

DM
DELG. L

INSTITUTO SUPERIOR
DE
PSICOLOGIA APLICADA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

em

PSICOPATOLOGIA e PSICOLOGIA CLÍNICA


TÍTULO :

“ UM OLHAR SOBRE A DINÂMICA AFECTIVA
DA CRIATIVIDADE ATRAVÉS DA PROVA
PROJECTIVA DO T. A. T. “

ORIENTADOR : Professora Doutora Maria Emília Marques.

REALIZADO por : Dr. Luís Manuel Romano Delgado.

Lisboa , Dezembro de 2001.

 Instituto Superior de Psicologia Aplicada
Centro de
Documentação

Registo: 14454
Data: 31/10/2003

Tel.: 21 881 17 50 • bibliopa@ispa.pt

ÍNDICE

Introdução : apresentação do tema de estudo.....4

I - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

| | |
|---|----|
| 1 - Aspectos Teóricos sobre a Dinâmica Afetiva da Criatividade. | |
| 1. 1 - S. Freud : inconsciente e criação..... | 8 |
| 1. 2 - Os Neo-freudianos: pré-consciente e criatividade..... | 10 |
| 1. 3 - D. W. Winnicott: um conceito de criatividade em termos de percepção..... | 11 |
| 1. 4 - M. Klein: a função criativa como função vital..... | 14 |
| 1. 5 - D. Anzieu: os estados do trabalho criador..... | 17 |
| 1. 6-J. Chasseguet-Smirgel: criatividade e restauração da integridade do sujeito..... | 23 |
| 1. 7 - Conclusão da primeira parte..... | 27 |
| 2 - A Psicanálise e a Psicologia Projectiva..... | 29 |
| 3 - T.A.T. e Criatividade..... | 37 |
| 4 - Fundamentos Teóricos do T.A.T..... | 43 |

II - METODOLOGIA

| | |
|--------------------------------------|----|
| 1 - Objectivo do Estudo..... | 48 |
| 2 - O Instrumento - T.A.T. | |
| 2. 1 - Descrição do Instrumento..... | 50 |

| | |
|----------------------------------|----|
| 2 . 2 - O Material..... | 50 |
| 2 . 3 - Análise do Material..... | 51 |
| 2 . 4 - A Instrução..... | 51 |
| 2 . 5 - Passagem da Prova..... | 52 |
| 2 . 6 - Escolha dos Cartões..... | 52 |

3 - Os Sujeitos do Estudo.

| | |
|------------------------------------|----|
| 3 . 1 - Critérios de Escolha..... | 53 |
| 3 . 2 - Condições de Trabalho..... | 54 |

4 - Método e Procedimentos.

| | |
|----------------------------|----|
| 4 . 1 - Método..... | 55 |
| 4 . 2 - Procedimentos..... | 56 |

5 - Análise dos Protocolos.

| | |
|---------------------------------------|----|
| 5 . 1 - Sr. C - Folha de Análise..... | 61 |
| Análise do Protocolo..... | 62 |
| 5 . 2 - Sr. M - Folha de Análise..... | 67 |
| Análise do Protocolo..... | 68 |
| 5 . 3 - Sr. A - Folha de Análise..... | 72 |
| Análise do Protocolo..... | 73 |
| 5 . 4 - Sr. L - Folha de Análise..... | 77 |
| Análise do Protocolo..... | 78 |

6 - Discussão e Síntese dos Resultados.

| | |
|--|----|
| 6 . 1 - Quadro Total dos Procedimentos Utilizados..... | 83 |
| 6 . 2 - Análise dos Procedimentos A1 + B1..... | 85 |
| 6 . 3 - Análise dos Procedimentos A2..... | 86 |
| 6 . 4 - Análise dos Procedimentos B2..... | 87 |
| 6 . 5 - Análise dos Procedimentos C..... | 88 |
| 6 . 6 - Análise dos Procedimentos E..... | 92 |
| 6 . 7 - Discussão do Estudo dos Procedimentos..... | 93 |
| 6 . 8 - Análise da Problemática..... | 94 |

| | |
|----------------------------|----|
| III - CONCLUSÃO FINAL..... | 98 |
|----------------------------|----|

| | |
|-------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA..... | 103 |
|-------------------|-----|

ANEXOS : Anexo 1 - Protocolos de T.A.T. :

| | |
|----------------------------------|-----|
| ➤ Protocolo T.A.T. do Sr. C..... | 108 |
| ➤ Protocolo T.A.T. do Sr. M..... | 111 |
| ➤ Protocolo T.A.T. do Sr. A..... | 113 |
| ➤ Protocolo T.A.T. do Sr. L..... | 117 |

| | |
|--|-----|
| Anexo 2 - Cartões T.A.T. Utilizados..... | 121 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Anexo 3 - Folha de Análise do T.A.T..... | 137 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Anexo 4 - Conteúdos Manifestos e Conteúdos Latentes dos Cartões T.A.T..... | 142 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Anexo 5 - Níveis de Evolução das Histórias T.A.T..... | 148 |
|--|-----|

Introdução : apresentação do tema de estudo.

O nosso estudo diz respeito à atitude criativa, mais precisamente a uma parte da dinâmica afectiva que preside à criatividade.

Assim, deixamos clara e conscientemente de lado qualquer abordagem de tipo cultural, social ou cognitiva deste fenómeno ou desta atitude humana, para nos centrarmos exclusivamente na dimensão afectiva e emocional, e numa perspectiva exclusivamente psicanalítica.

I

Parece haver duas correntes de pensamento muito diferentes relacionadas com os problemas postos pela criatividade.

A primeira destas correntes tem como hipótese de base que o criador possui uma estrutura mental particular. Assim como é possível identificar uma estrutura mental de tipo obsessivo, histérico, fóbico ou caracterial, que são diferenciáveis umas das outras através de um bom teste projectivo, induzindo condutas humanas particulares e específicas, também haveria uma estrutura mental própria do criador e do artista. Esta organização particular do seu aparelho psíquico permitir-lhe-ia ou obrigá-lo-ia a produzir criações, enquanto que os “comuns mortais” não teriam nem esse gosto nem essa possibilidade.

A segunda corrente de pensamento teria como hipótese de base que qualquer indivíduo humano é criador, do mesmo modo que qualquer indivíduo humano é inteligente. Neste sentido a criatividade já não seria uma capacidade particular, mas mais uma função do aparelho psíquico. Falar-se-ia assim de “*função criativa*” (do mesmo modo que os psicanalistas bionianos falam da “*função psicanalítica da personalidade*”, potencialmente presente em todos os seres humanos).

Um número importante de pensadores interessa-se pelos criadores para neles encontrar, numa perspectiva psicanalítica, uma organização mental particular. Janine Chasseguet-Smirgel fala disso na sua obra “*Psychanalyse*

de l'Art et de la Créativité "(da qual falaremos mais adiante), e observa a quantidade e a densidade dos trabalhos dos primeiros psicanalistas neste domínio, o do "génio criador", os quais encontraram pontos comuns entre os criadores ao nível do seu funcionamento mental. Também Didier Anzieu, no seu artigo "Vers une Métapsychologie de la Création" (que também aprofundaremos mais adiante) mostra de maneira muito satisfatória as cinco fases do trabalho de criação e as resistências correspondentes. Mas o facto de estas fases existirem em todos os génios criadores não significa que estejam ausentes nos outros.

Portanto, uma questão fundamental é a seguinte: a criatividade é uma característica de uma elite de humanos, ou é uma função mental utilizável em todos os graus e em todas as modalidades por todos os indivíduos?

Quanto a nós, pensamos que a criatividade é uma função, isto é, que ela se define por uma diferença entre um estado anterior e um estado posterior (assim como a função da nutrição se define pela diferença entre a fome e a saciedade, entre o estado anterior da fome e o estado posterior da satisfação). Entre estes dois estados encontram-se todos os elementos mobilizados pelo aparelho psíquico para o conseguir, correspondendo a mecanismos adaptativos, mecanismos inventivos, mecanismos de inteligência e mecanismos de defesa. Será a estes últimos que iremos dar particular atenção.

O nosso propósito neste estudo será tentar compreender o que é que justifica que um indivíduo não permaneça no primeiro estado antes da criação. De que necessidade(s) afectiva(s) e emocional (is) interna (s) dão provas os indivíduos humanos quando se obstinam em criar?

Pode tratar-se de um desconforto de natureza afectiva. O objecto dos nossos sonhos, que satisfaça inteiramente o nosso desejo, o objecto que daria a maior felicidade possível, este objecto não o encontramos em lado nenhum. Esta questão é fundamental na medida em que a problemática dos artistas criadores parece repousar no desejo do objecto perdido, sem que este seja sempre claramente visível, quer este objecto seja a mãe perdida numa perspectiva de reparação da posição depressiva quer este objecto seja o *falo* perdido numa perspectiva de reparação da castração.

II

Na *primeira parte* do nosso trabalho iremos apoiar-nos em algumas teorias psicanalíticas estabelecidas sobre aspectos significativos da dinâmica afectiva presidindo à criatividade, e mostrar como a compreensão deste fenómeno se deslocou da criatividade vista como um fenómeno psíquico secundário, quase um “luxo” apenas possuído por alguns “eleitos”, para um fenómeno psíquico vital, uma função fundamental do psiquismo necessário à sua sobrevivência e desenvolvimento.

Iremos ainda abordar o problema da ligação íntima entre a psicanálise e a psicologia projectiva, tal como a praticamos, mostrando o que as une e o que as diferencia, assim como o quanto a segunda se apoia na primeira e o quanto por ela é enriquecida.

Seguidamente iremos dar relevo à relação entre a produção T.A.T. e a criatividade, isto é, à relação existente entre o processo T.A.T. e o processo criativo.

Para finalizar este primeiro capítulo iremos ainda dar conta dos fundamentos teóricos que presidem à utilização daquela prova projectiva, assim como aos processos mentais subjacentes à construção das histórias T.A.T.

A *segunda parte* será dedicada à metodologia utilizada para realizar o trabalho e ao estudo pròpriamente dito.

Depois de descrito o instrumento utilizado, o T.A.T., apresentaremos os nossos sujeitos objecto de estudo, assim como o método utilizado e os procedimentos de análise dos protocolos T.A.T.

Seguidamente passaremos ao estudo pròpriamente dito, assim como à apresentação e discussão dos resultados, e finalmente tentaremos encontrar o que há de comum e o que distingue os sujeitos no seu funcionamento psico-emocional e criativo.

A *terceira parte* e última do nosso trabalho será reservada às considerações finais, tentando ver como é que o nosso estudo respondeu às questões que fomos levantando, assim como a alguns problemas que se puseram e que não puderam ser tratados.

Capítulo I

Enquadramento Teórico

1 - ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE A DINÂMICA AFECTIVA DA CRIATIVIDADE.

1.1 - S.FREUD: INCONSCIENTE E CRIAÇÃO.

Tradicionalmente a psicanálise interessa-se mais pela “criação” do que pela “criatividade” e parece residir aí a sua diferença em relação a outros quadros teóricos. Interessa-se fundamentalmente pelo papel do inconsciente no fenómeno da criação.

Freud, assim como os pioneiros da psicanálise, sempre esteve fascinado pelos criadores e pelas suas obras, e tal como declarou em “A Interpretação dos Sonhos”, livro fundamental da psicanálise, “pedra angular” do edifício psicanalítico, que o sonho era “a via real do inconsciente”, também para este psicanalista a arte constituía uma outra “via real”. No seu livro “Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen”, S. Freud escreve:

“Os poetas e os romancistas são aliados preciosos e o seu testemunho deve ser tido altamente em conta porque eles conhecem, entre o céu e a terra, muitas coisas que a nossa sabedoria escolar não saberia ainda sonhar. Eles são, no conhecimento da alma, os mestres de nós, homens comuns, porque eles bebem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (citado por J. Chasseguet Smirgel, in “Pour une Psychanalyse de l’Art et de la Créativité, p. 31).

