

COLEÇÃO DFP
competências humanizadas

A ARTE DE SONHAR SER

FUNDAMENTOS DA ARTE-PSICOTERAPIA
ANALÍTICA-EXPRESSIVA

RUY DE CARVALHO



edições ispa

A ARTE DE SONHAR SER

FUNDAMENTOS DA ARTE-PSICOTERAPIA
ANALÍTICA-EXPRESSIVA

FUNDAMENTOS DA ARTE-PSICOTERAPIA ANALÍTICA-EXPRESSIVA
RUY DE CARVALHO

© ISPA-CRL

RUA JARDIM DO TABACO, 34, 1149-041 LISBOA

COMPOSIÇÃO: ISPA – INSTITUTO UNIVERSITÁRIO

ISBN: 972-989-8384-78-2

RUY DE CARVALHO

A ARTE DE SONHAR SER

FUNDAMENTOS DA ARTE-PSICOTERAPIA
ANALÍTICA-EXPRESSIVA

I S P A

L i s b o a

Í N D I C E

INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA ARTE-PSICOTERAPIA ANALÍTICA-EXPRESSIVA	7
Definição	7
Caracterização da intervenção	8
As componentes dinâmicas da arte-psicoterapia analítica	9
Enquadramento da imagem	9
A vida da imagem	9
A vida na imagem	10
A vida para além da imagem	10
A sessão	10
A arte-psicoterapia analítica no contexto do modelo polimórfico	11
Relação dialógica	12
CONTRIBUTOS DA PSICOTERAPIA DINÂMICA PARA A COMPREENSÃO DO FENÓMENO ARTÍSTICO NO CONTEXTO DE ARTE-PSICOTERAPIA ANALÍTICA EXPRESSIVA	14
Freud e o ponto de vista psicanalítico clássico da arte	14
Melanie Klein e a compreensão do fenómeno artístico	16
Donald Winnicott e a compreensão do fenómeno artístico	17
Marion Milner e a compreensão do fenómeno artístico	20
Contributos de Bion para a compreensão da criação artística	22
Contributos de Kohut para a compreensão da criação artística	23
Contributos da análise psicológica de Carl Jung para a compreensão da criação artística: Símbolos e função transcendente	26

OS GRUPOS DINÂMICOS DE ARTE-PSICOTERAPIA ANALÍTICA-EXPRESSIVA	28
Arte-terapia grupal analítica de Gerry McNeilly	28
Dados biográficos de Gerry McNeilly	28
Definição de arte-terapia grupal analítica	29
Grupos directivos e não directivos de arte-terapia	29
Os cinco tipos de imagem	30
As cinco conferências portuguesas	31
Arte-terapia analítica grupal de Ruy de Carvalho	32
Origem da arte-terapia analítica grupal	32
A comunicação metadramática	33
Matriz e padrão em arte-terapia grupal: O modelo português de Ruy de Carvalho	33
A imagem no contexto da dinâmica grupal: Tipologia de significação formal da imagem de Ruy de Carvalho	36
BIBLIOGRAFIA	38

“A arte é a mentira que nos permite aceder à verdade”.

Pablo Picasso

INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA ARTE-PSICOTERAPIA ANALÍTICA-EXPRESSIVA

Definição

- A Arte-Psicoterapia Analítica corresponde a um modo de Psicoterapia pela Arte, em que é colocada a tónica na criação artística enquanto processo de procura de novas significações, integrada num contexto relacional terapêutico de cunho dinâmico
- Assenta em princípios psicanalíticos ou grupanalíticos, mas não é nem psicanálise, nem grupanalise pela arte
- A intervenção arte-psicoterapêutica pode implicar, duas sessões por semana
- Pretende-se, entre outros:
 - Trazer à consciência do paciente os aspectos psíquico recalcados e inconscientes
 - Permitir a regressão a níveis precoces e arcaicos do desenvolvimento individual, num ambiente contendor que permita a elaboração
 - Possibilitar a expressão emergente do verdadeiro Self, tornando-se viável a reparação narcísica e dos objectos internos
 - A organização da transferência, que também estará imbuída nas criações, sob a forma de transferência transmediador
- As atitudes preponderantes do Arte-Psicoterapeuta analítico, para além de empatia e *holding*, são de investigação, clarificação, interpretação e de facilitação da expressão mediada

A perspectiva psicanalítica que mais se adequa à Arte-Psicoterapia será a *inter-subjectiva*.

Caracterização da intervenção

Modo: Arte-psicoterapia analítica. Modelo polimórfico

	Artes	Papel do arte-terapeuta	Expressão (E) Criação (C) Significação (S) Aprendizagem (A)
Setting			
- Psicoterapêutico individual ou grupal	Mono-expressão	Não directivo	
- Intervenção institucional ou privada	(raramente integração)	Analfítico	C/S
Técnica de facilitação	Interpretação	Aliança terapêutica	Relacionamento real
+	Nas suas diferentes nuances, preservando os objectos de arte ++++	++++	++
Transfêrencia	Transfêrencia transmediador	Estrutura	Aplicações
++++	++++	Não estruturada, assente na livre criação e associação de ideias O objectivo essencial é a <i>perlaboração</i>	- Arte-psicoterapias longas - Pacientes com capacidades cognitivas criativas e insight conservados em instituições ou privados - Crianças. - Pacientes psicóticos ou bipolares em fase remissiva, sem comprometimento grave das funções cognitivas - Perturbações depressivas - Pacientes “neuróticos” - Pacientes com perturbações da personalidade (borderline, histriónicas e outras do grupo C) - Casais e famílias

As componentes dinâmicas da arte-psicoterapia analítica

Joy Schaverien (1991) distinguiu como componentes dinâmicas da sessão de Arte-Psicoterapia Analítica o enquadramento da imagem, a vida da imagem e a vida na imagem. A estes foi acrescentado por Carvalho (2001) a vida para além da imagem.

Enquadramento da imagem

A arte-psicoterapia analítica é um processo psicoterapêutico de cariz analítico profundo que pode ocorrer num departamento de psicoterapia ou noutra contexto propício à prática analítica, sendo as sessões marcadas semanalmente ou com ainda mais frequência. A aplicabilidade deste processo depende do nível de *insight* e perturbação do paciente e da capacidade do *setting* em fornecer o ambiente contendor necessário a qualquer processo profundo.

O termo “analítico” é chave, porque enfatiza a diferenciação analítica que ocorre durante a criação. Este termo indica que a consciencialização é atingida tanto através da relação do paciente com o trabalho artístico, como através da relação terapêutica. Muito embora o envolvimento no processo de criação seja central, este não é favorecido nem separado do plano da relação terapêutica.

A vida da imagem

A vida da imagem está relacionada com a sua construção, com a experiência estética que proporciona, e o seu impacto na relação terapêutica, pelo que está assim em conexão com a contra-transferência e a transferência.

A vida da imagem pode dividir-se em cinco estádios diferentes, no que diz respeito ao processo em que o criador está envolvido:

- *Identificação* – O paciente contempla a imagem e liga-se a ela pelo olhar. As palavras são raramente úteis, esta fase
- *Familiarização* – A imagem começa a tornar-se familiar. O criador começa a perceber a sua articulação imanente. A criação começa a ser vista como externa e dá-se a *diferenciação*. As palavras ainda não ajudam
- *Reconhecimento* – O paciente começa conscientemente a aperceber-se das implicações da imagem e dá-se a especulação sobre outros possíveis aspectos inconscientes. É normal que isto seja feito com o arte-psicoterapeuta, pelo que as palavras e interpretações são de grande ajuda
- *Assimilação* – Esta é a fase de reintegração do material revelado pela imagem. É uma fase de contemplação e as palavras serão desnecessárias
- *Rearranjo e desprendimento* – Esta fase é o resultado das fases anteriores e depende do tipo e da qualidade de investimento que o paciente fez no processo de criação.

Algumas imagens perdem o seu poder assim que as suas implicações são consciencializadas, outras mantêm-no, sendo como que talismãs. Assim o paciente pode manter-se apegado ou desprender-se da imagem

A vida na imagem

A vida na imagem é o resultado do compromisso entre o criador e o processo de criação de imagens. Este compromisso pode ter vários *nuances*, de que se destacam dois tipos: a imagem diagramática ou meramente descritiva, e a imagem incorporada. Estes dois tipos de imagem não se excluem mutuamente e podem coexistir numa só criação.

A imagem diagramática é uma aproximação a uma imagem mental pré-concebida. É normalmente figurativa, esquemática e específica. O paciente precisa de explicar a sua intenção e, para tal, recorre ao uso de palavras. Embora o resultado possa não ser consciente, a sua intenção é-o. Este tipo de imagem é uma ajuda à comunicação, mas não tem vida incorporada, por isso a sua importância afectiva é muito limitada e serve raramente de talismã.

A imagem incorporada pode ter sido pré-concebida, mas não necessariamente. Esta está mais perto da imagem mental, dado que o poder inerente às imagens mentais é mantido. No processo de criação destas imagens, o artista renega a tentativa de reproduzir a imagem mental, ou pura e simplesmente deixa-se conduzir pelos materiais. A imagem incorporada não é prontamente verbalizável, uma vez que esta transcende o que é conhecido. A imagem desenvolve-se de maneira inesperada e pode mesmo surpreender o seu criador, sendo esta uma experiência muito mais significativa.

A vida para além da imagem

Uma imagem após ser criada, no contexto duma sessão de Arte-Psicoterapia Analítica, pode ganhar vida própria, que determinará que permaneça animada na mente do seu criador, empossada de sentido simbólico catalizador. Tal propiciará um efeito de modelação do imaginário, tanto mais efectivo quanto a qualidade perlaborativa e transmutativa implícita na imagem.

A sessão

Não existe uma estrutura pré-estabelecida para as sessões de Arte-Psicoterapia Analítica. Apenas terão que estar subjacentes os seguintes princípios ao decorrer dos acontecimentos na sessão:

- A comunicação deve assentar na livre associação de ideias
- A criação ocorrerá espontaneamente e sem orientações directivas
- O paciente criará a partir do seu mundo interno
- A imagem ganhará valor comunicativo pelo que a associação livre de ideias também será aflorada a partir daquela

Assim o paciente poderá chegar e começar desde logo a criar, escolhendo o recurso técnico artístico ou materiais, ou poderá começar a verbalizar, criando num momento seguinte e até mesmo poderá verbalizar enquanto cria. Há que estar atento ao simbólico do *acto de criar*.

No entanto, e de modo a que o paciente possa integrar os procedimentos próprios da Arte-Psicoterapia Analítica, no início do processo, durante a fase de avaliação pode haver a necessidade de fazer sugestões relativamente à experimentação de mediadores, materiais e recursos técnicos artísticos, por exemplo de acordo com os princípios sistematizados por Ruy de Carvalho para a Avaliação Clínica em Arte-Psicoterapia. Posteriormente será dada ao paciente maior autonomia e possibilidade de auto-determinação relativamente ao modo de organizar a sua sessão.

A arte-psycooterapia analítica no contexto do modelo polimórfico

O Modelo Polimórfico preconizado pelo autor não tem a intenção de integrar todas as formas de Arte-Terapia/Psicoterapia existentes. A intenção foi a de quebrar com a tendência para tornar a Arte-Terapia subsidiária dos modelos de psicoterapia vigentes. A Arte-Terapia tem de se definir como especialidade terapêutica/psicoterapêutica por si, com um corpo técnico e teórico próprio, se se quiser afirmar, embora se possa basear em diversas teorias. Caso contrário, corre o risco de não ser encarada como um modelo de psicoterapia e por isso invalidada pelos outros psicoterapeutas, que a entenderão como uma mera modificação da técnica que executam, o que na verdade já acontece muito generalizadamente. Psicanalistas, analistas junguianos, psicoterapeutas rogerianos, gestalt-terapeutas, grupanalistas e outros, por vezes entendem que se integrarem artes no seu trabalho, fazem Arte-Terapia. Daí as designações utilizadas: Vivencial, Psico-Educacional, Integrativa e Analítica. A Analítica será a única que poderá fazer alguma confusão relativamente à Psicanálise. Mas não é Psicanálise, tal como Análise Psicológica, Grupanálise, Análise Bioenergética ou Análise Transaccional não o são. É Arte-Psicoterapia Analítica, que tem um enquadramento técnico próprio, que em muito é diferente da Psicanálise. Analítico ou perlaborativo, porque se mantém na linhagem técnica de cariz analítico, interpretativo, evidenciando-se a transferência. A orientação teórico-técnica integra aspectos da Psicanálise, da Análise Junguiana, mas essencialmente a sua linhagem advém do que foi preconizado em Inglaterra como Arte-Psicoterapia Analítica, em que se tem de ter em conta o impacto e a dimensão da transferência transmediador e da contratransferência estética. Quanto à Arte-Terapia Grupanalítica é integrada como Arte-Psicoterapia Analítica Grupal.

A linhagem da Gestalterapia está implícita na Arte-Psicoterapia Integrativa, tal como o preconizado pela escola inglesa. A relação dialógica é neste modo de Arte-Psicoterapia central, no sentido Buberiano, embora a referência do autor seja a de Jennifer Mackwenn, gestalt-terapeuta didacta inglesa, que fez formação com F. Perls, com vários livros publicados sobre Gestalterapia, onde desenvolve o conceito de relação dialógica.

Neste enquadramento a relação dialógica compreende uma perspectiva de relação interactiva entre o cliente e o arte-psicoterapeuta.

Não é nossa intenção classificar de um ponto de vista polimórfico abordagens para além daquelas quatro que são utilizadas, pensando que tal deverá ser deixado ao critério dos autores, das diferentes abordagens, como é o caso da Arte-Terapia Gestáltica.

Isso foi já feito por outrem. Baseamo-nos na perspectiva de Joy Schaverien, uma analista junguiana e arte-psicoterapeuta analítica, inglesa, que definiu três modos de abordagem: Arte-Terapia, Arte-Psicoterapia e Arte-Psicoterapia Analítica. Nestes ela integrou as diferentes formas de trabalho nesta área, em Inglaterra.

Consideram-se dois modos básicos no Modelo Polimórfico:

- Arte-Terapia, cujo foco é a criação e a expressão artística
- Arte-Psicoterapia, cujo foco é a relação psicoterapêutica mediada

Na Arte-Terapia podem integrar-se todas as formas de trabalho conhecidas, nas duas perspectivas:

- Vivencial – Centrada na criação artística
- Psico-Educacional – Temática e estruturada

Na Arte-Psicoterapia é um pouco mais complicado, na medida da diversidade de perspectivas, mas penso que também se podem integrar todos os modelos de intervenção tendo em conta:

- Arte-Psicoterapia:
 - Arte-Psicoterapia Integrativa
 - Arte-Terapia Gestáltica
 - Arte-Terapia Sistémica
 - Arte-Psicoterapia (perspectiva inglesa), cujo foco é a relação entre o cliente o psicoterapeuta e a transferência implícita
 - Arte-Terapia Grupanalítica
 - Arte-Terapia Interactiva (grupal)
 - Arte-Terapia Winnicottiana
- Arte-Psicoterapia Analítica – Todos os catetos de um triângulo, cujos vértices são constituídos pelo cliente, psicoterapeuta e criação, são amplamente activados, ao ser colocado o foco na transferência transmediador (de “bode expiatório” na acepção de Joy Schaverien). Cabem aqui as abordagens individual e grupal.

Relação dialógica

Em Arte-Psicoterapia Analítica a tónica da relação psicoterapêutica, mediada pela imagem ou objecto de arte, é colocada na perspectiva da relação dialógica. Este conceito

de relação dialógica, retirado das formulações de Mahler sobre a relação precoce mãe-bebê e relacionado com a perspectiva da empatia de Kohut e com o conceito de intersubjectividade de Stolorow, foi adaptado e ampliado por Gestalt-terapeutas como Buber e Hycner. Aliás Maria Rita Mendes Leal também é preconizadora de uma perspectiva dialógica relativamente à relação terapêutica. Entende-se por dialógico o contexto relacional psicoterapêutico total em que a singularidade de cada pessoa é valorizada, isto é paciente e psicoterapeuta constituem uma díade interdependente. Esta é uma perspectiva proeminentemente intersubjectiva.

São as seguintes as características apontadas para a relação dialógica:

- *Inclusão* – O terapeuta estabelece contacto com o cliente e deixa-se ser comovido pela experiência do cliente. Entra no seu mundo fenomenológico e tenta ver a perspectiva do paciente através dos seus olhos, utilizando a sua capacidade de empatia
- *Presença* – O terapeuta conhece e mostra o seu verdadeiro Self. Tenta não aparecer como se fosse especial ou ter de demonstrar ser um bom terapeuta. Age enquanto pessoa que é, salvaguardando a possibilidade de relacionamento real
- *Individualidade do terapeuta subordinada ao serviço do dialógico* – Cada um dos intervenientes utiliza o seu Self profundo para se relacionar com o outro. A contra-transferência, enquanto resposta subjectiva própria ao Self do psicoterapeuta, é posta ao serviço da compreensão do paciente
- *Interesse inato pelo outro* – Quando a pessoa é tratada como um objecto a ser analisado diagnosticamente ou salvo, não está a ser contactada ou tratada como pessoa. É necessário promover a capacidade de auto-determinação e as capacidades inatas de transformação do paciente
- *Sintonia com a experiência fenomenológica do paciente* – Vivenciar a relação, ou seja, contactar e vivenciar mais do que “falar de”. Promover a emergência afectiva, no contexto relacional, no aqui e agora. O psicoterapeuta terá também de se interrogar sobre os sentimentos aflorados por si na vivência presente com o cliente. Por outro lado terá de facilitar o envolvimento do paciente com experiências, por exemplo expressivas ou criativas
- *Aprovação* – A confrontação do paciente com alguns dos seus comportamentos não implica a desaprovação da pessoa. Mesmo quando isso é feito é importante que o paciente sinta que o psicoterapeuta está do seu lado
- *Libertação de pressupostos teóricos* – O terapeuta deve enfatizar mais o intersubjectivo, para o que será necessário destituir-se de pressupostos teóricos, para se comprometer numa relação pessoa-a-pessoa

CONTRIBUTOS DA PSICOTERAPIA DINÂMICA PARA A COMPREENSÃO DO FENÓMENO ARTÍSTICO NO CONTEXTO DE ARTE-PSICOTERAPIA ANALÍTICA EXPRESSIVA

Freud e o ponto de vista psicanalítico clássico da arte

Foi manifesto em Freud um interesse por objectos de arte da Antiguidade tendo compilado uma vasta colecção, presente actualmente no Museu de Freud em Londres. Tais objectos estavam dispostos no seu gabinete como uma aura tipo sonho, misteriosa, bem próprias da cultura do investigador de sonhos.

Escreveu alguns artigos sobre arte e artistas, como a Gradiva de Jansen, Leonardo da Vinci, Dostoevsky e o Moisés de Michelangelo, baseando-se no seu modelo de funcionamento da mente.

Uma das primeiras e fundamentais ideias de Freud foi a suposição de que aparelho psíquico teria a função de regular os estados de tensão interna, através da descarga das pulsões. Considerou duas formas de descarga que designou de primária e secundária. O *processo primário* é característico do pensamento inconsciente e ocorre mais precocemente que o *processo secundário*, característico do pensamento consciente. O processo primário é gerido pelo *princípio do prazer* e reduz o desconforto da tensão pulsional através do comportamento adaptativo e descarga motora. Freud acreditava que à medida que um indivíduo amadurecia a progressão apenas poderia ser feita pelo recalçamento desta forma precoce de lidar com as exigências pulsionais. A manutenção do processo primário era vista como uma forma de descarga anómala e maladaptativa. O sonho seria no indivíduo normal um resquício do *processo primário*.

As imagens do sonho são sujeitas à condensação e deslocamento, podendo ser confusas, substituir ou simbolizar uma outra, ignorando as características do espaço/tempo. O pensamento racional é mais característico do *processo secundário*, usando palavras e leis da gramática e lógica formal. A linguagem da arte, aproximando-se da do sonho, apoia-se essencialmente no processo primário, embora também se socorrendo do secundário, o que João Azevedo e Silva designou de *processo metadramático*. Considera pois a existência deste processo intermédio como próprio à linguagem artística, permitindo um acesso mais rápido a material inconsciente, o que outros autores também designaram de processo terciário. Assim, de um ponto de vista dinâmico a actividade artística pode ser encarada como uma forma de expressão espontânea dando acesso a material do inconsciente, tal como o sonho. Como tal é atribuída à criatividade artística a característica de *pensamento divergente*, mais próximo do processo primário, em oposição ao pensamento convergente, característico do processo secundário.

A visão da selva do inconsciente ecoa a conjuntura do seu tempo onde “ser uma criatura de razão” era bastante superior a ser “um animal de prazer”. Daí que Freud tivesse alguma dificuldade em compreender e apreciar a arte moderna, preferindo a arte arqueológica ou a clássica.

Freud via o Eu humano como sendo lentamente moldado pelo princípio da realidade e da necessidade externa de renunciar a uma variedade de objectivos e fins do princípio do prazer. Uma das formas pela qual as energias pulsionais são descarregadas em modos não pulsionais de comportamento é através da sublimação (definida por Anna Freud como um deslocamento das finalidades pulsionais, em conformidade com valores sociais elevados). A arte pode ser entendida como um modo de sublimação.

Como o Eu tem de manter recalcadas as pulsões primitivas sexuais e agressivas, por compensação elas podem retornar ao pré-consciente sob a forma de fantasias. Freud comparou a criação do “*reino mental da fantasia*” a uma “reserva natural”; “tudo, incluindo o que é desnecessário e até o que é nocivo, pode crescer e proliferar aí como lhe aprouver” (Freud, 1916). Um modo de se alcançar o equilíbrio pulsional é através da *realização alucinatória ou imaginativa do desejo*, algo que se pode considerar como uma das motivações para a criação artística, bem como do seu usufruir.

Freud achava que os sintomas neuróticos provinham de um conflito entre os princípios do prazer e da realidade. A necessidade de satisfação da libido é preenchida pelo compromisso das duas forças que são reconciliadas na formação dum sintoma.

“Todo o tratamento psicanalítico é uma tentativa de libertar o afecto reprimido cuja expressão mais pobre é encontrada no compromisso de um sintoma” (Freud, 1907).