Os estudos de S. Freud sobre grandes criadores e a sua obra, tal como o mais conhecido, sobre a obra de Leonardo da Vinci (“Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância”) são uma referência obrigatória para todos os outros psicanalistas que se interessaram pelo “génio criador”. O interesse fundamental do “pai da psicanálise” residia na compreensão do psiquismo do criador através da expressão do seu inconsciente, da sua obra. Ouçamo-lo em “A Reivindicação da Psicanálise ao Interesse Científico” (1913), em que afirma:

“A relação entre as impressões da infância do artista e a sua história pessoal por um lado, e por outro as suas obras enquanto reacções a estas impressões, constituem um dos temas mais apaixonantes para a investigação psicanalítica” (citado por J. Chasseguet Smirgel, in “Pour une Psychanalyse de l’Art et de la Créativité, p.40).

S.Freud falava, a partir de 1905, nos “Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade”, do processo de “sublimação” (para uma história da noção de sublimação na obra de S. Freud, ver O. Flournay, “La Sublimation”, in *Revue Française de Psychanalyse*, I, 1967, pp. 59/93) que estaria na base da actividade artística nos indivíduos dotados, mostrando que a função geral da arte era essencialmente de proporcionar um meio de gozar os nossos fantasmas sem culpabilidade e sem castigo. Assim, e segundo S.Freud, no caso da criação artística, o único meio de ultrapassar a barragem da censura seria através da sublimação das pulsões, as quais sofrem uma modificação de objecto e de meta, meta essa que se torna socialmente aceite, e uma modificação de natureza da libido pulsional que se dessexualiza, segundo a concepção introduzida por Freud em 1923 em “O Eu e o Id”.

Ou ainda, como escreve em 1924 em “Resistência à Psicanálise”, a propósito da dificuldade para o homem em admitir a existência de pulsões primárias por detrás das manifestações mais elevadas da cultura:

“A hipótese segundo a qual a arte, a religião e a ordem social retiram por um lado as suas origens dos instintos sexuais (ou da agressividade), foi apresentada pelos opositores da psicanálise como uma degradação dos mais elevados valores culturais” (citado por J. Chasseget Smirgel, in “Pour une Psychanalyse de l’Art et de la Créativité”, p.41).

Voltando ainda ao livro de Freud sobre o mestre renascentista, verificamos que o último capítulo é consagrado ao estudo comparado de dois tipos de sublimação, entre os quais Da Vinci oscilou ao longo de toda a sua vida: a criação artística e a investigação científica.

A criação artística teve em Leonardo períodos de eclipse total, e foi o resultado dum longo e doloroso caminho, e observa que as obras do pintor nos transmitem uma sensação de algo inacabado, de incompleto. A criação científica não parece ter sido, no mestre, sujeita às mesmas inibições.

Freud considera que a criação artística constituía para Leonardo uma forma de sublimação superior àquela implicada na criação científica.

Iremos tentar analisar este problema mais adiante, à luz do conceito kleiniano da reparação.

1.2 - Os neo-freudianos: pré-consciente e criatividade.

Estes psicanalistas interessaram-se, tal como S. Freud, pelo estudo da criação. Mas afastando-se das proposições deste e, conseqüentemente, das proposições da psicanálise clássica, estes autores aproximaram-se dos que estudam a criatividade.

Trata-se com efeito de autores que se colocam na corrente neo-freudiana que é hábito apelidar, de maneira adequada, de "*psicologia do eu*", iniciada por H. Hartman ("Ego Psychology and the Problem of Adaptation").

O afastamento das formulações de S. Freud é evidente, pelo menos no que respeita ao processo criativo, em que é atribuída a maior importância ao papel do pré-consciente em vez do papel crucial do inconsciente nesse mesmo processo. Esta formulação caracteriza a obra de E. Kris ("Psychoanalytic Exploration in Art") segundo a inspiração de H. Hartman. O papel do pré-consciente no processo criativo torna-se preponderante e o inconsciente é considerado como nefasto à produção criativa.

As formulações destes autores, sobretudo a de E. Kris, vão ao encontro das preocupações dos autores interessados pelo fenómeno criativo na medida em que se mostram passíveis de operacionalização e assim de aplicação.

Segundo E. Kris, as idéias criativas têm origem no pré-consciente e o processo criador é determinado pelo ego e pelas suas funções. Um dos momentos deste processo, o momento chamado de inspiração, é caracterizado pelo enfraquecimento (relaxação) das funções do eu.

Esta "*relaxação*", também chamada "*regressão*" por este autor, permite o acesso aos materiais provindos do Id. A "*regressão*" implicada no processo criativo é dirigida, controlada pelo Eu, portanto duma forma diferente da "*regressão*" observada no processo psicótico, como assinala E. Kris. Aquele tipo de "*regressão*", denominado "*regressão ao serviço do eu*" no conceito elaborado por R. Shaffer a partir da formulação de E. Kris serve para promover a adaptação.

As investigações inspiradas por esta conceptualização utilizam técnicas projectivas permitindo medir a capacidade do indivíduo em regredir (ao serviço do eu) ou de utilizar os processos primários numa produção criativa, como nos ensina V. Shentoub a propósito da "*criação*" no T. A. T. (V. Shentoub, in "Fondements Théoriques du Processus T. A. T.", pp.897-903).

1 . 3 - D.W.Winnicott: um conceito de criatividade em termos de percepção.

Um dicionário de psicologia fornece a seguinte definição:

“Criatividade: disposição para criar que existe no estado potencial em qualquer indivíduo e em qualquer idade. Íntimamente dependente do meio sócio-cultural, esta tendência natural, para se realizar, necessita de condições favoráveis para se exprimir. O temor do desvio e o conformismo social são as grilhetas da criatividade. A criança que se espanta e maravilha esforça-se por captar as novidades do mundo e ainda não sofreu a educação é particularmente criativa” (Dictionnaire de la psychologie, p.79).

Esta definição refere-se essencialmente às possibilidades de criação no indivíduo, como acontece por vezes quando se fala de criatividade, assimilada à *“imaginação criadora”*. O que chamamos aqui de *“criatividade”* corresponde a uma percepção (ou representação) do mundo que revela um olhar crítico, o contrário de uma atitude de passividade face ao mundo e aos acontecimentos. Esta concepção da criatividade é a que se aproxima da de D. W. Winnicott.

Com efeito, para este autor, o indivíduo criativo seria aquele que perceberia a realidade exterior de maneira criativa; e a percepção da realidade exterior releva dos fenómenos subjectivos (internos ao indivíduo):

“(...) o que é objectivamente percebido é, de certo modo, concebido subjectivamente (D. W. Winnicott, in *“Jeu et Réalité”*, p. 97).

A idéia de uma atitude crítica face aos acontecimentos - na sua percepção - está implícita no conceito de percepção criativa. As relações do indivíduo com o mundo proviriam daí. Do mesmo modo que as relações com o mundo no indivíduo não criativo são marcadas, pelo contrário, por uma atitude que o autor denomina de *“submissão”* à realidade exterior:

“Esta segunda maneira de viver no mundo (não criativa) deve ser vista como uma doença no sentido psiquiátrico do termo (D.W. Winnicott, op. cit. p.91).

Winnicott criticou a aproximação psicanalítica clássica da criatividade:

“Quando a psicanálise tentou investigar o problema da criatividade, por um lado perdeu de vista o tema principal; os autores preferiram centrar-se no domínio da criatividade artística, numa personalidade fora do comum e arriscar observações de ordem secundária ou terciária; mas ignoraram tudo o que se poderia chamar de primário” (D.W.Winnicott, in “Jeu et Réalité”, op. cit. p.97).

Este primário seria a pulsão criativa que não pode ser compreendida, segundo este autor, nem a partir do estudo da obra criada, nem recorrendo à hereditariedade como o fizeram, segundo ele, S. Freud e M.Klein, mas sim tendo em conta a contribuição do meio exterior.

Winnicott propõe uma definição da criatividade que sai do quadro restrito das criações reconhecidas para a considerar como uma determinada atitude ou uma determinada relação face ao mundo exterior. Essa atitude ou relação seria:

“Um modo criativo de percepção que dá ao indivíduo o sentimento que a vida vale a pena ser vivida; o que se opõe a um tal modo de percepção é uma relação de condescendência submissa em relação à realidade exterior; o mundo e todos os seus elementos são reconhecidos, mas apenas como sendo aquilo a que é necessário ajustar-se e adaptar-se” (D.W.Winnicott , ibid. p.91).

E acrescenta mais adiante:

A criatividade como atitude perceptiva, *“inerente ao facto de viver”, “universal”,* associada à saúde mental, é esta a concepção de Winnicott,o qual afirma ainda:

“...qualquer acontecimento será criativo, salvo se o indivíduo está doente ou se é perturbado pela intervenção de factores do meio exterior capazes de bloquear os seus processos criativos” (D.W.Winnicott, op. cit., p.95).

Sendo assim, para este autor ,a saúde mental parece ser uma condição necessária para que a capacidade criativa se possa desenvolver de uma forma adequada. Considerada deste modo, a criatividade não constitui a “criação”, artística, literária, plástica ou científica,que é um fenómeno mais raramente observado e geralmente ligado à idéia de génio, talento ou mesmo bizzaria

(doença mental). Trata-se com efeito de uma característica de personalidade que pode ser comum a todos os indivíduos, em “graus” diferentes.

A criatividade que interessa a este autor é:

“qualquer coisa de universal, ela é inerente ao facto de viver (...) ela está presente em cada um de nós, bebé, criança, adolescente ou velho que coloca um olhar são naquilo que vê”.

Esta saúde, mesmo ausente, está, para Winnicott, potencialmente presente,

“Mesmo em caso de submissão extrema e de estabelecimento de uma falsa personalidade ... uma vida satisfatória está escondida algures ... mas não dá sinais de vida” (Winnicott, citado por V. Shentoub, in “T.A T.: Test de Créativité”, in Psych.Franc., 26, 1981, p.67).

1.4 - M. Klein : a função criativa como função vital

Para M. Klein a criatividade é um processo muito mais complexo, implicando muito mais que a simples “*sublimação*” pulsional freudiana e destaca-se uma

“relação íntima, intrínseca e coerente entre a posição depressiva, o pensamento simbólico e a criatividade” (Spillius, in “M.Klein Hoje”, p.12).

Para esta autora a criatividade é um processo vital para a sobrevivência e desenvolvimento psico-emocional do bebé, portanto trata-se de algo fundamental para a própria vida. De facto quando se fala da função criativa no novo-nato estamos a falar duma função vital: ou ele descobre o meio de dominar a sua angústia através do fantasma ou irá cair na psicose e/ou na debilidade. Trata-se por conseguinte da dinâmica que vai da angústia ao símbolo. No seu artigo

fundamental “Da Importância da Formação de Símbolos no Desenvolvimento do Ego” (M. Klein, 1930) ela explica e demonstra que só com a formação (criação) de símbolos o ego se pode desenvolver.

No mundo fantasmático do bebé humano, nos cenários internos de ataques a objectos ou nos ataques de perseguidores ao próprio bebé, a necessidade e o esforço criativos são vistos como tentativas posteriores de restaurar o dano causado a esses objectos. Deste modo os termos “reparação” e “criatividade” ficaram ligados e posteriormente, nos textos kleinianos, a criatividade tendeu a ser vista como uma manifestação da reparação.