Na perspectiva de Freud a arte é encarada como um equivalente da sintomatologia neurótica e como tal poderá fornecer material para a análise.

Na sua discussão da “formação de sintomas” Freud dizia acerca dos artistas:

“Para tal existe uma passagem que provém da fantasia em direcção à realidade – uma passagem que é a arte. O artista é duma forma rudimentar, um introvertido, não muito distanciado da neurose. Ele é oprimido por necessidades pulsionais excessivamente poderosas. Deseja conquistar honra, saúde, fama e amor de mulher mas faltam-lhe os meios para adquirir tais satisfações” (Freud, 1916).

Sobre os artistas, Freud (1916) pensava ainda: “A sua constituição provavelmente inclui uma forte capacidade para a sublimação e uma grande lucidez nos recalcamientos sendo tal decisivo para um conflito”... “Enquanto que outras pessoas apenas têm um limitada satisfação das fantasias, o artista compreende como trabalhar os seus devaneios de tal forma que seja possível perder o que é demasiado pessoal e repulsor para os outros e tornar possível partilhar o que têm de agradável”.

Assim, na visão freudiana o artista retira prazer da representação das fantasias inconscientes, e o mesmo tempo alívio das suas pulsões recalcadas.

Os próprios materiais podem ser equiparados simbolicamente a matérias fecais ou urinárias, e assim dum modo sublimado serem colocadas ao serviço de finalidades regressivas anais ou uretrais.

Em resumo, Freud formulou uma visão analítica clássica dos trabalhos de arte como sendo produto da sublimação e assim substitutos para as pulsões primitivas sexuais e agressivas colocados ao serviço de uma finalidade elevada. A original finalidade pulsional é substituída pela conformidade com elevados valores sociais. O modo como

o público contempla ou reage à obra de arte proporciona consolo, alívio ou punição relativos às finalidades pulsionais inconscientes do artista, que se tornam inacessíveis para os outros. “Ele aspirava à sua gratidão e tal alcançou através da sua fantasia o que originalmente apenas existia em fantasia – honra, poder e amor de mulher” (Freud, 1916). Nestes termos Freud viu o processo artístico como uma regressão a estádios precoces do desenvolvimento infantil, um voltar da realidade para a fantasia, dominado pelo processo primário. “Ele afasta-se da realidade e transfere todos os seus interesses e também a sua libido, para as muito desejadas construções da sua vida de fantasia, em vez de fazer uso da via que conduz à neurose” (Freud, 1916).

Autores psicanalíticos mais recentes como Adrian Stokes (1972) valorizam relativamente à criação artística as noções de forças reparadoras e destrutivas a interacção dos processos primário e secundário, e a interacção entre as pulsões de vida e morte.

Melanie Klein e a compreensão do fenómeno artístico

*“Toda a arte é simbólica na sua natureza mais pura
e é uma expressão simbólica da vida de fantasia do artista”*

(H. Segal, 1975).

Melanie Klein foi uma pioneira na análise de crianças, teorizando sobre o significado simbólico do brincar das crianças. Isto conduziu ao desenvolvimento da técnica do brincar em psicoterapia, na qual a principal tarefa do psicoterapeuta é compreender e interpretar as fantasias, sentimentos, ansiedades e experiências expressas pelo brincar da criança, ou se houver inibições naquele, investigar as suas causas.

O seu trabalho desenvolveu-se principalmente a partir dos conceitos de Freud, de *pulsões da vida e da morte*, desenvolvidos por este em “Para além do Princípio do Prazer” (Freud, 1920). Ela enfatizou a importância da ambivalência entre amor e ódio, bem como do poder das *pulsões inatas* da criança (para ela mais importante que o ambiente), para o seu desenvolvimento psíquico.

A teoria kleiniana é uma teoria objectal e não das pulsões, dado que para Klein estas procuram a sua expressão num objecto. Considerou de primordial importância a resolução da ambivalência relativa à relação estabelecida com o objecto parcial mama e com a mãe.

No entanto a análise kleiniana situa-se próximo da posição de Freud, ao focar a teoria dual das pulsões, mas prefigura a teoria de relações de objectos, posteriormente desenvolvida por outros psicanalistas como Fairbairn ou Winnicott. De acordo com as suas formulações o objecto parcial mama e objecto complexo mãe colocam dificuldades, ao bebé, inerentes à pressão pulsional, que sente *amor e desejo* quando se satisfaz e *ódio e destrutividade* quando frustrado, *inveja* aquando do desmame, dado a mama “repletora” não lhe pertencer e não estar sob o seu controlo, e *medo* da perda. Assim, na aceção de Klein o bebé fará fantasias acerca da mãe e da mama, dado a complexidade dos sentimentos que lhe despertam. Tais fantasias inconscientes persistem como a

representação mental da pulsão, dando colorido à experiência infantil com os objectos reais. O impacto da realidade constantemente modificará a vida da fantasia.

No adulto criativo as fantasias inconscientes poderão encontrar expressão e sofrer transformação através das suas obras de arte.

Do ponto de vista kleiniano o Eu é inato e não formado pelo princípio da realidade, como postula Freud. O crescimento do Eu é produto de processos contínuos de *projectão* e *introjecção*. Através destes mecanismos, o mundo de objectos internos é formado, compreendendo as suas relações fantasiadas... “é este mundo interno, com as suas relações complexas, que é a matéria-prima a partir da qual o artista desenha, para criação de um novo mundo na sua arte” (Segal, 1975).

Klein acrescentou duas posições às fases de desenvolvimento libidinal, descritas por Freud, ocorrendo no primeiro ano de vida:

- *Posição esquizo-paranóide*, na qual o bebé lida com a sua ambivalência relativamente à mama usando a clivagem para a separar em dois objectos bom e mau. O bebé também cliva o Eu e projecta os sentimentos destrutivos no mau objecto – mama – pela qual então ela se sente perseguida; isto é uma defesa contra a tomada de consciência de que a boa mama não é tão idealizada como ela julgara na sua fantasia
- *Posição depressiva*, a criança aprende a aceitar a ambivalência, e que bom e mau são aspectos do mesmo *objecto total* – a mãe – que tem uma vida independente. Nesta posição a criança vivencia desolação total, dado que fantasia que os seus sentimentos agressivos poderão ter destruído a boa mama e daí se originam sentimentos de culpa e perda

Também é postulado por Klein que a *culpabilidade* está na génese dos sentimentos de reparação e recriação dos objectos sentidos como perdidos. Os impulsos de reparação contribuem para as boas relações, a sublimação no trabalho e são um motor para a criatividade artística. Relativamente ao processo de reparação próprio à criação artística, Klein debruçou-se sobre o trabalho da pintora Ruth Kjar.

“O objectivo do artista é sempre, mesmo que não esteja consciente de tal, criar uma nova realidade. É esta capacidade de criar e impormos a convicção de uma nova realidade que é para mim a essência da arte” (Segal, 1975).

Em todo o acto criador artístico há, necessariamente, um primeiro momento de fragmentação e destruição, próprio à posição esquizo-paranóide, no qual fragmentos das fantasias inconscientes, objectos internos clivados e do Eu são projectados na matéria de criação. Num segundo momento a obra é investida de sentido total e coerência, através do qual o artista alcança a reparação dos aspectos danificados do seu mundo interno.

Donald Winnicott e a compreensão do fenómeno artístico

O principal contributo de Winnicott para o estudo do processo artístico foi a descrição de uma área intermédia de vivência entre as realidades interna e externa, permitindo compreender as origens da criatividade.

Debruçou-se sobre a relação precoce mãe-filho, desenvolvendo o conceito de “preocupação materna primária”, estado de *rêverie* que a mãe tem acerca do bebé antes e durante os primeiros meses de vida. As preocupações com o bebé fazem-na por vezes sentir a ela própria como uma criança, tornam-na vulnerável e ela necessita que o pai se ocupe da realidade externa, enquanto ela se pode dedicar ao cuidado do bebé.

Dando importância ao ambiente actual do bebé, para o seu desenvolvimento saudável, Winnicott postulou que a mãe seria o ambiente precoce do bebé, que não poderia viver sem os cuidados que uma mãe devota lhe poderia dar. Ele falou de “mãe suficientemente boa”, quando se referiu àquela capaz de oferecer o suporte, protecção e *rêverie* necessários para o desenvolvimento do bebé. Conforme este cresce e se começa a mover do estado precoce de emergência, o Eu contentor da mãe tem de se modificar, permitindo falhas progressivas e cuidadoras das necessidades do bebé. Foi nesta fase, em que o bebé dá os primeiros passos no sentido da independência e separação da mãe, e a que esta se adapta, que Winnicott fez observações interessantes acerca da interacção entre eles. Ele e Marion Milner escreveram acerca da importância da ilusão na formação dos símbolos. Há uma ilusão precoce entre a mãe e o bebé de que a mama seja parte da criança, porque, se a mãe se puder adaptar suficientemente bem, o espaço entre querer a mama, e ela estar lá é necessariamente pequeno. Mais tarde a criança pode começar a desenvolver a capacidade de experimentar o relacionamento com a realidade externa, já que a adaptação permite que os objectos sejam separados e reais, odiados tal como amados. Winnicott postulou uma “área do brincar” de experiência intermédia, que não é interrompida pelos adultos, e que alivia a tensão da criança na relação com a realidade externa e interna. Tendo estudado os “objectos transicionais” e o “fenómeno transicional”, estes, para o bebé, que com eles se envolve activamente, são muito importantes quer nas fases precoces da relação objectal, quer por serem a forma mais precoce da formação do símbolo.

Winnicott escreveu que os objectos transicionais são um reflexo “da capacidade do bebé criar, pensar sobre, distinguir, originar, e produzir um objecto” (Winnicott, 1975).

O objecto transicional constitui a primeira utilização pela criança de um símbolo e a primeira experiência do brincar. Na fase de separação da mãe e do bebé, o objecto transicional torna-se o símbolo de união.

Constitui também o “início de um tipo de relação de objecto investida de afectos”. O objecto transicional tem qualidades especiais:

- Os pais e a família permitem à criança ter direito sobre ele e não perturbam as ilusões acerca do mesmo
- A criança tem “omnipotência” sobre ele
- É afectivamente embalado e mutilado
- Nunca deve mudar a não ser por decisão da criança e deve sobreviver ao amor e ao ódio;
- Deve ser visto como tendo uma realidade vital
- Não vem de dentro nem de fora
- Existe no espaço entre a mãe e a criança
- Conforme a criança naturalmente cresce é progressivamente desinvestido

Um objecto de arte pode ter o valor de objecto transicional. Em Arte-Terapia é comum os pacientes considerarem criações suas como se de objectos transicionais se tratassem, mediando a relação com o arte-terapeuta, nomeadamente permitindo-lhes manter a ligação com este entre as sessões.

Winnicott tornou mais compreensível e desenvolveu a “técnica do brincar” de Melanie Klein. A importância do brincar é que rasos os limites entre a realidade externa e interna; é distinto da fantasia.

“Será observável que o brincar criativo está ligado ao sonhar e ao viver mas essencialmente não pertence ao fantasiar”. Ele constatou que o fantasiar interfere com as acções e com a vida no “mundo da realidade externa”, mas muito mais do que isso interfere com os sonhos e com a realidade pessoal ou intrapsíquica, o núcleo central da personalidade individual.

A fantasia é vista como realização do desejo, isto é, em vez facilitar a acção no mundo externo, constitui uma alternativa para essa possibilidade de interacção com o mundo real: na fantasia um objecto não tem valor simbólico como num sonho. Verificou também que o brincar tem um espaço e um tempo. Corresponde ao desenvolvimento de um fenómeno transicional precoce e tem lugar no “*espaço potencial*” entre a mãe e a criança, isto é nem “dentro” nem “fora” da pessoa mas um “lugar” entre aqueles.

Segundo Winnicott a experiência cultural começa com a vivência criativa manifestada inicialmente no brincar.

Winnicott achava que “brincar é fazer”, ou seja permite fazer coisas em que alguém pode controlar o que é exterior. Ele viu isso como sendo a base da comunicação e psicoterapia. Onde o brincar não fora possível para o paciente, o trabalho do psicoterapeuta seria trazê-lo “para um estado de ser capaz de brincar”. Sabia que a criança brincava mais facilmente quando outra pessoa também tinha disponibilidade para brincar.

No brincar, a criança é livre para ser criativa. Para ambos, crianças e adultos, na criatividade usa-se toda a personalidade e pode-se descobrir o “verdadeiro Self”. O “espaço potencial” ou da criatividade, corresponde no adulto à área do brincar e aqui se desenvolverá a “posição da experiência cultural”. Milner e Winnicott, escreveram sobre a interacção entre a originalidade e a aceitação da tradição, como sendo as bases da inventividade (o precursor disto seriam as experiências de separação e união com a mãe).

Winnicott viu a criatividade como uma característica da vida e da vivência plena. Para ele, a vivência de um estado não-intencional ou propositado, como o brincar, ou o devaneio criativo, permite aceder a aspectos não integrados da personalidade. Isto necessitaria de ser reflectido de volta, como no papel desempenhado pela mãe na infância, pelo psicoterapeuta na análise e pela mente consciente no crescimento individual saudável. É o papel de espelho da mãe para com o bebé e o do psicoterapeuta no tratamento.

O fazer artístico é afim do brincar, permitindo ao indivíduo aceder ao espaço potencial, dando expressão ao seu verdadeiro Self e vivenciando aspectos precoces e regressivos, da sua existência.

“Freud não tinha lugar na sua topografia da mente para a experiência de coisas culturais. Ele deu um novo valor à realidade psíquica interna, e disto, surgiu um novo valor para as coisas que são actuais e verdadeiramente externas. Freud usou o termo «sublimação» para referenciar o lugar onde a experiência cultural seria significativa, mas talvez ele não tenha ido suficientemente longe para nos dizer onde a experiência cultural se situa na mente” (Winnicott, 1975).

Marion Milner e a compreensão do fenómeno artístico

Marion Milner foi discípula de Winnicott, tendo dado continuidade e ampliado alguns dos seus conceitos. Partindo da sua própria experiência de pintura, ela aplicou-a na análise de pacientes psicóticas, cujos resultados expõe nos seus dois primeiros livros, referidos acima.

Ao contrário dos psicanalistas anteriores a ela, que consideravam a criatividade psíquica como algo “para preservar e criar o objecto perdido”, Marion Milner viu isto como uma função secundária da arte. A função principal seria “criar o que nunca teria sido visto”, através de um novo poder de percepção adquirido através da interacção do pensamento consciente e inconsciente, implicados no processo criativo. A controvérsia centra-se à volta de se o indivíduo apenas refaz o que já previamente teve, mas perdeu, ou se é uma criação de novas atitudes e relacionamentos com base em poderes criadores de novo, de “insight”. Isto coloca a questão de se a mudança é possível.

Através da sua própria experiência de pintar, ela verificou que os sentimentos do artista poderiam ser expressos através da representação espacial. Ela descobriu que as capacidades artísticas não são apenas apreendidas do mundo exterior mas também “se submetem a revisões e aprendizagem” a partir do mundo interno. Ela começou por pintar espontaneamente, sem ideias pré-concebidas, mas descobriu que os desenhos “expressavam o contrário dos humores e ideias pretendidas”. A descoberta da relação espacial entre objectos na pintura levou-a à exploração da relação entre o Self e o mundo e dos problemas relativos à distância/separação e ao ter/perder.

Comparando o brincar ao desenho criativo ela escreveu:

“No brincar há qualquer coisa a meio caminho entre o sonhar acordado e a acção com propósitos pulsionais [passagem ao acto] ou com intencionalidade [agir opcional]. Logo que uma criança se tenha posto em acção como resposta a algum desejo ou fantasia, então a cena criada pelo brincar é diferente, e a nova situação coloca um novo leque de possibilidades, tal como no desenho livre imaginativo a visão de uma marca feita no papel provoca novas associações; uma linha, ao fornecer uma resposta, funciona como uma forma muito primitiva de objecto externo” (Milner, 1991).

Ela também considerou a existência de perigos espirituais no pintar. Trabalhar com traços força a percepção de que apenas uma linha limite imposta separa o mundo dos factos do mundo da imaginação. Iniciar uma experiência através da pintura desperta tal

oposição porque há o medo de deixar penetrar a loucura. Dado que a pessoa interage com a pintura durante o processo de concretizar, dando-lhe algo de si próprio, isso pode apanhá-la de surpresa, e a pessoa pode ter que se confrontar com a perda de controle do que se manifesta. Monstros na imaginação podem ser descobertos... “o corpo imaginário pode ser sentido como contraído por um apertado nó dentro de si, tal como uma aranha escondida profundamente no seu buraco” (Milner, 1991).

Quando um pintor começa a trabalhar em qualquer coisa no mundo externo, o meio e a imaginação trabalham juntos para construir qualquer coisa que não é tal e qual a pretendida, de tal modo que o artista tem de terminar com a “natureza de dentro”.

Marion Milner aborda, relativamente à relação precoce da mãe com o bebé, a ilusão de separação, com eventual desilusão, e o reconhecimento da existência independente. Sugere que “expandir o corpo imaginário em volta do que alguém ama” é uma forma de lidar com a *separação e perda*, e estabelece uma das funções de pintar como a *reparação e recriação* do que alguém amou e internamente foi magoado ou destruído.

A formulação espontânea de uma imagem do seu ponto de vista, dá mais rapidamente acesso a algo, do que se for descrito em termos lógicos. É mais compreensiva, dando uma visão global da experiência pessoal, ligando o passado e o presente. Abarca a experiência corporal, na forma de um conhecimento mais fortemente enraizado. Os desenhos são mais intuitivos do que qualquer método puramente lógico.

É ainda focada por Milner a importância da interação entre mente e corpo, sendo necessária tomar em atenção todo o corpo, de forma a deixar trabalhar as forças organizadoras espontâneas. Para as deixar actuar, uma mistura de atenção consciente é necessária simultânea a um certo alheamento associado a devaneio, aquilo a que Winnicott chamou de estado de “amorfia”, mas com envolvimento na acção. Na actividade pictórica há uma síntese entre uma pressão para o imergir total, uma espécie de união mística e a expressão da vontade pessoal, podendo tal despoletar o receio de perda de identidade. Isto é igualmente vivenciado em todas as relações pessoais de intimidade, assim como de grupo e uma antítese semelhante é sentida entre o sonho e a realidade externa. Desenhar pode ser uma ponte entre estes estados de simbiose *versus* individualidade e as realidades externa e interna.

Uma das principais funções da arte, para Marion Milner, seria providenciar uma perpétua fonte de renovação e expansão das nossas capacidades psíquicas tanto através da concretização, como através da experiência estética.

Abordou também as questões de “enquadramento no espaço e tempo”. Na arte-terapia analítica há o enquadramento da expressão/criação artística pelo tempo e espaço analítico que se torna uma constante para o paciente, enquadrando um modo simbólico de relacionamento, na transferência. Desenhar dá ao paciente um pouco de contacto com a realidade externa, mediatizada pelo papel. Este poderá ser visto como um substituto para a mãe responsiva ideal, recebendo das suas mãos e devolvendo para os seus olhos, um dar e tirar dum nível primitivo não verbal. Ela estará sempre ali tanto como o papel e lápis estarão disponíveis. Os desenhos ou pinturas poderão oferecer um contentor e uma oportunidade de reparação, bem como um modo de canalizar as pulsões libidinais e agressivas. Também criam uma ponte entre o paciente e o arte-

-psicoterapeuta, uma base para a comunicação, tendo significado potencial. Assim, podem ser um substituto para o espelho que a sua mãe nunca foi capaz de ser para o paciente e um substituto para o arte-psicoterapeuta entre as sessões.

As criações podem também servir a uma finalidade defensiva, dado que podendo funcionar como contentores das raivas destrutivas, possibilitam a expressão destes sentimentos para com o objecto – mãe, ao mesmo tempo que este é protegido. Igualmente o desenho ou pintura pode também ser visto como um presente apaziguador. Em vez de ser o cliente a fazê-lo directamente, os desenhos podem conter fantasias de agressão para com o arte-psicoterapeuta, como o desejo de agressivamente o pôr doído. Assim são uma afirmação não discursiva da sua própria realidade.

Milner explora o enquadramento protector que o bebé precisa da parte da mãe, e como esta armação é necessária para o trabalho analítico e para a actividade criativa. Isto liga-se também, no seu pensamento, às relações entre a mente e o corpo, dado que simbólica e afectivamente a consciência pessoal do corpo pode representar a função da mãe externa. Com o suporte fornecido pelas matérias físicas artísticas os dois modos de pensar, discursivo e não discursivo, consciente e inconsciente, podem alternar e permitir uma nova ordenação e integração dos afectos. Ela considerou esse jogo entre os níveis de funcionamento articulado e inarticulado como básicos a toda a actividade criativa. Intrínseco a isto estava a sua crença de um Self maior que o Eu. “O Self pensa e cresce face à escolha consciente” (Milner, 1991).

A arte fornece, ainda na sua aceção, uma forma de na vida adulta reproduzir estados que são parte da experiência diária da infância. Para Milner, o processo primário, próprio do inconsciente, é visto como um processo psíquico de renovação e um elemento construtivo da vida criativa. A retirada do mundo externo e a temporária perda do Self, são ultrapassados na experiência artística, possibilitando uma regressão reconstrutiva. Os símbolos são vistos por Milner como essenciais para o crescimento saudável e para a manutenção de uma relação criativa com o mundo, o que é incrementado pelas experiências artísticas. Para ela, um trabalho de arte terminado é a aquisição de um ideal de integração mais do que uma aquisição permanente: o verdadeiro trabalho fica para ser feito na análise.

“Uma representação transpõe um dado estado virtual para o actual, e assim fixando-o no mundo do fenómeno... Logo que tenha sido exteriorizado um estado interior, o seguinte tornar-se-á um novo ponto de partida... Sob todas as circunstâncias o mero facto de uma realidade interior ter sido exteriorizada significa que ocorreu crescimento para além daquela. Assim o espírito precisa de criar mundo após mundo de forma a compreender-se” (Von Keyserling, 1932).

Contributos de Bion para a compreensão da criação artística

Embora Bion tivesse pintado a óleo, entre as múltiplas actividades a que se dedicou e houvesse dado grandes amostras de criatividade nos seminários que orientou,

recorrendo-se frequentemente de exemplos da mitologia e história antiga, não há nos seus escritos, conhecidos por mim, referências directas ao fenómeno artístico.