“A reparação é o elemento mais forte dos impulsos construtivos e criativos” (Hinshelwood in “Dicionário do Pensamento Kleiniano” p.456).

M.Klein, desde os primeiros tempos da sua actividade de psicanalista de crianças foi sensível aos sentimentos de aflição das crianças com o actuar e com o produto da sua própria agressividade interna:

“(…) ele mostrava na fantasia, assim como nas suas brincadeiras, uma retracção quanto à própria agressividade, ou um alarme em relação a ela” (Klein, 1920, citado por Hinshelwood in “Dicionário do pensamento kleiniano” p.456).

Mais tarde M. Klein demonstrou existirem várias formas de reparação, algumas delas totalmente desadequadas, como a reparação maníaca ou a reparação obsessiva, e uma forma de reparação baseada no amor e no respeito pelo objecto a qual resultava em realizações verdadeiramente criativas.

É somente nesta forma de reparação, designada de “*simbólica*”, que o anseio de recriar os objectos danificados ou perdidos, fornece o impulso ao bebé para recompor o que foi feito em pedaços, para reconstruir o que foi destruído. O seu desejo de poupar os objectos de amor leva-o a sublimar os seus impulsos quando são sentidos como destrutivos, deslocando-os ou substituindo-os, iniciando desta maneira a formação simbólica. Os processos de sublimação e de formação simbólica estão intimamente vinculados e ambos são o produto de conflitos e ansiedades inerentes à posição depressiva (Segal, 1964/1973).

Os sentimentos depressivos e o luto permitem então ao sujeito progredir na restauração e (re) criação dos objectos de amor. A substituição por (novos) objectos (re) construídos a partir dos objectos perdidos conduz à superação do luto e dos sentimentos depressivos, permitindo a formação dos processos simbólicos através da reparação.

Na “*representação simbólica*” o símbolo não está equacionado no objecto (tal como acontece na “*equação simbólica*”) havendo diferenciação entre eles. O símbolo propriamente dito está disponível para a sublimação tornando-se proporcionador do desenvolvimento do ego, pois permite o deslocamento da agressividade sobre o objecto original, o que conduz, por sua vez, a uma diminuição dos sentimentos de perda e de culpa. Segundo Segal

“*o medo da perda mobiliza o processo de formação de símbolos no mundo interno como meio de restaurar, recriar e possuir novamente o objecto original*” (A Segal, 1955, cit. in Spillius E.B. ,in”Melanie Klein Hoje” , vol.1, p.162).

Vemos assim que para M. Klein o primeiro esquema de pensamento baseia-se na função criativa, pois o bebé não possui, em nenhum momento, qualquer processo de aprendizagem para resolver os seus conflitos e ultrapassar as suas angústias. A única saída que tem é criar o simbólico e obter o seu primeiro pensamento criativo. Trata-se pois de um acto

normativo na medida em que os resultados seriam dramáticos para ele se não o consegue, tal como já vimos atrás. E devemos também ter em conta que este primeiro acto criador é um fantasma.

1.5 - D. Anzieu: os estados do trabalho criador.

Estamos de volta aos autores para os quais a importância das relações com o inconsciente e pré-consciente são fundamentais.

A atenção de alguns autores psicanalistas mais actuais voltou-se para os estudos dos processos de criação. Um destes autores, D. Anzieu, caracteriza a “criação” em relação à “criatividade”:

“A criatividade define-se como um conjunto das pré-disposições do carácter e do espírito que podem ser cultivadas e que se encontram em todos nós, tal como tendem a fazer crer as ideologias da moda, pelo menos para muitos. A criação, pelo contrário, é a invenção e a composição duma obra de arte ou de ciência, respondendo a dois critérios: trazer o novo (fazer qualquer coisa que nunca foi feita), cujo valor, cedo ou tarde, sendo reconhecida por um público. Assim definida, a criação é rara” (D. Anzieu, in “Vers une Méthapsychologie de la Création” in “Psychanalyse du Génie Créateur, p.17).

Em 1981 D. Anzieu, em “Le corps de l’Oeuvre” realizou um estudo dos fenómenos psíquicos próprios de um autor “trabalhado” pela criação.

O método por ele utilizado aglutina três ordens de dados:

- os dados fornecidos pela observação de si próprio num período em que atravessava uma das fases do trabalho criador;
- os dados fornecidos por pacientes tendo passado pela experiência de uma dessas ^{“fases”} não decurso da sua evolução;
- os dados recolhidos em “grandes obras”, as quais, para D. Anzieu, continham precisamente sinais do processo que as produziu.

Iremos retomar aqui as diferentes etapas que o autor identificou como características da criação:

D. Anzieu descreve cinco fases que ele designa como sucessivamente necessárias à criação nos escritores. Deste ponto de vista ser criador significa que se seja capaz de mudar várias vezes de registo de funcionamento no decurso do trabalho de criação, o qual pode ser bastante longo. Mas a sua realização

implica também que se possa manter no mesmo registo a partir do momento em que este é o apropriado. Trata-se, com efeito, de possuir uma liberdade de jogo entre modos de funcionamento psíquicos afirmados e diferenciados.

No início deste processo, D. Anzieu identifica um período que ele designa de “*discernimento criativo*”. Esta “*descolagem*” assemelha-se a um episódio delirante:

“A inspiração pode surgir inopinadamente como um sonho que o futuro criador faz em estado de vigília (ela surge mesmo por vezes sob a forma dum sonho nocturno) e assim é só preciso registar a mensagem e conservar o dinamismo até ao término rápido do trabalho de composição. A inspiração pode colocá-lo num estado segundo e o retorno à realidade põe-lhe problemas mais ou menos duráveis. Enfim, a angústia, o terror, o vazio interior podem ser tais que a criação pode aparecer como a única outra saída “ (op. cit. p.20).

Este trabalho corresponde a uma fase de crise para o aparelho psíquico:

“Como em qualquer crise, há um transtorno interior, uma exacerbação da patologia do indivíduo, um pôr em questão das estruturas adquiridas, internas e externas; uma regressão a fontes não-utilizadas que não é possível apenas entrever mas que têm de ser utilizadas, e é a fabricação apressada dum novo equilíbrio ou então é o desaproveitamento criador ou, se a regressão só encontrar o vazio, é o risco de uma descompensação, de uma retracção da vida, de um refúgio na doença, mesmo até na morte física ou psíquica” (op. cit. p.19).

D. Anzieu precisa também (p.20) que é a partir do momento de crise que o trabalho criador dispõe, para a sua resolução, de todos os procedimentos de transformação do sonho identificados por S. Freud em “A interpretação dos sonhos” (tais como a representação do conflito numa “*outra cena*”, dramatização, figuração simbólica, condensação de coisas e de palavras, deslocamento e transformação no seu contrário).

Analisando mais precisamente a economia pulsional do escritor, D. Anzieu distingue dois tipos de processos criativos. As observações clínicas que estão na base desta distinção permitem compreender como é que as experiências relacionais vividas precocemente pelo indivíduo podem favorecer esta relação simbiótica às palavras em jogo no processo criativo do

escritor.

- Primeiro tipo de processos criadores : as “*criações-totalizações*” (op. cit. p. 70). No caso de uma sobre-estimulação materna precoce, a obra constitui para o sujeito uma “válvula de escape” permitindo descarregar o excesso pulsional e representacional engendrado por esta sobre-estimulação corporal.
- Segundo tipo de processos criativos: as “*criações consolidações*” (op. cit. p. 73). A criança, tendo sofrido sub-estimulações, pode tornar-se igualmente criador na idade adulta para “*dizer o seu sofrimento de privações sensoriais e motoras e principalmente para fixar, para proteger, para eternizar o pouco que recebeu*” (op. cit. p. 73).

Esta segunda fase do trabalho de criação corresponde a um momento em que o sujeito percebe que o seu trabalho escapa ao seu controle. A parte do eu desdobrada que torna o sujeito capaz de uma observação de si próprio toma consciência da ou das representações inconscientes que afloram neste momento regressivo.

Estes conteúdos tendem a tornar-se conscientes, manifestos, ligando-se com palavras ou formas simbólicas segundo diferentes modelos económicos. D. Anzieu identificou três casos:

- O primeiro caso é aquele em que a obra poderia ser considerada como a elaboração dum cenário fantasmático. O sujeito escritor deixa-se inundar pelo fluxo de representações de coisas e de palavras até à exaustão. E como não mobiliza qualquer defesa, ele deixa o pré-consciente tratá-las pela sua actividade de simbolização.
- O segundo caso é o de uma rememoração afectiva. Um afecto poderoso e até aí reprimido é reactivado. Esta revivescência é acompanhada não apenas das representações que se vêm ligar, mas ela corresponde igualmente à reactivação de estados do eu arcaico, dissociação do eu psíquico e do eu corporal, sentimento diferente dos limites de si, incertezas a respeito da identidade, da continuidade de si, da unidade pessoal. As técnicas de provocação desta revivescência emocional estão próximas da auto-hipnose. O sujeito provoca o vazio das representações de origem sensorial, mnésica e intelectual. O seu espírito fica então disponível à imediatez, ao inesperado. “*Evocações vêm então irromper face à página branca trazidas pelo jogo das sonoridades, consonâncias, rupturas de harmonia, etc.*” (op. cit. p. 74).

↑ específica de representação de coisa, uma imagem motora que D. Anzieu
 ↪ O terceiro caso é aquele em que o sujeito que escreve capta uma forma designa “*representação de transformação*”. A partir duma actividade motora ou duma experiência postural, o sujeito observa ou reconhece um representante na fronteira corporal e do psíquico.

Mas existe a possibilidade dos sentimentos de culpa e de vergonha poderem inibir a segunda etapa do trabalho criador. A regressão de moções pulsionais pode proibir a expressão de determinadas emoções ou a experiência de certas sensações, ou ainda o contacto com certas coisas. O sujeito fica então a braços com as dúvidas, com a auto-crítica do seu trabalho e da sua produção.

Para ultrapassar esta resistência, um amigo, um confidente especial podem constituir o apoio necessário. Os representantes psíquicos arcaicos expostos pelo autor nos primeiros esboços da sua obra poderão encontrar neste interlocutor singular uma ressonância devido à sua convivência intelectual, fantasmática ou afectiva. As reacções espontâneas deste primeiro testemunho dão aos escritos um início de realidade objectiva para o seu autor. Este poderá assim adquirir a confiança necessária na sua própria realidade psíquica interna para poder vir a dominar este primeiro levantamento de defesas persecutórias ou depressivas. O amigo dá ao autor a ilusão que o mundo está de acordo com os seus desejos. Neste sentido, ele valida a sua criação. Uma outra função deste amigo ou confidente eleito poderá também ser a de contrabalançar na realidade exterior um personagem da realidade psíquica.

A terceira fase necessária à criação é a fase da “*instituição de um código*”, é a fase em que a criação se vai materializar. É nela que os conteúdos psíquicos que emergiram no decurso das fases precedentes irão adquirir uma forma estável e coerente.

Esta fase cobre quer o desejo quer a inibição. O material escolhido tem o carácter ambíguo de opor quer uma resistência material suficientemente forte para obrigar o autor a proezas técnicas quer também a suscitar nele a menor resistência inconsciente possível. Nesta terceira fase, a produção em curso confronta-se com o constrangimento das interdições interiorizadas e com o constrangimento da ordem simbólica da linguagem. Mas a inteligência do sujeito (uma função do eu e já não do super-eu) pode libertar-se deste “*jugo*”:

“Uma primeira atitude consiste em dominar pelo pensamento o maior número de códigos (...) A segunda atitude consiste pelo contrário em permanecer desconfiado em relação a tudo o que é organização, sistema, programação, estrutura (...) e a conceber a inteligência como uma actividade livre do espírito, sem obrigação nem sanção, o espírito dando-se ele próprio, a título de puro método, regras provisórias, flexíveis e modificáveis à vontade” (D. Anzieu, 1981, pp. 123-124).