No entanto, os conceitos de continente/conteúdo podem facilmente ser aplicáveis a uma obra de arte como por exemplo uma pintura. O suporte físico dos materiais fornecem um continente para a imagem, que corresponde ao conteúdo ou contido.

Por sua vez poderemos associar a obra de arte com um continente para os aspectos projectados (elementos β) pelo artista, que serão contidos naquela e transformados em símbolos. Assim a criação poderá ser investida de função α . Tal depreende uma relação estética com a obra de arte, a qual depende da natureza dos conteúdos veiculados e que possibilitará ser compartilhada pelo público, através das identificações projectivas dos visionadores.

Por outro lado o conceito de “O”, de Bion, correspondente à realidade original, sem dor, cheiro, peso, etc., poderá ser equiparável ao ideal estético procurado pelo artista. “O” manifesta-se por fragmentos da verdade incognoscível, através de efeitos corporais e verbais, sendo a arte um veículo privilegiado para tal. A “realidade última”, a “coisa em si mesmo”, a “verdade absoluta”, a que Bion se referiu, dificilmente é tangível na vida, sendo a arte uma das poucas formas de as alcançar.

Referindo-se às transformações psíquicas Bion alude ao movimento de To-Ta-Tp-O, em que partindo-se da transformação de um desconhecido To, um mecanismo de acção produz transformação (Ta), chegando-se a um produto final (Tp), que permitirá tocar na realidade original dos primórdios do psiquismo (transformação em O). Embora Bion se referisse aos processos de transformação ocorridos na mente dos pacientes durante a sessão de psicanálise é fácil para nós a analogia com o processo de transformação ocorrido na concepção de uma obra de arte. Assim, a partir de um movimento criador inicial em que o indivíduo é confrontado com a incerteza (To), procede-se a uma incubação criativa, que face a emergência luminosa duma ideia criadora permite a acção criadora, que opera uma transformação (To) na matéria de criação, como por exemplo a tela e as tintas. Se o processo chegar a bom termo teremos um produto final (Tp) que contém uma síntese elaborativa sobre uma realidade original do psiquismo (O) e comunica uma mensagem acerca dela.

Contributos de Kohut para a compreensão da criação artística

Em “Análise do Self” Kohut debruça-se sobre as questões da criatividade e da sabedoria, enquanto mananciais imprescindíveis ao indivíduo para lidar com a transitoriedade e a fragilidade da existência. Também reflecte sobre a distinção entre a criatividade científica e artística. Para ele artistas e cientistas criativos tentam recriar uma perfeição narcísica que, no passado, era atributo deles próprios. Quanto à sabedoria Kohut considera que esta seria atingida pela capacidade do homem superar o seu narcisismo, repousando na aceitação dos limites dos seus poderes físicos, intelectuais e emocionais. Está reservada segundo ele às últimas fases da vida e a sua essência reside no máximo da renúncia às ilusões narcísicas. Diz-nos Kohut:

“Também a criatividade variando desde uma capacidade recém-descoberta para desempenhar uma gama restrita de tarefas com entusiástica iniciativa até ao surgimento de esquemas artísticos brilhantemente inventivos ou de perspicazes empreendimentos científicos, pode aparecer, como uma evidência, no decorrer de muitas análises de personalidades narcísicas. Mais uma vez, a sua aparição está especificamente relacionada com a mobilização de investimentos narcísicos antes congelados, na área do Self grandioso e da imago parental idealizada”...

Mais à frente refere-se à tonalidade exibicionista que o investimento narcísico em actividades criativas pode ganhar:

“Falando de maneira geral, os investimentos narcísicos do artista tendem a ser menos neutralizadas que os do cientista criativo, e a libido exibicionista do artista, em particular, parece mudar frequentemente com maior fluidez que a do cientista, entre ele e seu produto narcísicamente investido. Em outras palavras, e mais uma vez com plena consciência das muitas excepções à tendência geral, pode-se dizer que, por um lado, uma rédea muito rigorosa sobre o exibicionismo do artista tenderá a interferir na sua produtividade, ao passo que, por outro lado, as intrusões das reivindicações grandiosas e exibicionistas não modificadas de um Self grandioso arcaico serão um obstáculo à produção científica válida”...

Refere-se também à emergência e desaparecimento de interesses criativos no decurso da análise de pacientes narcísicos:

“O surgimento de actividades artísticas ou científicas que ocorre com frequência como uma medida de emergência durante as fases do processo de elaboração na análise de personalidades narcísicas, quando o Eu relativamente despreparado do paciente tem de lidar com o repentino influxo de libido narcísica anteriormente recalcada, é em geral efêmero. Se o processo de elaboração prossegue de modo consistente a libido grandioso-exibicionista ou idealizadora costuma ser investida em diversas novas distribuições estáveis (por exemplo, como auto-estima fortalecida ou na formação do ideal) que foram indicadas antes, e as actividades artísticas ou científicas manifestas que haviam sido temporariamente mobilizadas desaparecerão de novo”...

Kohut também aborda a natureza narcísica do acto criativo e o reforço narcísico que o produto criativo proporciona:

“Uma pequena parcela de potencial criativo – por mais estreito que possa ser o seu âmbito – situa-se dentro da esfera da experiência de muitas pessoas, e a natureza narcísica do acto criativo (o facto de que o objecto do interesse criativo é investido com libido narcísica) pode ser abordado pela auto-observação comum e pela empatia. Por exemplo, problemas intelectuais e estéticos não resolvidos criam um desequilíbrio narcísico que, por sua vez, impulsiona o indivíduo para uma solução – seja ela agora terminar palavras cruzadas ou procurar o local ideal para o novo sofá na sala de estar (cf. Zeinarnik, 1927). A solução do problema intelectual ou estético, especialmente quando a resposta correcta fica clara dentro de um período de tempo relativamente curto, sempre

leva a um sentimento de prazer narcísico que é o acompanhamento emocional do equilíbrio narcísico subitamente recuperado”.

Por outro lado, Kohut reflecte sobre a necessidade de estabelecimento de uma relação empática, com cariz de transferência narcísica, especular e idealizadora, possibilitando a expansão de um Self criativo activo, em momentos de grande isolamento do criativo:

“Um fenómeno que está remotamente relacionado ao facto de que é necessária uma pequena parcela de contacto empático com o analista para a manutenção de uma capacidade recém-adquirida de sublimação artística pode ser também observado – bastante fora da área da patologia – quando certas personalidades criativas parecem precisar de uma relação específica (como numa transferência narcísica) durante períodos de intensa criatividade.

Essa necessidade é especialmente forte quando as descobertas levam a mente criativa para áreas solitárias que não haviam sido antes exploradas por outros. A sensação de isolamento da mente criativa é ao mesmo tempo estimulante e alarmante, sendo alarmante porque a experiência repete de forma traumática um antigo temor infantil de estar sozinho, abandonado e desamparado. Em tal situação, mesmo o génio pode escolher uma pessoa do seu ambiente a que ele possa ver como todo-poderosa, como uma figura com quem possa temporariamente fundir-se. Certos tipos de personalidades narcisicamente fixadas (mesmo vizinhos à paranóia) com a sua auto-confiança e certeza aparentemente absolutas entregam-se especificamente a esse papel. Tais transferências estabelecidas por mentes criativas durante períodos de intensa criatividade estão ligadas muito mais intimamente às transferências que ocorrem durante a análise de personalidades narcísicas, do que às transferências que ocorrem na análise das neuroses de transferência. Em outras palavras, estamos a lidar com uma expansão de um Self criativo activo (parecendo uma das variedades de uma transferência especular) ou, como acontece com mais frequência, com o desejo de obter força a partir de um objecto idealizado (transferência idealizadora), mas não predominantemente com o revivenciar de uma figura do passado que está investida com libido objectal”...

Um objecto de arte poderá ser investido como se de um Self objecto especular ou idealizante se tratasse, pertencendo assim à esfera dos investimentos narcísicos.

A criação artística poderá também providenciar um meio para a transformação narcísica do indivíduo criativo:

“Conforme indiquei antes, os poderes poéticos de um... [indivíduo]... artisticamente dotado, que obteve a transformação das tensões pré-narcísicas... nas imagens belas, e no entanto autoplásticas, do sonho, ... [são] afrouxados de modo suficiente a participarem na formulação de produções artísticas...; isto é tais poderes agora [investem] Self objectos de ordem mais elevada. A mudança da criatividade... da produção de sonhos (referentes a... experiências das vicissitudes do investimento auto-erótico e narcísico [do]... Self corporal) para a produção de obras de arte (lidando com experiências referentes à... solidão, ... introspecção e... procura de amizade alter-ego, características da adolescência) é prova de um importante avanço na escala de progresso no desenvolvimento [do]... narcisismo. Por

meio da capacidade criativa recém libertada, [obtem-se] um ajustamento do... narcisismo num contexto social, e... a mudança [permite] uma importante e confiável libertação (sublimatória) para as tensões narcísicas... que tinham antes constituído uma séria ameaça para a... saúde emocional e [poderiam levar] a diversos estados perigosos de desequilíbrio emocional” (Kohut, 1988).

Contributos da análise psicológica de Carl Jung para a compreensão da criação artística: Símbolos e função transcendente

No seu trabalho Jung fez uso de duas técnicas assentes em duas formas distintas de elaboração próprias à mente humana. Uma era a via da *formulação criativa* que engloba a fantasia, sonhos, símbolos, arte e imaginação activa. A segunda via era a da *compreensão* que usa conceitos intelectuais, formulações verbais, consciência vigil e *insight*. Ele considerou que estas duas capacidades da mente estariam ligadas numa relação complementar. Jung achava que a actividade criativa da imaginação libertava o homem da sua posição apartada do seu lado “divertido”/irracional da sua natureza.

“O meu objectivo é trazer ao de cima um estado psíquico no qual o meu paciente comece a vivenciar com a sua própria natureza – um estágio de fluidez, mudança e crescimento, no qual não haverá mais nada eternamente faseado e desesperadamente petrificado” (Jung, 1984).

Um dos seus métodos era o da *imaginação activa*, em que ele tentava libertar as possibilidades criativas latentes no paciente, fazendo uso deliberado da fantasia e sonho como método de tratamento.

A abordagem terapêutica de Jung era firmemente baseada no sentido de que a auto-cura seria possível. Se a análise fosse necessária, inicialmente, para definir conflitos e complexos então, após isso, o objectivo do trabalho consistiria em activar elementos não vivenciados do Self. Stevens sugeriu que no trabalho junguiano haveria menos dependência na relação de transferência com o analista dado que os pacientes reforçariam a sua auto-confiança através das suas relações internas com os componentes arquetípicos. Estes seriam activados nas suas vidas e haveria um reconhecimento crescente do potencial criativo do Self. Ao desenvolver a individuação desta forma a transferência seria superada. É essencial para os pacientes aprenderem a “deixar as coisas acontecerem” na psique. A arte da acção através da não acção, própria a Jung, poderá ser visto também como um axioma da Arte-Terapia. Jung (1984) descreveu a resistência como a enorme dificuldade de deixar as coisas acontecerem devido à interferência constante da consciência. Foi devido às dificuldades que os seus pacientes apresentavam para se libertarem do criticismo e depreciação próprios da mente observadora, que ele introduziu a ideia de escrever, visualizar, desenhar e pintar os fragmentos da fantasia, no contexto da análise.

Jung pensava que enquanto o paciente contava com o analista para explicar os sonhos, ele permaneceria num estado de dependência infantil. Assim, ele aguardava que o

paciente tivesse um sonho especial ou com colorido próprio e então sugeriria que o pintasse, em vez de o interpretar. Isto ajudava ao desenvolvimento da independência própria da maturidade psicológica.

Como todos os escritores, mais brilhantemente inspirados que se debruçam sobre os outros, Jung também baseou as suas teorias e reflexões nos processos implicadas nas suas próprias vivências, como as inerentes a sonhos e experiências artísticas de pintura e escultura. Assim, manteve uma actividade criativa muito profícua.

Ele conceptualizou que as pinturas feitas pelos pacientes a partir de imagens de sonhos teriam qualidades especiais. Apresentavam frequentemente cores barbáricas e uma intensa qualidade arcaica, um simbolismo primitivo. Elas seriam formadas a partir de correntes simbólicas inerentes à evolução do homem, a partir do inconsciente colectivo.

Estas pinturas emanam da necessidade de reconciliar a parte psíquica do nosso passado primitivo com a consciencialização actual. No tratamento, as pinturas necessitariam de ser intelectualmente compreendidas, tanto como aceites emocionalmente e então poderiam ser integradas conscientemente, ajudando a formar um novo centro de equilíbrio na personalidade.

Jung postulou uma divisão no inconsciente, entre um inconsciente pessoal – contendo os complexos, as memórias reprimidas, desejos e emoções, bem como as percepções subliminares de natureza pessoal, e o inconsciente colectivo. Este último detém os conteúdos psíquicos que não são apenas característica de um indivíduo, mas de muitos. Ele entendia ser este um nível mais profundo que o inconsciente pessoal. Um arquétipo é um conteúdo do inconsciente colectivo que corresponde à representação de um instinto. Os arquétipos são expressos em imagens colectivas ou símbolos. Isto pode ser entendido não tanto como uma questão de ideias herdadas, mas como de disposição funcional para produzir o mesmo ou ideias muito similares. Assim, os símbolos, podem ser tanto colectivos como individuais. Estas ideias de Jung são particularmente úteis para a compreensão do simbolismo na arte.

Em “Psicologia e Literatura”, escrito no final da sua vida, Jung voltou as suas reflexões para a arte fora do contexto analítico. Viu o trabalho de arte, a “visão”, como vinda para além, de fora, da experiência pessoal. Referiu que se nós olharmos para a “visão” como vindo da experiência pessoal então torna-se um “substituto para a realidade”, despidido da sua qualidade primordial, e não mais que um sintoma da disposição do artista.

Argumenta que a “visão” é “verdadeira expressão simbólica” – isto é, a expressão de algo em eminência de se revelar no seu verdadeiro sentido (que não pode ser explorado por alguém de fora), mas imperfeitamente conhecido. Ele pensava que seriam conteúdos do inconsciente colectivo que formavam a “visão” e que essas manifestações seriam compensatórias relativamente à atitude consciente, trazendo a consciência parcial a um equilíbrio.

Jung viu a disposição artística como envolvendo uma “sobrecarga” da vida psíquica colectiva como oposta à pessoal. Ele pensava que a arte era uma espécie de via inata, um instinto, que aproveitando-se de um ser humano fazia dele o seu instrumento. Os artistas não seriam pessoas dotadas de livre vontade, que poderiam procurar os seus próprios fins, mas pessoas que possibilitavam que a arte realizasse os seus propósitos através

delas. Para além disso, ele concebia uma “cruel paixão pela criação” e os “desejos pessoais do artista” como entrando em guerra dentro deles próprios. Em vez da arte provir dos problemas pessoais dos artistas, ele via a arte como dando origem a problemas aos artistas, pois ao desenvolverem as suas capacidades numa direcção determinada, tal conduziria a um drenar das suas outras capacidades, originando dificuldades nas personalidades dos artistas.

Jung, por outro lado, considerava que os artistas desenhavam a partir das forças curativas e redentoras da psique colectiva. Os artistas, estando subordinados a essas forças, através do seu trabalho podem trazer equilíbrio a uma época, dando expressão a motivações da mente colectiva da sociedade do seu tempo.

OS GRUPOS DINÂMICOS DE ARTE-PSICOTERAPIA ANALÍTICA-EXPRESSIVA

Arte-terapia grupalítica de Gerry McNeilly

Dados biográficos de Gerry McNeilly

Falamos de Gerry Mcneilly é referirmo-nos a um homem polifacetado e criativo.

Nasceu em 1951 em Ballymena, Irlanda do Norte, no seio de uma família católica do operariado pobre. O pai faleceu precocemente, tendo a família sofrido graves dificuldades, suportadas pelo sacrifício de uma mãe perseverante.

Na sua juventude é apanhado no meio do ambiente de repressão e terror vivido nas décadas de 1960-70 na Irlanda do Norte, devido aos conflitos entre católicos e protestantes. Sai de casa cedo, e em Belfast que vai integrar uma banda rock, os Sunshine, que faziam concertos itinerantes nos teatros e casas de baile de pequenas localidades do Ulster.

Decide-se a estudar enfermagem, profissão que exerce até que uma crise existencial o remete para um retiro numa casa de colmo no meio do verde campesino irlandês.

Ruma seguidamente em direcção a Londres, para realizar a formação de Arte-Terapia, a qual termina em 1976. Um dos seus professores é o pioneiro Stock Adams.

A sua experiência profissional inicial é construída em comunidades terapêuticas, como Arte-Terapeuta.

Decide, entretanto, reforçar o seu currículo efectuando formação em Grupanálise, o que realiza no Instituto de Grupanálise Londrino. Faz análise com Robin Skinner e tem como supervisor Malcolm Pines. Termina a formação como grupanalista em 1987. É actualmente Full-Member da Group-Analytic British Society, trabalhando como

psicoterapeuta sénior no departamento de psicoterapia do Hospital de Stratford-upon-Avon, na periferia de Birmingham.

Em 1983 edita o primeiro artigo sobre Arte-Terapia Grupalítica.

Tem colaborado activamente na formação de grupanalistas em Atenas (Grécia), S. Petesburgo e Moscovo (Rússia) e na Itália.

Desde 1997 que é colaborador e Membro Titular do Sociedade Portuguesa de Arte-Terapia. Nesse ano realizou o “I Curso de Arte-Terapia Grupalítica. “O único curso que tem ministrado sobre a matéria é em Portugal, tendo concebido cinco conferências especificamente para a formação em Lisboa, as quais estão integrados no seu livro “Group Analytic Art Therapy”, publicado em 2006.

Em 2008 realiza-se em Portugal o “IV Curso de Arte-Terapia Grupalítica”, integrado no Nível II da formação da Sociedade Portuguesa de Arte-Terapia.

Definição de arte-terapia grupanalítica

“A perspectiva da Arte-Terapia Grupalítica é melhor definida como uma incorporação de tudo quanto ocorre nas sessões de grupo, durante a sua duração. Há um incentivo para a livre expressão individual e colectiva através de imagens pictóricas e verbais e é a síntese da concepção da imagem, do simbolismo, da mobilidade física e da activação de outros sentidos (tais como cheiros, gostos), que produzem a sua definição única. Como na grupanalise verbal o incentivo da comunicação através da partilha da imagem, com o recurso à linguagem, será o cimento unificador de tal síntese. Isto acrescentado à dimensão da interacção visual simbólica permite que o processo grupanalítico se torne mais claramente visto, e por vezes tais processos são mais rápidos na emergência e localização. Tal, assiste na concretização do processo de tornar o inconsciente consciente. O grupo de Arte-Terapia Grupalítica, como um todo, contém os aspectos comuns e universalidades dentro do grupo, dando forma aos sistemas do passado e presente, tais como famílias, culturas, mitos, arquétipos e crenças” (McNeilly, 1989).

Grupos directivos e não directivos de arte-terapia

Em 1982 Gerry McNeilly concebeu um artigo que intitulou de “Directive and Non Directive Art-Therapy Groups”. Ao tentar publicá-lo em revistas inglesas de Arte-Terapia tal foi-lhe recusado. Consegue publicá-lo nesse ano numa revista de especialidade nos E.U.A.

O motivo do artigo não ser aceite em Inglaterra prende-se com a polémica que vem desencadear após a sua publicação. Nessa altura a intervenção grupal com Arte-Terapia era essencialmente directiva e temática. Entendiam os Arte-Terapeutas que era necessário orientar e focalizar os grupos em torno duma “tarefa”.

O Arte-Terapeuta escolheria o tema a aflorar no grupo, com base no seu conhecimento daquele. Desta forma diminuiria a ansiedade larvar no grupo, que poderia fazer confrontar os membros do grupo, por exemplo, com sentimentos de caos excessivos. Por

outro lado conduziria os membros do grupo a trabalharem as temáticas “realmente” importantes para si, evitando a dispersão.

Gerry McNeilly, sendo um Arte-Terapeuta que se formou mais tarde como grupanalista, tinha uma perspectiva diferente da dinâmica de grupo. Tal leva-o a organizar os seus grupos de um modo não directivo, ocorrendo a comunicação no grupo a partir da livre e fluante associação de ideias assentes nas imagens criadas livremente.

As suas principais críticas em relação aos grupos directivos de Arte-Terapia são:

- A proposta dum tema pelo Arte-Terapeuta leva ao estabelecimento de dinâmicas de passividade conformismo e submissão ao terapeuta que supõe saber o que é melhor para o grupo e a quem se deseja agradar
- A directividade promove a dependência, esperando os membros do grupo que o terapeuta lhes diga o que é importante para eles
- Pela necessidade dos membros do grupo se organizarem em torno do tema ficam privados da liberdade para exprimirem sentimentos considerados como menos próprios, como a inveja, a agressividade ou outros
- O Arte-Terapeuta, impondo-se como líder ao grupo, pode não providenciar o espaço fantasmático para a verbalização de sentimentos desencadeados pelo seu próprio papel
- Ao definir os temas para o grupo o Arte-Terapeuta (não estando por exemplo consciente das suas próprias “áreas cegas”) pode estar a condicionar que se mantenham “áreas cegas” na elaboração do grupo

Os cinco tipos de imagem

Num artigo com o título “Group-Analytic Art-Groups”, Gerry Mcneilly descreve cinco tipos de imagem, cuja concepção formal encerra dinâmicas profundas comuns, com ocorrência regular nos seus grupos de Arte-Terapia Grupanalítica:

- Página em branco – Surgindo mais frequentemente *no início do processo terapêutico pode ser subsequente de “angústias primitivas” intensas que bloqueiam a concretização* ou ainda pode espelhar aspectos inaceitáveis do Self. É necessário que os pacientes invistam a página em branco como uma “mãe responsiva ideal”, antes de a utilizarem de um modo verdadeiramente criativo. Então poder-se-á transformar num ecrã no qual o paciente se espelha e do qual obtém uma imagem que lhe desenvolve algo de novo
- Palavra escrita – Segundo Gerry McNeilly, é uma *manifestação de intelectualização e menor envolvimento no grupo e na criação dentro deste*
- Imagem chocante – Surge associada à *expressão de comportamentos hetero-agressivos e exibicionistas*, relacionados com ferida narcísica originada na infância precoce. Pode ainda veicular rivalidades sibilinas ou “gritos de ajuda”

- Figuras copiadas – Ocorrem mais frequentemente nos grupos com *pacientes psicóticos*, estando associada a *protecção contra angústia de fragmentação, caos do Self* ou ainda podem relacionar-se com *identificação adesiva*. Por vezes os pacientes copiam as imagens realizadas por outros membros do grupo. Podem ainda trazer consigo para as sessões imagens que tentam reproduzir, porque as consideram significativas
- Imagem recorrente – É aquela que se assemelha ou possui *padrões simbólicos fixos, que surgem repetida ou esporadicamente*. Estas podem representar um padrão de repetição, equivalente à *compulsão de repetição* ou podem também ser significativas como *objecto transicional*

As cinco conferências portuguesas

No seu livro “Group Analytic Art Therapy”, publicado em 2006, Gerry McNeilly integra as chamadas conferências portuguesas, que concebeu especificamente para as suas regulares vindas a Portugal como colaborador na formação dos Arte-Psicoterapeutas portugueses. Os seus títulos são:

- Key concepts in the cross-fertilisation of group analysis and group analytic art therapy: content, process and structure

Áreas/Palavras-chave:

Introdução – o grupo como uma rede – comunicação – estética – conteúdo, processo e estrutura – Winnicott e a criatividade; espaços transicionais – paralelo com a Gestalt de figura-fundo, de Foulkes – imersão – dor e solidão – especificidades do conteúdo e processo – ilustrações clínicas.