A quarta fase é a fase de composição propriamente dita da obra. A escolha de um género, o trabalho dum estilo, os retoques, a documentação, a disposição interna das partes da obra acabada, a submissão (ou oposição do texto produzido às normas da época) constituem as operações próprias a esta quarta fase. Este trabalho de composição pode não intervir no trabalho criador *“inspirado”*. É uma fase em que a elaboração secundária está presente.

Dum ponto de vista tópicu poder-se-ia dizer que se na fase precedente o eu poderia encontrar uma via para satisfazer quer o eu ideal que leva o sujeito a ser *“um e tudo”*, quer o super-eu que exige *“ordens e constrangimentos”*, chegado a esta etapa, o super-eu vem regular o trabalho e obriga a renunciar ao gozo encontrado nas fases precedentes. É de facto uma fase em que o conflito fundamental no criador entre o eu-ideal e o super-eu se exacerba no trabalho do estilo.

A quinta e última etapa da criação literária identificada por D. Anzieu consiste em produzir a obra para o exterior, desligá-la definitivamente de si, declará-la terminada e expô-la aos leitores, enfrentar o julgamento dos outros, a indiferença ou a crítica. É também o momento dum retorno em força da resistência inconsciente no processo da criação. Como prova, Anzieu dá os manuscritos guardados, as reedições proibidas pelo autor, as não-publicações, as obras que o outro pensa que estão inacabadas, imperfeitas, etc.

A criação literária não permite sair duma dinâmica depressiva; permite apenas que o sujeito dela se defenda por períodos efémeros reconstruídos ao longo dos processos deste trabalho e apenas enquanto ele dura.

Para D. Anzieu (op. cit. p. 130), quando a obra está acabada apenas pode ser reconhecida como totalmente terminada se o seu autor a introduziu nos circuitos de comercialização e nos *“media”*. Isto implica que o criador tenha

podido renunciar à ilusão de uma obra a qual, uma vez produzida, seria capaz de, por ela própria, ir até ao encontro das massas ou de um pequeno grupo de especialistas. Esta etapa supõe também que o autor possa aceitar apresentar a sua produção, explicá-la, e até vendê-la.

1.6 - J. Chasseguet-Smirgel: criatividade e restauração da integridade do sujeito.

J. Chasseguet - Smirgel, no seu belo livro “Pour une Psychanalyse de l' Art et de la Créativité “ (1977) reencontra uma tradição antiga, a dos pioneiros da psicanálise, que viam nela o meio ideal permitindo a investigação do psiquismo humano em todas as suas manifestações, sendo a obra de arte e a literatura um campo privilegiado de pesquisa.

Para a compreensão do acto criador a autora fundamenta-se no conceito kleiniano de “reparação” introduzido por, como vimos atrás, M. Klein no seu artigo fundamental de 1920 “Fases de Angústia Infantil Refectidas numa Obra de Arte e na Impulsão Criativa”.

Deste modo, e repetindo um pouco o que escrevemos anteriormente, para M. Klein a impulsão criativa é contemporânea da fase depressiva, e nasce da necessidade de reparar o objecto perdido ou danificado no momento em que este, por oposição à fase esquizo-paranóide anterior, é sentido na sua totalidade e na sua permanência. Por outras palavras, o reconhecimento do carácter global do objecto confronta o sujeito com a sua própria ambivalência e leva-o a constatar a coexistência do “bom” e do “mau” nele próprio, e é deste processo que nasce o sentimento de culpabilidade. Como as idéias de perseguição não desaparecem porque o sujeito teme a retaliação dos seus ataques, este medo, juntamente com a culpabilidade, conduzem-no a tentar restaurar o objecto.

Como diz a autora no seu livro,

“O acto criador constituirá uma das modalidades privilegiadas da realização reparadora. A noção de reparação do objecto constitui assim o fundamento da concepção kleiniana da função criativa” (op. cit. p.90).

M. Klein, no seu artigo atrás referido, faz alusão à função reparadora, para o próprio sujeito, do acto criador, mas esta reparação é correlativa à reparação do objecto que atenua a ameaça do talião.

O contributo de J. Chasseguet-Smirgel reside numa distinção importante entre duas categorias de actos criadores que se podem observar em diferentes

indivíduos e até num mesmo sujeito. Ouçamo-la a este respeito:

“Gostaria de mostrar aqui que o acto criativo pode de facto mergulhar as suas raízes no desejo de reparar o objecto, mas existe uma actividade criativa no qual o objecto perseguido é a reparação do próprio sujeito. As duas categorias de actos criativos, longe de se confundirem ou emanarem uma da outra, opõem-se de facto radicalmente. Apenas o acto criativo cuja finalidade é a reparação do self implica a existência de descargas pulsionais que lhe conferem a dignidade de sublimação” (op. cit. p. 91).

Deste modo, tentar reparar o próprio sujeito e tentar reparar o objecto implica dinamismos psico-emocionais distintos:

“Para o sujeito, o acto criador que visa a sua própria reparação implica uma descarga das pulsões sádicas dum modo sublimado. Pelo contrário, o acto criador que edifica o objecto repousa (...) no recalçamento destas mesmas pulsões sádicas e na mobilização de formações reactivas” (op. cit. p. 99).

Conclui-se daqui que o acto criativo cuja finalidade é a restauração da própria integridade do sujeito será assim mais saudável para o próprio sujeito, pois implica descargas pulsionais.

Hanna Segal, no seu artigo “Uma Abordagem Psicanalítica da Estética” (Segal, 1952), ocupa-se particularmente da área nebulosa a partir do qual se originam tanto o delírio psicótico como a criação artística. Para ela a questão angustiante que o artista muitas vezes se coloca é: *“a minha obra é uma criação ou um delírio?”*. E isto porque particularmente o artista está profundamente envolvido na tarefa de criar todo um mundo novo como um meio de restauração simbólica do seu mundo interno. Por essa razão H. Segal afirma noutro lado que

“fica claro que o artista e o criador do delírio se aproximam na vivacidade do sentimento de destruição do mundo interno e na necessidade de criar todo um mundo novamente” (H. Segal, in “Delírio e Criatividade Artística”, artigo do Intern. Rev. Psy. Analy, 1, pp.135-141).

Mais adiante acrescenta:

“Tanto o artista como a pessoa que sofre de um delírio partem de algo comum: a destruição do casal de pais em sua fantasia e em seu mundo interno; e ambos têm uma necessidade avassaladora de recriar uma estrutura destruída e perdida” (op. cit. p. 139).

O artista, por seu lado, está fundamentalmente envolvido com a restauração e com os seus objectos. Como nos diz Segal:

“Desta diferença, restaurar o objecto e não o self, seguem-se as diferenças cruciais entre a relação do artista e a do psicótico com a sua criação, e os meios que cada um utiliza. Para começar, o processo artístico criativo diminui a culpa pela destrutividade original através da verdadeira criação (...) A formação delirante, por outro lado, perpetua a culpa através da repetição da destruição” (op. cit. p.140).

Além disso, devido ao facto da obra de arte representar originalmente o objecto e não o self, o artista pode sentir uma separação entre si próprio e a sua obra terminada. Pode assim acabá-la e passar para a próxima obra, pois implica uma ultrapassagem das angústias depressivas e do processo de reparação. É esta reparação que permite ao artista ter um certo desprendimento objectivo em relação à sua obra e poder expô-la, vendê-la e também permite a possibilidade de uma atitude crítica em relação a ela. O artista nunca está assim totalmente identificado com a sua obra.

“Desta forma, não somente a sua obra não se confunde com ele próprio mas também não se identifica completamente e não se confunde com os seus objectos de fantasia. Ele pode vê-la como um símbolo, e como um símbolo ela pode ser usada para a comunicação” (op. cit. p.141).

Voltando a J.Chasseguet-Smirgel, na sua obra maior a que nos temos referido, ela fala de um

“nódulo estrutural comum aos criadores”,

em que afirma, baseando-se nos casos clínicos que teve em tratamento psicanalítico e também em certas observações extra-analíticas, que considera

“o acto criador uma tentativa de atingir a integridade, isto é, ultrapassar a castração a todos os níveis (...) trata-se de preencher pela criação todas as falhas da sua maturação, em todos os estádios do desenvolvimento para alcançar a completude narcísica tal como foi definido por Grunberger, isto é, referindo-se não a um estádio narcísico estático mas a um narcisismo dinâmico atravessando todos os estádios da maturação pulsional e exprimindo-se no inconsciente pela imagem fálica (...) trata-se da reconstituição dum corpo inteiro e fálico” (op. cit. p. 102).

A autora analisa ainda a importância das repercussões terapêuticas no acto criador, na medida em que aquele permite ao sujeito uma recuperação narcísica sem intervenção externa.

“Com efeito, estes pacientes adoecidos pela falta de contributos narcísicos externos na sua primeira infância conseguem suprir, através do acto criador, as suas deficiências narcísicas de maneira autónoma. Neste sentido, a criação é uma auto-criação e o acto criador tira a sua impulsão profunda do desejo de aliviar pelos seus próprios meios as lacunas deixadas ou provocadas pelo outro” (op. cit. p. 103).

1.7 - CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE

Os diferentes eixos de pensamento que seguimos assim como as leituras que fizemos a propósito do fenómeno e da dinâmica criativas levaram-nos às seguintes conclusões, tendo em conta que no estado actual das nossas reflexões apenas podemos colocar estas conclusões como hipóteses, na medida em que apenas um pequeno número destas questões irá encontrar respostas no âmbito da nossa investigação.

Eis então algumas das nossas questões a estudar:

Em primeiro lugar a criatividade está ligada a um problema de comunicação; é um problema relacional, tratando-se de encontrar um interlocutor válido, sendo este reconhecido na medida em que “percebe” a mensagem e, por este efeito, é possível envia-lhe uma resposta espelho reparadora do seu narcisismo. A mensagem em questão é de natureza simbólica no sentido lato, pois trata-se de uma projecção. Projecção de um Eu ortopédico idealizado que permitiria ao outro que percepção este Eu afirmar ao criador que não está “danificado”.

Para que a mensagem “*criação*” possa existir parecem ser necessárias as seguintes condições:

- a capacidade e uma certa facilidade de comunicação entre as instâncias psíquicas, nomeadamente com o pré-consciente, assim como a liberdade de “regredir”, isto é de gozar um prazer intenso e proibido;
- a capacidade de “sublimação”, intervindo na procura da perfeição e único meio de ultrapassar a barragem da censura;
- presença de (pra além da evidente função cognitiva) uma capacidade talvez mais original, dum tipo de mecanismo entre o afectivo e o intelectual, de um “olhar” (representação) original, crítico, não passivo, do exterior e dos acontecimentos que nele ocorrem;
- por último, para que a criação seja possível, parece ser necessária a presença de um sinal de perigo. Não falando já do perigo situado no exterior real, de um perigo interior, por exemplo o perigo da impossibilidade

de realização do projecto de vida do indivíduo devido à ausência de um objecto. E esta ausência, sentida como um perigo, seria geradora de angústia, sendo esta o sinal desencadeador de perigo. A reacção psicodinâmica interna permitiria então a dinâmica criativa.

Que tipo de dinâmica afectiva resultaria de uma população de criadores? Pensamos tratar-se de uma dinâmica afectiva em que a necessidade de criar objectos seria permanentemente mantida no seu aparelho psíquico, isto é, uma dinâmica afectiva em que a angústia estaria permanentemente presente.