- The common ground

Palavras-chave:

O chão sagrado – paralelos com o sagrado e o comum – coisas em comum versus chão comum – o chão comum pertence a qualquer um e a ninguém – o grupo como chão comum – a piscina comum da experiência – analogias fluidas – os quatro pilares da comunidade terapêutica: verbalização, criatividade/arte, drama, actividade. Enquadramento do desenvolvimento – aplicações dos grupos de arte – criticismo dos modelos de Arte-Terapia: o trabalho de arte individual fica perdido.

- Institutional roots and shoots

Palavras-chave:

O conceito inicial desenvolve-se dentro de um hospital psiquiátrico (St. Michaels) – As dinâmicas de sedução – os Hospitais como “castelos de conto de fadas” – os tempos (ou demoras) esquecidos do tratamento sob custódia – o Hospital como a manutenção de uma fantasia projectiva contra a realidade interna – institutos profissionais como organizações saudáveis – institutos como sistemas dinâmicos ou

sistemas estagnados/fossilizados – fusão ou atrofia – institutos que se tornam formações de sintomas doentios.

Raízes institucionais » criam chão (sustentação) firme.

Rebentos » crescimento em direcção à instituição saudável – linguagens básicas dentro de instituições que infantilizam ou atacam as identidades das pessoas – perspectivas teóricas – perda de individualidade, independência e identidade – a psicoterapia como instituição – estádios de desenvolvimento e institucionalização – perigo do terapeuta ficar institucionalizado.

– Polar balances within the group analytic art group

Palavras-chave:

Emergência de conflitos polares – amor e ódio – tolerância e desprezo – necessidades e satisfação – desejo e aversão – os símbolos como díades e o equilíbrio das polaridades.

– The matrix, pattern and the fullness of emptiness

Palavras-chave:

As componentes da matriz – o impacto do padrão no contexto da matriz – a plenitude do vazio – anorexia mental.

Deste modo, Gerry McNeilly traça as linhas mestras da aplicação da técnica grupalítica à Arte-Terapia. Nas suas diversas publicações e conferências realizados nos finais dos anos oitenta e durante a década de noventa do séc. XX são focados, a adaptabilidade de conceitos fundamentais da grupalítica como postulados pelo Foulkes: a matriz, a ressonância, o condutor, o espalhamento, o inconsciente transpessoal grupal, as polaridades etc. Refere-se também a conceitos de Bion relativamente à dinâmica de grupos tais como os pressupostos básicos de dependência, luta e fuga e emparelhamento.

Arte-psicoterapia analítica grupal de Ruy de Carvalho

Origem da arte-psicoterapia analítica grupal

Em 1993, na sequência de deslocações periódicas a Londres para receber formação em Arte-Terapia, o autor contactou com Gerry McNeilly no Instituto de Grupalítica, o qual prontamente enviou os seus artigos redigidos até à altura, sobre Arte-Terapia Grupalítica. Esses trabalhos foram preciosos para conciliar a formação recebida em Arte-Psicoterapia Integrativa, com a formação prévia em Grupalítica. De entre esses trabalhos destacam-se:

– “Group-Analytic Art-Therapy” de 1984

– “Group-Analytic Art-Groups” de 1988

Após ter estudado os trabalhos de Gerry McNeilly parecia que pouco haveria acrescentar sobre o enquadramento teórico da Arte-Terapia Grupanalítica, para além de reforçar os seus achados pela experiência clínica.

A colaboração com Gerry McNeilly estreitou-se com a sua vinda regular a Portugal, tendo a Sociedade Portuguesa de Arte-Terapia criado um “Curso de Arte-Terapia Grupanalítica”, integrado na sua formação regular de Arte-Psicoterapeutas. Presentemente é Membro Didacta desta Sociedade. No entanto, existem alguns conceitos fundamentais na teoria grupanalítica desenvolvida em Portugal por Eduardo Cortesão e outros, que nos pareceu importante integrar no contexto de Arte-Terapia Grupanalítica, tais como os Níveis Mutáveis de Comunicação, o Padrão Grupanalítico, a Matriz Relacional Interna (Rita Mendes Leal) e o Processo Metadramático de Pensamento (João A. Silva).

A comunicação metadramática

Tomámos conhecimento do conceito de comunicação metadramática, desenvolvido pelo Dr. João de Carvalho Azevedo e Silva, através do seu trabalho “Comunicação Metadramática e Interpretação Grupanalítica”, apresentado no I Congresso Nacional de Grupanalise em Maio de 1989. Teve uma importância primordial para a sua orientação no sentido da Arte-Terapia. Passo a citar algumas das suas ideias:

“Realmente se nos lembrarmos dos conceitos freudianos de processos primário e secundário de funcionamento psíquico – e, afinal, de comunicação – poderíamos avançar nos nossos ensaios de compreensão, considerando aqueles dois processos como dois contrários ligados numa mesma unidade que, por imposição do movimento natural dialéctico – como Hegel e Marx exigem para a essência mesma da matéria e do existir – deslizariam para uma síntese mais complexa, de natureza superior por mais elaborada, a que não repugnaria, em princípio chamar, como Pierre Luquet o faz, processo metaprimário de funcionamento do aparelho psíquico...

De qualquer modo – seja processo ou sistema metaprimário de funcionamento psíquico, comunicação metaprimária, artística, dramática ou metadramática – a verdade é que somos conduzidos a interessarmo-nos, uma grande parte de nós, por uma categoria especial de comunicação, cujo papel me sobressai cada vez mais, no dia a dia da clínica, como essencial – no sentido de Husserl, Heidegger e K. Jaspers – para a compreensão dos sucessos e insucessos das relações entre indivíduos, sejam eles saudáveis ou doentes. É essencial para a interpretação analítica, de grupo ou individual; modo de comunicar que tem muito a ver com o Belo, com a produção estética e com a relação psicoterapêutica em geral onde é de bom-tom que o quanto de afecto e o quanto de racional se mantenham nas devidas proporções”.

Matriz e padrão em arte-psicoterapia analítica grupal: O modelo português de Ruy de Carvalho

No modelo proposto pelo autor, os grupos de Arte-Psicoterapia Analítica Grupal, são grupos aberto-lentos de 6 a 9 pessoas, com uma sessão semanal. O tempo de duração das sessões, de 3 horas (ao contrário de McNeilly cujos grupos têm duração de 90 minutos)

foi dimensionado em função da sua experiência clínica, em que sentiu necessidade de “dar tempo” para que comunicação fosse inicialmente aprofundada ao nível da criatividade e para que a matriz relacional grupal se activasse plenamente, de forma a permitir que a criação e a significação se tornassem sinérgicos, através do recurso ao Processo Metadramático do pensamento e também para oferecer espaço adequado à elaboração terapêutica.

A sala tem cadeiras dispostas em círculo com uma pequena mesa redonda no centro, que é retirada quando o grupo evolui para a criação. Numa das extremidades da sala está um armário com materiais de pintura e desenho, barro, folhas de revistas para colagens e outros materiais, bem como objectos representativos do “Mundo”.

A primeira fase de trabalho de grupo – O rearranjo e actualização da matriz e o aprofundar da comunicação

Na primeira fase do trabalho de grupo a comunicação evolui através da livre flutuante associação de ideias. Um grupo experimentado fará evoluir espontaneamente a comunicação para níveis mais profundos e ricos, do ponto de vista do afecto, da expressão do Self e *insight*. Por vezes será necessário o psicoterapeuta interpretar para repor o padrão analítico. Quando o grupo se situar pelo menos no nível de interpretação desenvolvutiva, se possível fazendo-se uma interpretação a todo o grupo, abre-se espaço ao nível de criatividade (podendo a iniciativa para tal partir do próprio grupo).

A segunda fase do trabalho de grupo – Vivenciar e criar

Passando à fase seguinte de trabalho, alguns membros grupo sentam-se no chão, outros nas cadeiras trabalham sobre os joelhos, onde colocam uma placa de madeira ou cartão ou ainda um cavalete de Loutrec. Podem também usar uma mesa improvisada na sala.

Geralmente os membros do grupo pintam, desenhavam ou modelam barro. No entanto o recurso a colagens, tabuleiros de areia, onde são colocados os objectos representativos do “Mundo”, à escrita livre ou a poesia é aceite, de forma a facilitar a aderência ao uso de mediadores. Algumas pessoas no início da psicoterapia sentem-se receosas ou inibidas relativamente à expressão plástica, encontrando naquelas alternativas uma forma menos ameaçadora de recurso à expressão.

A improvisação musical ou dramatização (representação de papéis ou uso de marionetas) são também possíveis mas somente num momento em que não haja membros do grupo a recorrerem a outras formas de expressão mais individualizadas.

Por vezes surgem propostas no grupo para que todos pintem na mesma folha, em vez das habituais folhas de tamanho A₃, usando um grande pedaço de papel de cenário.

Normalmente os pacientes mantêm-se em silêncio e até mesmo o exigem, permanecendo debruçados sobre si próprios.

Durante esta fase de trabalho também o psicoterapeuta se mantém em silêncio empático e disponível, olhando em redor, observando a evolução das criações e as reacções dos criadores tal como a gestualidade envolvida. Se bem que mantendo-se centrados sobre

si próprios, por vezes os pacientes olham em redor, uns para os outros e de quando em quando procuram o olhar do psicoterapeuta, como crianças na fase de treinamento que se afastam da mãe, voltando-se de tempos a tempos para procurar a sua referência ou como, numa fase ainda mais precoce, um bebé que encontra no rosto de mãe o primeiro organizador psíquico (Spitz).

Conforme vão acabando os seus trabalhos de arte rearranja-se o círculo de cadeiras. Os trabalhos de arte vão preenchendo o centro, ficando disponíveis ao olhar de todos os membros de grupo.