2 - A Psicanálise e a Psicologia Projectiva

A teoria psicanalítica influencia a psicologia clínica projectiva desde há vários anos e esta influência tem sido preciosa e fecunda; ao utilizar garantias metodológicas rigorosas e fiáveis, as técnicas projectivas são utilizadas como instrumento conceptual tendo como hipótese principal que as operações mentais mobilizadas no decurso da passagem da prova traduzem o modo de funcionamento psíquico do sujeito.

Dispomos assim de garantias metodológicas utilizadas e balizadas graças ao corpo teórico da metapsicologia freudiana, identificadas pelas técnicas projectivas tal como são concebidas por autores consagrados como Vica Shentoub, Nina Rauch de Traubenberg, Rosine Debray, Françoise Brelet, Catherine Chabert, Mónica Boekholt e outros.

Quanto a nós, é nesta corrente de trabalho que nos situamos.

Sem querer retomar a história do processo que levou à concepção actual dos métodos projectivos, nem querer fazer um catálogo descritivo do seu “modo de emprego” gostaríamos todavia de fazer um certo número de observações.

Este quadro conceptual e esta metodologia interpretativa constituem o domínio do que foi apelidado de

“psicanálise impura porque sem divã, sem um quadro em que o inconsciente seja regularmente convocado a fazer-se ouvir” (D. Anzieu, in “Les Méthodes Projectives”, p.34).

Se há analogias entre o lugar do analista e o do examinador, é de facto na situação de exame clínico aprofundado:

“Exame baseado não no interrogatório sistemático, mas numa entrevista livre, em que qualquer dito ou material associativo fornecido pelo

sujeito é explorado em profundidade e em extensão no contexto da relação médico-doente” (V. Shentoub in Seminário 1968-1969 “Le Thematic Apperception Test, p. 15).

Se a analogia termina aqui, as diferenças são importantes. V. Shentoub enfatiza três:

1 - *“contrariamente à análise, a duração do teste e da relação com o examinador é estritamente limitada no tempo”*.

2 - *“o material e a instrução do T.A.T. determinam aquilo que deve ser designado de “fantasia induzida”, e deve-se distinguir esta fantasia induzida dos sonhos espontâneos e, com mais razão ainda, da associação livre”*.

3 - *“a interpretação em psicanálise inscreve-se num movimento dinâmico e dialéctico a dois e, para mais, não é um processo contínuo, mas intimamente ligado a uma série de dados”* (V. Shentoub, op. cit. p. 15).

Apesar de muitos praticantes das técnicas projectivas serem de formação psicanalítica (teórica e prática, como no nosso caso dado que analista praticante) está fora de causa colocarem-se na situação de psicanalista em relação aos sujeitos em teste. O tempo limitado, o material limitado, uma situação de prova, tudo isto, se bem que permitindo extrapolar a partir dos dados, termina ao nível da representação de uma amostra significativa de comportamento.

Poderíamos dizer com F. Brelet:

“A experiência projectiva, em função do seu percurso num certo lapso de tempo, não permitindo que estes movimentos (de vida e de morte) se desenrolem, sejam verbalizados e tenham sentido para o sujeito e podem, vividos na verdade da transferência, ser mobilizados, intensificados, abandonados, segundo o destino que se abre a qualquer de entre nós” (F. Brelet, in “T.A.T., Fantasmie et Situation Projective,” p.61).

C. Chabert afirma o mesmo ao escrever que

“é necessário reelaborar os conceitos que utilizamos proibindo-nos de estabelecer correspondências no seio de um tratamento analítico e aqueles que surgem no decurso da sessão única e limitada que constitui o

protocolo” (C. Chabert, 1983).

Enquanto que o objecto da cura analítica é o inconsciente, a situação projectiva tenta compreender, analisar e interpretar processos psíquicos de valência consciente e inconsciente, processos ligando o discurso à actividade fantasmática. Neste sentido, o quadro conceptual de compreensão de um protocolo está mais próximo da primeira tópica freudiana (Inconsciente, Pré-consciente e Consciente) se bem que a segunda tópica (Id, Eu e Super-Eu) seja utilizada no estudo dos mecanismos de defesa do Eu, tema sobre o qual V. Shentoub chamou enfaticamente a atenção:

“O modo de organização (da história face ao conflito reactivado pela imagem) informa-nos acerca dos procedimentos mobilizados pelo indivíduo, isto é, acerca dos mecanismos de defesa do Eu. O leque mais ou menos amplo destes mecanismos e a sua eficácia, isto é, a faculdade que dispõe o Eu para se desembaraçar dos conflitos ou, pelo contrário, a sua impossibilidade em o fazer (...)” (F. Brelet, in “Le T.A.T., Fantasme et Situation Projective”, p.13).

A prática clínica permitiu afinar os instrumentos projectivos, como por exemplo o T.A.T., o qual actualmente é um instrumento muito sensível às múltiplas matizes da organização do discurso - da organização da história,

↳ - portanto dum processo temporalizado, que vai dar conta da capacidade de interiorização posta à prova pela projecção solicitada a partir do teste.

O teste e a relação de teste (que é da ordem do transferencial no sentido amplo do termo) são, para F. Brelet, um écran onde é projectado um processo interno, tal como o sonho para Freud (1917) que ela cita:

“Um sonho é assim também uma projecção, a exteriorização de um processo interno”.

De facto o sujeito face ao material T.A.T. (ou ao Rorschach) proposto, reage com as mesmas defesas que na vida quotidiana e

“põe em acção na própria forma da história que conta modos de estruturação que são em tudo semelhantes aos modos de funcionamento da

defesa e da pulsão” (F. Brelet, 1986).

F. Brelet aproxima-se da posição de D. Anzieu e de C. Chabert (1983) que pensam que

“num segundo estágio, Freud procede a um alargamento que contém as premissas das técnicas projectivas “

quando este afirma, em “Psicopatologia da Vida Quotidiana” que

“a concepção mitológica do mundo (...) não é mais que uma psicologia projectada no mundo exterior (...)”

D. Anzieu e C. Chabert acrescentam que

“este texto indica a filiação dos dois sentidos da palavra projecção e coloca a essência da projecção no deslocamento. A projecção conserva o conteúdo do sentimento inconsciente deslocando o objecto deste sentimento”.

Para Freud, o mecanismo da projecção é um mecanismo “normal”, e essa normalidade permite, segundo F. Brelet

“o pôr em imagens ou pôr em cena, o pôr em palavras e pôr em sentido dum obscuro conhecimento, dum percepção endopsíquica” (C. Chabert, “Le T.A.T., Fantasme et Situation Projective”, p.69),

em situação de teste que se torna espaço de elaboração psíquica e écran de projecção.

Freud aprofundou a sua reflexão sob o conceito de projecção em “Totem e Tabu” (1912):

“Mas a projecção não é apenas um meio de defesa; observa-se igualmente em casos em que não se põe o problema do conflito. A projecção para o exterior de percepções interiores é um mecanismo primitivo ao qual estão igualmente submetidas as nossas percepções sensoriais, por exemplo, e que, conseqüentemente, desempenham um papel fundamental no nosso modo de representação do mundo exterior. Em condições ainda insuficientemente elucidadas, as nossas percepções interiores de processos afectivos e intelectuais são como percepções permanecerem localizadas no

nosso mundo interior. Do ponto de vista genético, isto explica-se talvez pelo facto que, primitivamente, a função da atenção centra-se, não no mundo interior, mas nas excitações vindas do mundo exterior, e que e que apenas somos informados dos nossos processos interiores psíquicos unicamente pelas sensações de prazer e de dor. É somente após a formação duma linguagem abstracta que os homens se tornam capazes de ligar os restos sensoriais das representações verbais a processos interiores; assim começaram pouco a pouco a perceber estes últimos. É assim que os homens primitivos construíram a sua imagem do mundo, projectando no exterior as suas percepções internas” (citado por F. Brelet, in “T.A T., Fantasme et Situation Projective”, p. 70).

Da mesma forma que para Freud o sonho também é uma projecção, a exteriorização dum processo interno, F. Brelet coloca a hipótese que a prancha age no sujeito como um resto diurno ficando ligada pela moção pulsional inconsciente, edipiana, com a qual entrou em ressonância.

No T.A T. (assim como no Rorschach), a expressão dada à moção pulsional deverá passar pelo conteúdo da prancha, a história construída é alimentada pelo conteúdo latente da prancha, deixando transparecer a ressonância fantasmática à qual dá expressão;

“mutatis mutandis, a prancha T.A.T. serve aqui de écran de projecção onde aparece a moção pulsional de outro modo obrigada ao silêncio. Ela encontra aí expressão” (op. cit. p.72)

A noção de “percepção” (particularmente importante no Rorschach) foi aprofundada por N. Rauch de Traubenberg nomeadamente no que respeita à dialética percepto/fantasma. Esta reflexão foi particularmente fecunda dando origem, a partir da atenção ao momento perceptivo na situação projectiva, aos trabalhos importantíssimos sobre a representação de si no Rorschach (N. Rauch de Traubenberg, C. Chabert).

Para Freud a percepção

“não é um processo puramente passivo, mas o Eu envia periodicamente para o sistema perceptivo pequenas quantidades de investimento, graças aos quais ele prova as excitações externas, para se retirar após cada uma destas incursões às cegas” (S. Freud, 1925, “A (De)Negação”, citado por F. Brelet).

A projecção, processo interno, constitui “*antes da formação da linguagem abstracta*”, o único modo de conhecimento do humano, sobre o modelo da percepção sensorial, sendo para Freud que o acordar do conhecimento humano era devido à percepção do outro (S. Freud, 1895).

A percepção do outro, se funda o conhecimento, é também um olhar: olhar como campo possível de conflito.

Ora a noção de conflito está mesmo no centro do acto perceptivo/projectivo que é solicitado ao sujeito.

O trabalho de elaboração psíquica que lhe é pedido é efectivamente um trabalho portador de conflito entre o conteúdo manifesto de cada uma das pranchas propostas e o conteúdo latente fantasmático.

Por outro lado, o conflito é inerente à própria situação de teste, situação de conflito ligada à sobrecarga de excitação pulsional induzindo a mobilização de fantasmas habitualmente mais controlados e induzindo de facto um esforço defensivo.

Situação dual muito especial com um outro, o psicólogo, o qual propõe uma instrução, uma ordem, uma “representação-meta” que se pode articular ao Super-Eu, ou ao Ideal do Eu, mas

“*representante misto da fantasia e da realidade*” (F. Brelet, op.cit., p.53), tornando-se, como o conjunto da situação,

“*portador duma regra que compreende a incitação do desejo e da defesa*” (V. Shentoub, N. Rauch de Traubenberg, 1982, citado por F. Brelet).

O psicólogo que pode ser sentido como “voyeur”, intrusivo, reparador, exigente em termos de Ideal do Eu; psicólogo que pode ser sentido como parceiro do sujeito em teste, portador da interdição de agir o fantasma edipiano,

“*repete uma vez mais esta intrusão, vinda do exterior, provavelmente dando neste movimento um outro sentido ao termo projecção na situação projectiva*” (F. Brelet, op. cit. p.56).

Conflito acerca da diferença dos sexos e da diferença de gerações inerente ao próprio teste, inerente à situação de teste.

Situação de conflito, é certo, isto é, situação em que também existe o factor prazer inerente a qualquer conflito, no seu movimento de vida, vida essa em que excluir o conflito do pensamento se torna mortífera.

Ainda em relação à situação projectiva observada dum ponto de vista dinâmico, enfatizamos a existência de duas dimensões essenciais que a caracterizam, a saber, segundo Emília Marques:

“a relação psicólogo-sujeito considerada como uma interacção e o processo de elaboração de uma resposta” (Marques, E., in “A Psicologia Clínica e o Rorschach”, p.38).

Mais adiante a autora oferece-nos uma clara e rica definição do que se entende por “*situação projectiva*”, em função daqueles dois parâmetros atrás referidos:

“A situação projectiva é então definida como o encontro de duas subjectividades, que irão construir uma intersubjectividade numa interacção singular e singularizante que interfere e cria a tarefa de levar a termo, interpretar as manchas Rorschach” (ou, acrescentaríamos nós, dar um sentido às imagens T.A T.) (op. cit. p.38).

Possuímos assim actualmente instrumentos projectivos (como o T.A T. que nos interessa neste trabalho) dotados de uma técnica de apresentação, de passagem e de análise permitindo um processo metodológico rigoroso que é um garante da fiabilidade científica destes instrumentos e que se articula de maneira coerente, pertinente e rigorosa no seio de uma reflexão metapsicológica cada vez mais aprofundada e rica.

Estes instrumentos projectivos oferecem um instrumento de compreensão do vivido humano tão pertinente para as exigências da investigação como às exigências duma prática de investigação em “*atenção flutuante*”, à escuta da realidade psíquica humana em todas as suas variações.

Tendo em conta a nossa formação teórica académica e clínica, é esta a nossa escolha em nos colocarmos em tal sistema de pensamento: o sistema de pensamento psicanalítico como contentor conceptual na

actividade de “projectivista” levada a cabo através deste trabalho, que é o de visualizar e reflectir sobre o “objecto psicanalítico” CRIATIVIDADE.

3 - T. A. T. e Criatividade

Para tentar realizar o nosso propósito que é a procura de uma explicação da dinâmica afectiva da criatividade, escolhemos o *Thematic Apperception Test* (de Henry Murray) como instrumento metodológico.

Durante muito tempo criticou-se a psicanálise por não ser uma disciplina científica mas somente teórica. Esta crítica já não se aplica quando um teste projectivo utilizando as teorias psicanalíticas como elemento de base de análise e compreensão como o T.A.T. é aplicável a cada sujeito e validado estatisticamente e experimentalmente (V. Shentoub e S. A. Shentoub, "Contribution à la recherche de la validation du T.A.T.", in Rev. Psy. Appliq., pp. 275-341).

Também nos parece verdade que quando avançamos uma teoria sobre os procedimentos observados no T. A. T. , esta teoria pode ser científica.

As únicas críticas em que poderíamos incorrer aplicar-se-iam apenas ao nosso reduzido número de sujeitos estudados ou então à nossa falta de perícia para analisar as informações, mas não ao material metodológico escolhido, ou seja, a prova do T.A.T.

Escolhemos um modelo explicativo psicanalítico servido por uma prova projectiva que utilizamos quer na prática clínica quer no ensino universitário, o que nos facilitou a tarefa na medida em que utilizamos um material conhecido e esquemas de pensamento familiares.

Preferimos o T.A.T. ao Rorschach quer pela clara preferência pessoal e facilidade de domínio, quer por pensarmos que esta prova se adapta mais ao nosso objectivo: criar algo.

Com efeito, trata-se duma situação "standart" privilegiada, onde a dificuldade estava presente, na medida em que existia a instrução para uma tarefa, e o "stress" da situação estava bem presente: uma "*situação altamente conflitual*", no dizer de V. Shentoub.

Contudo a tarefa pedida parecia-nos positiva, no sentido que parecia acordar qualquer coisa em que o sentimento de falhanço não estava

presente. O T.A.T. permite construir pequenas tarefas acabadas, completas e coerentes que se podiam comparar a obras criadas pelos sujeitos.

O T.A.T. é uma prova que exige da parte do sujeito um esforço importante. Pensávamos que este esforço era desencadeador de criatividade. Mas não nos podemos esquecer que há algo mais em jogo, mais determinante para explicar este esforço. É a angústia da “*situação T.A.T.*” (Le T.A.T. - Cours de Mme V. Shentoub, D.E.S.S. de Psychologie Clinique et Pathologique, 1981, Université René Descartes, Centre Henry Piéron), daquilo que é acordado pelas pranchas do T.A.T., que vai mobilizar o esforço que permitirá a “saída”, o “resultado” duma história. Com isto estamos a querer dizer que a “*situação T.A.T.*” parece reunir a condição mais importante para a criatividade, que é a de resolver um problema novo, na medida em que este problema é portador de angústia; isto é, se o problema não for resolvido, surge um perigo. A angústia no T.A.T. é motivada por dois factores: em primeiro lugar pelo que é reactivado pelas pranchas (melhor dito, pelo Conteúdo Latente das pranchas) e que parece intenso para a nossa população, em segundo lugar pelo medo do falhanço, o qual vai mobilizar o investimento narcísico.

A idéia de utilizar o T.A.T. para a avaliação da criatividade não é nova. Em 1959, Fred Pine (Pine F. “Thematic Drive Content and Creativity”, in Journal of Personality, 1959, 27, pp.136-151) lança algumas bases para um trabalho deste tipo, apresentando os critérios destinados à avaliação da qualidade das histórias do T.A.T. enquanto produções literárias (e de imaginação). O autor propôs-se verificar, a partir do conceito de Kris de “*regressão ao serviço do eu*”, a relação entre a qualidade daquelas produções e o seu conteúdo em termos de “condutas”. É o que ele designa

“condutas instintivas e os seus derivados. Isto inclui as condutas agressivas e libidinais e as condutas parciais (oral, anal, fálica, genital, homosexual, narcísica)” (Ibid. P.137).

No trabalho em questão, Kris sublinha a importância da presença de tais elementos nas histórias como tendo um valor de alta qualidade literária. Isso seria característico da produção dos sujeitos mais criativos porque:

“É a conduta de expressão do controle do ego no processo de criatividade (Kris,1952) que diferencia uma produção criativa e

socialmente aceite de uma produção psicótica bizarramente original” (F. Pine, op. cit., p. 137).

Mais recentemente, e mais de acordo com os nossos interesses pessoais, um outro autor indicou o T.A.T. como “*Teste de Criatividade*”, num texto muito importante (V. Shentoub, “T.A.T.: Teste de Créativité”, in Psych. Franç., 1981, Tome 26, nº1). Este autor, Vica Shentoub, retoma aqui uma tese já anunciada nos seus trabalhos anteriores (o seu artigo de 1972, “Introduction Théorique à la Méthode du T.A.T.”), isto é, a aproximação da noção de *Criatividade* da noção de *Normalidade*.

O “*processo T.A.T*” é comparado neste texto ao “*processo de criação*”, tal como o descreve D. Anzieu (D. Anzieu, in “Psychanalyse du Génie Créateur”), o que implica a capacidade de “*regredir*” e depois de “*simbolizar*” os conteúdos inconscientes. É possível comparar a realização ao T.A.T. a um acto de criação (artística ou científica) como as que inspiraram D. Anzieu na sua formulação?

Supondo que a regressão existe no processo de criação, estaria igualmente presente numa situação de “teste” como no T.A.T.? É certo que estas pranchas suscitam temas ligados às problemáticas inconscientes provindas assim da projecção (como vimos no Cap.1 do nosso trabalho). Haveria, do mesmo modo, uma “*regressão*” no sentido do retorno do processo secundário ao processo primário do pensamento? (“*Regressão formal*”, segundo J. Laplanche e J. B. Pontalis, in “Vocabulário de Psicanálise”, p.567).

Jacques Lacan observa a propósito do conceito de regressão:

“Não se pode confundir, diz ele (S. Freud) no momento em que aborda a elaboração psicológica dos processos do sonho, processo primário e inconsciente. No processo primário, todas as espécies de coisas aparecem ao nível da consciência. Trata-se de saber porque é que são essas que aparecem.” (J. Lacan, Le Séminaire, Livre II “Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de psychanalyse”, Seuil, Paris, 1978, p.165).

No caso de uma “*análise estrutural do T.A.T.*” (ver capítulo deste trabalho sobre os “*Fundamentos Teóricos do T.A.T.*”), trata-se de estudar o “*manuseamento*” dos conteúdos inconscientes no discurso do sujeito. E aí V. Shentoub indica-nos a presença do “*jogo*” que caracteriza o processo

criativo, possível pela “*flexibilidade e variedade das defesas*” que marcam o funcionamento psíquico de um indivíduo. Pelo contrário, na ausência deste “*jogo*”, deste processo criativo, o autor fala de

“*a defesa contra a fantasia através da utilização de clichés , de esquemas da vida quotidiana, da ligação ao conteúdo manifesto da prancha ,ou da sua realidade*” (V. Shentoub, “T.A.T., Test de Créativité” in Psych. Franç., 1981, T.26, nº1).

É precisamente o que caracteriza as histórias não criativas.

O trabalho de V. Shentoub sobre a análise estrutural das histórias ajuda-nos a precisar este problema (V. Shentoub, “Contribution à la Recherche de la Validation du T.A.T.- Feuille de Dépouillement” in Ver. de Psych. App., Oct.1958, vol.8, nº4, pp 275-341).

Segundo o modelo proposto por V. e S.A. Shentoub, e segundo a sua estruturação, as histórias classificadas de não criativas apresentariam indicações de:

1 - “*Não empenhamento pessoal*” (ao contrário dum esforço de imaginação:

- Utilização de “*placagens*” (exemplos: é um filme, uma história, um cartaz publicitário, etc.) com o objectivo de marcar, de um modo pouco “*conseguido*”, a distância em relação à prancha;

- Histórias que, no seu tema, na sua estruturação e (falta de) detalhes se revelam impessoais. A generalização (dos temas evocados) faz parte destas histórias.

- Ao nível da linguagem: o emprego de “*clichés*”, a nomeação de personagens (outra maneira de marcar uma distância com o conteúdo da história).

2 - “*Transparência*” (ao contrário de “*opacidade*”):

- A escolha de temas: problemáticas ligadas ao quotidiano (cenas e esquemas da vida quotidiana;

- O desenvolvimento dos temas: a banalização (histórias contadas de maneira anódina,

sem evocação do conflito), assim como a negação do conflito (nomeado e depois negado) e os julgamentos de valor (moralidade);

- Histórias na primeira pessoa (indicando uma perda de distância em relação ao estímulo).

3 - “*Banalidade*” (oposta à “*originalidade*”):

- História descritiva ou que “apenas sai da descrição” (sem trama de história);
- História reduzida a uma simples associação de idéias (fluidez verbal);
- Tema banal pouco desenvolvido (de maneira anódina ou numa história descritiva).

4 - “*Ordem estática*” (contrária à “*estruturação dinâmica*”):

- História confusa, hesitante ou sem coerência;
- Elementos (da história) justapostos, sem encadeamento dinâmico (frases sem ligação lógica);
- Ao nível do conteúdo: relações humanas apresentadas dum ponto de vista unilateral, não-dinâmico (um personagem age enquanto o outro sofre); ausência de relação entre os personagens.
- Tema conflitual evocado mas não elaborado (numa história dramática).

As histórias consideradas criativas tratariam, pelo contrário, de:

- Temas originais ou banais desenvolvidos de maneira inesperada, com menos elementos impessoais;
- As relações humanas deveriam estar presentes de maneira mais dinâmica, segundo uma visão/dialéctica dos factos;
- A história deveria apresentar maior coerência e maior integração destes elementos.

Um outro índice de criatividade retido por nós está ligado à concepção de Winnicott sobre a criatividade (ver capítulo relativo ao conceito de criatividade para Winnicott), em que ele se refere à criatividade como uma “*atitude perceptiva*” particular. E esta idéia não é estranha à obra de G. P. Guilford:

“*Algumas das aptidões que caracterizam um processo criativo relevam provavelmente de outra coisa que não só a inteligência; algumas, por exemplo ,são da ordem da percepção*” (J. P. Guilford,in”*Traits of Creativity*”,Penguin,1970,p.16).