A terceira fase do trabalho de grupo – A procura de significações: Clarificar a transferência, elaborar, comutar

Na última fase da sessão o trabalho assenta mais uma vez na livre e flutuamente associação de ideias, sendo a tónica colocada na procura de novas significações, através da clarificação da transferência, da elaboração e da comutação de sentidos.

A concretização das imagens e de outras criações vai originar no *setting* grupal um contexto particular, que poderia ser representado imagéticamente por uma pirâmide. Dessa, poderemos objectivar diferentes triangulações. Para além das triangulações, sujeito – objecto de arte - psicoterapeuta, presente na Arte-Psicoterapia Individual e sujeito – grupo – psicoterapeuta, própria de grupanálise, teremos de ter em conta duas outras dimensões: sujeito-objectos de arte-grupo e grupo-objectos de arte-psicoterapeuta (estas de ordem da criação intra-grupal). Assim os objectos de arte ganham função relacional para o próprio (Self-objectal), no grupo (inter-pessoal), para com o psicoterapeuta (transferencial) e para os outros membros do grupo (especular). A investigação em torno das imagens, ganha um importante valor na activação da permuta dentro do Processo Metadramático de Pensamento. As vinculações triangulares implícitas darão origem a uma matriz de comunicação, de onde emergem os vértices que sustentarão a elaboração terapêutica. A imbricação destas diferentes facetas do trabalho arte-psicoterapêutico grupal foi representado tridimensionalmente por Gerry McNeilly como uma árvore, com a uma multiplicidade de ramos destacando-se dum tronco comum.

A livre e flutuante associação de ideias possibilita que a comunicação evolua no grupo, tendo como figura a criação de um dos membros e como fundo os demais criações imersas na matriz grupal.

Por vezes surgem bloqueios no aprofundar de sentidos a partir das criações, quer por descrições factuais de eventos, ou porque o grupo deflecte dos objecto de arte, envolvendo-se na interacção interpessoal, em que a imaginação é reprimida. Então há que voltar a posicionar o grupo no nível de comunicação criativa.

Um padrão de promoção da investigação das imagens será sugerir aos pacientes para:

- Fazerem a descrição da imagem (investigação fenomenológica), procurando dar um sentido cognitivo e afectivo à imagem
- Falarem sobre sentimentos antes e após a construção da imagem

- Recordarem o que lhes ocorreu e sentiram durante a criação
- Explorarem possíveis inter-relações dos elementos da imagem (historia em torno daquela)

Relativamente a outros mediadores cujo resultado imediato não seja a concretização duma imagem o padrão é idêntico, explorando-se a imagética simbólica implícita e os afectos.

Os objectos de arte criados podem resultar dos processos de ressonância ocorridos na primeira fase do trabalho (é comum os pacientes criarem a partir dos sentimentos despertados pelas comunicações de outros membros do grupo) mas também podem constituir pontos de partida para fenómenos de ressonância e espelhamento. Um objecto de arte realizado num grupo de Arte-Psicoterapia Grupal, tal como a obra dum artista, após ser apresentada, deixa de ser propriedade exclusiva do criador, para também ser do grupo-público, quando investida de projecções, identificações e identificações projectivas por parte daqueles.

Uma criação pode assumir para o próprio a função dum espelho, onde o criador revê aspectos do Self.

Também nesta fase de trabalho é importante estar atendo às transferências de Bode-Expiatório ou Transmediador, bem como às implicações próprias da Dinâmica da Criação, propiciando a emergência catártica de material inconsciente.

Estando a criação artística imbuída de vivências arcaicas pré-genitais, como o desejo de destruir, a inveja e a avidez, mas também de desejos de amor incondicional e mesmo eróticos, relativamente às figuras parentais da infância, pode aquela ser fantasiada como forma de transgressão. Tal remete os membros do grupo para vivências de conflito estético, sentido na sua relação precoce com a mãe e o mundo. Compete ao Arte-Psicoterapeuta Grupalítico, através da interpretação, ajudá-los a reencontrar o sentido de equilíbrio estético, básico ao processo de perlaboração e conducente a uma transformação interior significativa.

Dinâmicas de “O indivíduo no grupo” e de “O grupo como Um Todo” alternam entre si num jogo de figura fundo, em que também é determinante a fase de trabalho do grupo.

É importante colocar a tónica no final de cada sessão na dimensão do “Grupo como Um Todo”, terminando com uma interpretação global, sintetizando os aspectos comuns emergidos da dinâmica grupal, ou dirigindo a cada membro do grupo uma interpretação ou clarificação particular. Tal possibilita o cimentar da aliança terapêutica e sentimento de pertença à matriz grupal e fomenta a perlaboração. Por vezes esta interpretação pode ter valor potencialmente comutativo.

A imagem no contexto da dinâmica grupal: Tipologia de significação formal da imagem de Ruy de Carvalho

Ao longo da nossa prática de Arte-Psicoterapia Analítica Grupal, na linha de Gerry McNeilly, identificámos mais doze tipos particulares de imagens:

- Imagem sem sentido – É descrita pelo executante como *não lhe dizendo nada, não sabendo o que é nem lhe encontrando sentido*. A emergência na imaginação de aspectos desconhecidos do Self, pode causar um *sentimento de estranheza*
- Imagem dissonante – É aquela, que *ao ser descrita pelo próprio e dando-lhe este sentido, tal não é compreensível para o arte-psicoterapeuta, nem para os outros membros do grupo*. Isto pode ocorrer como *expressão de falso-Self*. Aspectos do Self rejeitados, expressos numa imagem, podem também ser responsáveis pela clivagem da cognição
- Múltiplas imagens – São *imagens várias feitas na mesma sessão*, podendo por vezes *explorar o mesmo tema*, isto é, *diferentes aspectos do mesmo* e outras vezes *podem não se relacionar entre si*. Tal pode corresponder à *emergência de opostos não conciliáveis*, em que *uma das imagens incorpora elementos “bons” e a outra “maus”*
- Imagem grandiosa – Corresponde àquela que o *paciente realiza utilizando grandes pedaços de papel* (por ex. de cenário), em vez das habituais folhas A₃ de desenho utilizadas pelos restantes membros do grupo, ou quando pinta cobrindo uma parede com papel de cenário (como alternativa de pintar a própria parede) ou estando aquele assente no chão. Neste processo *necessidades narcísicas de reforço do Self Grandioso* podem estar subjacentes
- Imagem concreta – É uma *imagem representacional*, cuja *descrição feita pelo autor é “colada” à realidade*, cheia de racionalizações, sem associação de afectos
- Imagem esbatida – Geralmente é feita por *sobreposição de camadas de tinta*, que vão tapando formas pré-existentes, ou é executada *espalhando a tinta* (pastel) com os dedos. É uma *imagem essencialmente sensorial desfocada, onde o sentido é difuso*
- Imagem polarizada – Expressa *aspectos polares ou antagónicos da psique*, numa *tentativa gorada de os integrar*. *O conflito com a antítese está evidente*
- Imagem unificadora ou integradora – *Aspectos positivos e negativos, bons e maus, belos e horrendos, de dor e prazer encontram-se em equilíbrio*
- Imagem fragmentada – Nesta *imagem diferentes elementos aparecem clivados, separados, dando uma sensação de estarem partidos em pedaços*
- Imagem atacada – A *imagem após ter sido criada é danificada ou rasgada*. Um *sentimento intenso de raiva, frustração, insatisfação* ocorre após a sua realização e investigação do sentido
- Imagem apagada – *Aspectos da imagem são apagados, e a imagem reformulada ou há tentativa de a melhorar*
- Imagem comutativa – É *uma imagem verdadeiramente criativa*. É *acompanhada por um movimento interior de reparação objectal, de transformação e vivência de equilíbrio estético*. Surge como expressão de reestruturação de objectos do Self

BIBLIOGRAFIA

- Bleichmar, & Bleichmar. (1992). Lacan. Teoria do sujeito entre o outro e o grande outro. In Bleichmar & Bleichmar, *A Psicanálise depois de Freud*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Carvalho, R. (2001). A arte de sonhar ser. In *Coleção Imagens da transformação*. 8. Rio de Janeiro: Clínica Pomar.
- Carvalho, R. (2006). O polimorfismo da arte de sonhar ser. In *Revista científica de Arteterapia Cores da Vida*. 2. Vol 3. Nº 3. Julho-Dezembro, 2006. <http://www.brasilcentralarteterapia.org>
- Carvalho, R. (2006). O drama da não pertença: paradoxo da exclusão, a função integradora da arte. In *Coleção Imagens da Transformação*. 12. Rio de Janeiro: Clínica Pomar.
- Carvalho, R. (2006). Arte-terapia: identidade e alteridade, uma perspectiva polimórfica. In *Arte Terapia: Reflexões*. 6. São Paulo: Sedes Sapientiae.
- Chibante Coelho, A. *Psicologia do anormal e clínica. Os mecanismos de defesa*. <http://ivocostenaro.vilabol.uol.com.br/IvoWeb/DEFESA.htm>
- Cortesão, E. (1989). *Grupanálise. Teoria e técnica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Dalley, T. (1984). *Art as Therapy. An introduction to the use for arts as a therapeutic technique*. London and New York: Tavistock/Routledge.
- Dalley, T., Case, C., Schaverien, J., Weir, F., Halliday, D., Hall, P.N., & Waller, D. (1987). *Images of art therapy. New developments in theory and practice*. London and New York: Tavistock.
- Doren, R., & Parrot, F. (2001). *Dicionário de psicologia*. Lisboa: Climepsi.
- Fenichel, O. (1981). *Teoria psicanalítica das neuroses*. Rio de Janeiro: Atheneu.
- Foulkes, S. (1964). *Grupo análise terapêutica*. Lisboa: Europa-América.
- Fuller, P. (1983). *Arte e psicanálise*. Lisboa: Dom Quixote.
- Gilroy, A., & McNeilly G. (Org.). (2000). *The changing shape of art therapy. New developments in theory and practice*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley.
- Greenson, R.E. (1981). *Psicologia Psicanalítica. A Técnica e a prática da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- Jung, C.G. (Org.). (1984). *O homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Kaplan, H., Sadock, B., & Grebb, J. (1997). *Compêndio de psiquiatria*. 7ª Edição. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Kohut, H. (1988). *Análise do Self*. Rio de Janeiro: Imago.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.B. (1990). *Vocabulário da psicanálise*. Lisboa: Presença.
- Malrieu, P. (1996). *Teoria das Artes e Literatura. A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget.

- McNeilly, G. (2005). *Group-Analytic Art Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Milner, M. (1991). *A loucura suprimida do homem são*. Rio de Janeiro: Imago.
- Roudinesco, E., & Plon, M. (2000). *Dicionário de psicanálise*. Mem Martins: Inquérito.
- Sandler, J., Dare, C., & Holder, A. (1977). *Psicologia Psicanalítica. O paciente e o analista. Fundamentos do processo psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago.
- Schaverien, J. (1991). *The revealing image. Analytical art psychotherapy in theory and practice*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Vaillant, G. (1971). Theoretical hierarchy and adaptive ego mechanisms. In *Arch Gen Psychiatry*. 24, 107-118.
- Winnicott, D. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Zimerman, D. (1995). *Bion, da teoria à prática*. Porto Alegre: Artes Médicas.