Pensamos que existe uma atitude crítica implícita numa

“percepção criativa”. J. P. Guilford fala duma “sensibilidade aos problemas”:

“Em 1950 , uma das nossas primeiras hipóteses respeitando a criatividade estava ligada à aptidão “sensibilidade aos problemas”; isto é, a uma tomada de consciência da existência de problemas. A análise factorial chegou a confirmar esta hipótese. Após alguns anos de investigações mais aprofundadas, identificamos esta aptidão na estrutura do intelecto. Ela agora está identificada sob o nome de cognição das implicações semânticas. Assinalo a este propósito que existem quatro aptidões deste tipo para os quatro domínios do conteúdo , e a aptidão maior variará quer se trate de objectos concretos , de informação simbólica como nas matemáticas , ou em relações interpessoais”. (J. P. Guilford, op. cit. p.19).

O estudo do parâmetro “sensibilidade aos problemas” pode ser feito através do índice “solução das histórias” do T.A.T.. V. Shentoub atribui muita importância a este ítem, como se pode comprovar:

“Solução do conflito evocado: a adaptação (criativa ou não) à vida de um sujeito julgar-se-à facilmente segundo a qualidade das soluções que ele dá aos conflitos evocados nas suas histórias. É, em suma, o índice global de adaptação (criativa ou não) mais seguro que nos oferece o T. A.T.”.

(V. Shentoub, “Contribution à la recherche de la validation du T.A.T. - Feuille de Dépouillement », in Rev. Psy. Appl., Oct.1958, vol.8,nº4, pp.275-341).

Na nossa análise, a “solução”, o “desenlace” da história corresponde ao modo de percepção característico do indivíduo criativo. Este modo de percepção caracterizaria uma percepção do mundo, uma interpretação dos acontecimentos do meio que traduz a maneira como o indivíduo se representa como tendo um papel “activo” no desenrolar dos acontecimentos. O que se opõe ao papel “passivo” ligado a uma atitude perceptiva marcada pela “submissão” à realidade exterior, característica do indivíduo não-criativo. Estes papéis “activo” ou “passivo” correspondem à capacidade do sujeito se ver (e ser) como “agente” ou como “sujeito” no processo de adaptação à realidade social.

3 - Fundamentos teóricos do T.A.T.

Todas as pranchas do T.A.T. possuem um conteúdo latente, carregado fantasmaticamente, e desencadeiam no sujeito o movimento interpretativo que será analisado. A carga fantasmática reconhecida pelo sujeito é portadora quer de desejo quer de defesa; a pressão fantasmática deve alimentar suficientemente a elaboração, sem extravasar as capacidades do eu no seu trabalho de ligação sob o efeito de forças pulsionais demasiado intensas que assim escapariam ao trabalho do pré-consciente e desestabilizariam as capacidades e o domínio da linguagem.

O sujeito, no T.A.T., é confrontado com a dupla exigência da percepção e da projecção: o sujeito deve imaginar e exprimir a sua realidade interna, modulando-a em referência a uma realidade externa, perceptiva, deve conformar-se aos limites impostos pela realidade, permitindo simultaneamente a expressão da sua riqueza pessoal, imaginária e fantasmática.

V. Shentoub afirma, a partir de 1955, que

“as reacções ao real , a prancha, (devem ser) consideradas sob o ângulo dos mecanismos de defesa no sentido mais estricto possível do termo”.

Shentoub irá utilizar a noção de “*mecanismo de desimpedimento*” de D. Lagache, definida do seguinte modo por Laplanche e Pontalis:

“Noção introduzida por E. Bibring (1943) e retomada por D. Lagache (1956) na sua elaboração da teoria psicanalítica do Eu. D. Lagache opõe os mecanismos de desimpedimento aos mecanismos de defesa, na medida em que enquanto estes apenas têm por fim a urgente redução das tensões internas, em conformidade com o princípio do prazer-desprazer, aqueles tendem para a realização das possibilidades, ainda que à custa de um aumento de tensão”. (Vocabulário de Psicanálise, Morais, p.360).

O termo “*representação-meta*”, “criado por Freud para dar conta do que orienta o curso quer dos pensamentos, tanto conscientes como pré-conscientes e inconscientes” (Vocabulário de Psicanálise, Laplanche e Pontalis, Morais, p. 586) mostra claramente que, na opinião dos “projectivistas”, a instrução dada ao sujeito constitui para este uma

“representação-meta” consciente (à qual o sujeito necessita adaptar-se) e que o conteúdo latente representa uma “representação-meta” inconsciente reactivando os fantasmas inconscientes; o que leva a que o sujeito, através da sua produção, realize um compromisso entre os elementos de controle consciente e a pressão fantasmática inconsciente. A percepção reactiva traços mnésicos ligados ao conteúdo latente, reaviva representações inconscientes reinvestidas pelo afecto. Este complexo representações / afectos vem ao encontro da barreira do eu que filtra estas moções em função da representação-meta consciente, moções que serão integradas na história pelo processo secundário do pensamento:

“No que respeita à representação, é necessário que se efectue a passagem da “representação de coisa” para a “representação de palavra”; no que respeita ao afecto, é necessário que se efectue a passagem dum forma relativamente bruta e maciça a um estado matizado, isto é, uma inibição qualitativa e quantitativa. Nesta perspectiva, concebemos que quanto mais aumenta a pressão fantasmática (peso da representação-meta inconsciente) mais a representação-meta consciente ficará ameaçada, o que obriga o eu a mobilizar mecanismos de defesa idealmente proporcionais à pressão fantasmática” (V. Shentoub, R. Debray in “Fundamentos teóricos do T.A.T.”, 1970-71).

Por outras palavras: a “*situação temática*” é uma situação complexa, na medida em que o sujeito deve ter em conta os constrangimentos da realidade perceptiva, permitindo no entanto uma criação pessoal:

“Forjar uma fantasia a partir dum certa realidade” (V. Shentoub e all., in “Manuel d’ Utilisation du T.A.T.”, p. 26).

O percepto refere-se a uma realidade consciente, imediata, intemporal, em grande parte apreendida pelo corpo e pelos sentidos. Mas não basta perceber, porque a realidade não é apenas uma simples constatação do mundo exterior.

Para que haja ressonância pessoal, é necessário que se produza um investimento perceptivo da realidade interna:

“Pondo simultaneamente à prova a realidade e a capacidade de fantasmaticizar, a resposta temática, para se construir, não pode situar-se nem totalmente na realidade externa, nem totalmente no mundo interno; ela

negocia-se entre as duas, entre o fora e o dentro, na experiência subjectiva duma exterioridade” (Boekholt, M., in “Épreuves thématiques en clinique infantile”, p. 21).

Noutros termos, chegamos novamente à noção de investimento “*a boa distância*”, susceptível de ligar os afectos e as representações e de permitir a CRIATIVIDADE a partir duma ressonância fantasmática enriquecedora.

É a isto que chamamos uma “*história conseguida*” (V. Shentoub). Contar uma história a partir dum dado material pressupõe que a quantidade de energia libertada pelas diversas solicitações do material se transforme por meio das representações, representações essas que têm a potencialidade de reenviar para outras representações através de cadeias associativas, o que faz com que um mesmo conteúdo manifesto possa ter várias significações latentes.

Nesta perspectiva, o T.A.T. solicita diferentes registos de representações num contexto de investimento objectal e / ou narcísico.

Mas, por outro lado, o material T.A.T. reactiva representações e afectos (inconscientes e constitutivos de fantasmas) que poderão conduzir, em função do controle do eu, a dois tipos de histórias:

- histórias estruturadas com ressonância fantasmática (compromisso ideal),
- histórias invadidas por representações e afectos, portanto histórias mal estruturadas ou mesmo destruturadas.

De facto, como vimos atrás, a “*representação de coisa*” aceite pelo eu tornar-se-à “*representação de palavra*” se produzir um trabalho de ligação entre as representações a que se pode chamar “*trabalho de simbolização*”.

Transmitir uma mensagem “*legível*”, como diz V. Shentoub, significa traduzir as representações e os afectos simbolizados através duma linguagem bem construída, estável e coerente.

A “*criação temática*” resulta, deste modo, duma espécie de negociação entre os constrangimentos do real e as moções fantasmáticas, e pressupõe uma tripla actividade: perceber, representar, simbolizar.

Ao nível dos processos do pensamento, trata-se de avaliar o equilíbrio entre os processos primários (moções inconscientes ditadas pelos fantasmas), e os processos secundários (exigências do sistema percepção-consciência).

Entretanto é necessário não esquecer que os mecanismos característicos do processo primário (deslocamento, condensação, simbolização) podem

encontrar-se também no processo secundário. A diferença reside no facto de, neste último caso, tratar-se de pequenas quantidades de energia e no facto de participarem eficazmente no sentido dum maior distanciamento e maior alívio.

Os procedimentos defensivos estão igualmente neste registo. Eles permitem o alívio ou o abaixamento de tensão. Todavia, esvaziados do seu conteúdo, tornam-se simples mecanismos de defesa.

Ao nível da problemática, vão ser solicitados dois grandes registos:

- O primeiro diz respeito à “*identidade*”, isto é, ao conjunto dos processos psíquicos fundamentais pelos quais um indivíduo acede a uma representação da sua continuidade de existir no tempo e no espaço, e à “*identificação*” que constitui, uma vez atingido o acesso à identidade, o reconhecimento dos sexos e das gerações, correlativo do Édipo.

- O segundo reenvia às modalidades das representações, de relação de objecto, isto é, ao modo de relação do sujeito com o mundo, o que pressupõe uma certa organização da personalidade.

Deste modo, a resposta temática, para se construir, deve pôr simultaneamente à prova a realidade e a capacidade de fantasiar. Neste sentido, a resposta temática não está nem totalmente na realidade interna nem totalmente no mundo interno. Nesta perspectiva, quando da imagem figurada nasce uma representação colorida de afectos, abre-se então um espaço fantasmático rico, propício à elaboração psíquica.

Inversamente, na falta de um espaço psíquico saído do real perceptivo (caso da “colagem” ao conteúdo manifesto e às qualidades sensoriais do material), a situação temática corre o risco de se ver reduzida ao carácter concreto do material:

“Quando se pede ao sujeito para “contar uma história a partir de um estímulo” apela-se simultaneamente ao deixar ir (imaginação livre) e ao controle (história a partir do material). Da articulação entre processo primário e processo secundário dependerá a transmissão da história ao psicólogo” (V. Shentoub, in “Manuel d’ Utilisation du T.A.T., p.18).

CAPÍTULO II
METODOLOGIA

1 - OBJECTIVO DO ESTUDO

Tal como afirmámos na Introdução deste trabalho, o nosso estudo diz respeito à atitude criativa, mais precisamente à dinâmica afectiva que motiva, preside e subjaz à criatividade, à actividade criativa.

Para isso vamos estudar as produções de quatro criadores sujeitos à “*situação T.A.T.*”, procurando encontrar, de acordo com os fundamentos teóricos atrás expostos, os seguintes factores psico-emocionais, os quais irão corresponder às nossas hipóteses:

- Presença do mecanismo da “*sublimação*”, o qual só pode ser “activado” em indivíduos dotados de um certo tipo de funcionamento mental caracterizado fundamentalmente, segundo V. Shentoub nos afirma no seu trabalho “A Propos du Normal et du Pathologique dans le T.A.T.” (1973):

. pela “*permeabilidade*” das estruturas do aparelho psíquico (consciente - pré-consciente - inconsciente), própria para assegurar a comunicação e o “diálogo” entre elas;

. pela possibilidade em “*regredir*”, “correndo o risco de se desorganizar e posteriormente ter que se reorganizar com a ajuda de mecanismos privilegiados; isto significa mergulhar no mais profundo do conteúdo latente da imagem para encontrar no fantasma a incitação e a ressonância, e “emergir” com estes materiais;

. pela possibilidade de poder “*simbolizar*”, isto é transformar aqueles materiais, imagens e afectos inorganizados (como tudo o que pertence ao processo primário) que elas veiculam num material específico, organizado, como a linguagem, isto é, transmiti-los sob a forma de uma história.

Como também nos diz V. Shentoub em “T.A.T.: Test de Créativité” (p. 68),

“Regredir, fantasmaticar e simbolizar (elaborar a história) constituem a condição sine qua non duma potencialidade criadora, entendendo-se que este movimento se efectua sob a égide do Eu (ou “ao serviço do Eu”, segundo a expressão da Ego Psychology) e que o papel do Eu é fundamental para transformar este material primário em algo que pode ser transmitido ao outro”.

A regressão e a fantasmática podem ser perturbadas pela rigidez defensiva, o que se traduz ao nível do conteúdo manifesto das histórias pela presença de mecanismos de defesa numerosos e intensos contra emergências em processo primário que por vezes aparecem. Noutros casos, estamos na presença duma luta entre uma pressão fantasmática forte e defesas que esgotam a sua energia, mas conseguem manter o discurso nos limites da não desorganização. Nestes casos, não poderemos falar pròpriamente de “história”, muito menos de “processo criativo”.

Noutros casos, pelo contrário, a regressão demasiado forte desencadeia representações e afectos maciços e defesas igualmente proporcionais. A história pode aparecer então mais ou menos desorganizada. Aqui também não poderemos falar de criatividade.

Apenas poderemos falar de processo verdadeiramente criativo quando se conjugam os seguintes factores: a presença duma fantasia inconsciente mantida a maioria das vezes a “*boa distância*” (mas nem sempre), mecanismos de defesa variados, pertencendo principalmente aos registos neuróticos (e por vezes até psicótico), mas que possuam um valor de “alívio”, isto é, que participem na elaboração duma história muitas vezes original.

Presença de “*liberdade de funcionamento mental*”, que condiciona a construção de histórias no T.A.T. e qualquer trabalho criador, ao qual qualquer ser humano está sujeito para manter a homeostasia da sua organização psíquica no seio de inevitáveis traumatismos e conflitos.

A liberdade do funcionamento mental é-nos dado também pela “*originalidade*” da história.

Como escreve V. Shentoub:

“O T.A.T., assim como a área transicional, está munido duma estrutura “paradoxal”: o objecto real oferecido pelo meio, fabricado por ele, mas podendo ser recriado pelo sujeito, segundo a sua fantasia. Nós pensamos que o T.A.T. mostra bem se o sujeito pode ou não utilizar este objecto e criar neste espaço que Winnicott situa entre o objectivamente percebido e o subjectivo e o que ele designa por campo de ilusão” (“*T.A.T.: Test de créativité*”, p. 69).

2 - O INSTRUMENTO - T.A.T.

2 . 1. - Descrição do Instrumento.

O **Thematic Apperception Test** foi concebido por Henry Murray em 1935, na Harvard Psychological Clinic, e foi, desde o início, concebido para qualquer situação implicando ou necessitando um exame psicológico aprofundado do funcionamento psíquico dum indivíduo, normalmente em situação de pedido ou de sofrimento, nomeadamente quando apresenta perturbações de ordem psico-emocional; o tipo de resposta a dar necessitando, por vezes, duma reflexão séria, permitindo propor a orientação melhor e a mais apropriada para tratar as suas dificuldades.

2 . 2 - O MATERIAL .

Na sua forma original, o T.A.T. era constituído por 31 cartões com imagens a preto e branco, podendo ser divididos em séries destinadas respectivamente aos adultos homens e mulheres e aos rapazes e raparigas com idade superior aos 10 anos.

Estas imagens representam personagens de idade e de sexo diferentes, em situações relativamente determinadas, só ou em relação, mas suficientemente ambíguas para permitir diferentes interpretações, ou ainda paisagens relativamente pouco estruturadas.

Actualmente, e segundo a Escola Francesa do T.A.T. (Shentoub et Al., 1961), retêm-se apenas, na clínica quotidiana, os cartões mais significativos:

“ 1 , 2 , 3BM , 4 , 5 , 8BM (propostos aos rapazes e raparigas, aos homens e às mulheres), 6GF , 7GF e 9GF (propostos às raparigas e às mulheres), 10 , 11 , 12BG , 13B , 19 e 16 (propostos aos rapazes e raparigas, aos homens e mulheres e o 13MF (proposto somente aos sujeitos adultos, homens e mulheres “ (V. Shentoub & Al., in “Manuel d’Utilisation du T.A.T.”, p. 39) (Anexo 2: Cartões T.A.T. actualmente utilizados).

2.3 - Análise do Material .

O material, isto é, a série de imagens apresentadas aos sujeitos, representa, segundo H. Murray, “*situações humanas clássicas*” (Murray, H. , in “Explorations in Personality” , 1938) e segundo V. Shentoub trata-se de

“situações relacionadas com os conflitos universais. Qualquer que seja a prancha, existe uma referência permanente ao manejo da libido e da agressividade, quer no registo da problemática edipiana (diferença de sexo e de geração), quer no registo duma problemática mais arcaica” (V. Shentoub, “Le T.A.T. - Cours de Mme Shentoub”, p. 5).

O desenrolar da prova convida o sujeito a entrar nestas “camadas” sucessivas e a elaborar a história em ressonância com o nível da problemática sugerida pela imagem.

Diante dum material deste tipo, “objectivamente” criado, mas relacionado com os “conflitos universais”, parte-se do princípio que existe, para cada uma das imagens, um “*Conteúdo Manifesto*” e um “*Conteúdo Latente*” susceptível de reactivar este ou aquele nível de problemática (Anexo 4 : Conteúdos Manifestos e Conteúdos Latentes dos Cartões T.A.T. , e Anexo 5 : Níveis de Evolução das Histórias T.A.T.).

2.4 - A Instrução

Com o objectivo do sujeito saber em que consiste a sua tarefa, o examinador diz ao sujeito: “ *Imagine uma história a partir de cada imagem* “ (V. Shentoub et Al., in “Manuel d’ Utilisation du T.A.T.”, p. 19), instrução suficientemente breve para permitir a projecção e ao mesmo tempo suficientemente paradoxal para colocar o sujeito numa situação interna de conflito pois deve ter em consideração o Conteúdo Manifesto da imagem, de elaborar uma história lógica, coerente e, ao mesmo tempo, deve baixar o controlo consciente para se deixar levar pela imaginação.

2. 5 - Passagem da Prova

Depois de ter sido dada a instrução ao sujeito, é apresentado cada cartão, sendo a sua ordem de apresentação rigorosamente respeitada e sendo o cartão 16 sempre o último a ser apresentado.

O desenrolar da prova confronta o sujeito com uma modificação do estímulo, as imagens das situações mais estruturadas dando lugar às imagens de situações menos estruturadas: os dez primeiros cartões, mais figurativos, representam personagens sexuados, enquanto que os cartões 11, 19 e 16 não reenviam para objectos concretos claramente definidos.

Contrariamente ao método utilizado por Murray, em que a passagem da prova se realizava em duas sessões, a Escola Francesa utiliza apenas uma só sessão.

Devem ser levados em conta as características temporais da prova; deve ser controlado o *Tempo de latência*, isto é, o tempo que medeia entre a entrega de cada cartão ao sujeito e o momento em que ele começa a falar, assim como o *Tempo Total* do cartão, ou seja, o tempo que medeia o início da história e o seu fim.

O discurso do sujeito deve ser anotado o mais fielmente possível e para isso é aconselhável a transcrição escrita feita pelo examinador à medida que o sujeito conta as histórias.

2. 6 - Escolha dos Cartões

Retivemos a princípio as quinze pranchas seguintes:

1 - 2 - 3 BM - 4 - 5 - 6 BM - 7 BM - 8 BM - 10 - 11 - 12 M - 13 B - 13 MF - 20 - 16.

Em seguida, como nos tivesse parecido que a 12 M não acrescentava nada à 13 MF, retirámo-la e conservamos apenas quatorze pranchas.

Não apresentamos a 19, a qual nos parece mais interessante para crianças, apesar de poder ser interessante a sua comparação com a 13 B. Eliminamos a 6 GF porque não simpatizamos com ela. Em contrapartida acrescentamos a 20 que nos parecia, intuitivamente, ir no sentido das defesas por sublimação.

Por outro lado apresentamos as mesmas pranchas a todos os sujeitos afim de poder compara-las. A nossa experiência pessoal levava-nos a pensar que a 3 BM é muito mais preferível que a 3 GF na medida em que permite a projecção da idade e do sexo.

3 - OS SUJEITOS DO ESTUDO

3.1 - Critérios de escolha dos sujeitos

Escolhemos como critério objectivo o facto de todos os nossos sujeitos terem de facto realizado uma obra criativa. É este facto que os fazia criadores de facto. Foram contactados por nós e pedimos-lhes para se prestarem à experiência de uma prova projectiva.

Tivemos o cuidado de assegurar que estes criadores adultos fossem diferentes no que respeita à idade, ao meio social e à escolha da actividade criadora privilegiada. De tal modo que as únicas variáveis que pudessem ter em comum fossem o sexo e a sua criatividade.

Para além dos critérios anteriores, consideramos fundamental que fossem todos adultos normais no sentido social do termo, isto é, pessoas sem antecedentes patológicos, tendo um trabalho e uma família (pelo menos a maior parte do tempo). Portanto pessoas em satisfatório estado de saúde física e mental assim como satisfatória inserção na sociedade. Isto com o objectivo de eliminar uma variável que seria de natureza patológica e que falsearia os nossos resultados.

3.2 - Condições de trabalho

Todos os sujeitos foram contactados prèviamente, dizendo que se tratava dum estudo sobre a criatividade e que seriam “cobaias” desta “experiência”.

Por razões de “sociabilidade” deslocámo-nos a casa dos sujeitos e a prova desenrolou-se sempre no domicílio deles, e à hora escolhida por eles. Éramos esperados, e já sabiam que seriam necessárias pelo menos uma hora de “calma”.

Em todos os casos, uma vez chegados a casa deles dissemos que o T.A.T. não era um teste de criatividade e que não esperávamos deles que dessem provas de criatividade. Informamos os sujeitos que o T.A.T. era um instrumento clínico, que servia habitualmente para despistar as doenças mentais e também para compreender melhor o funcionamento psico-emocional dos indivíduos, e que tínhamos a intenção de nos servir desta prova para tentar compreender o que é que os criadores têm em comum entre eles.

Insistimos sempre na questão do segredo profissional em relação à sua identidade.

4 - MÉTODO e PROCEDIMENTOS

4 . 1 - MÉTODO

Os protocolos de T.A.T. serão tratados primeiramente numa forma clássica. Todos os protocolos serão estudados como se tratasse de um material clínico habitual, tal como a Escola Francesa do T.A.T. nos ensina.

Seguidamente retiraremos um certo número de conclusões e de considerações:

Em primeiro lugar, conclusões quanto aos procedimentos defensivos utilizados pelos sujeitos na construção das suas histórias.

Em segundo lugar, considerações ao nível das problemáticas; tentaremos identificar problemáticas comuns.

Por fim procuraremos concluir para ver se as nossas hipóteses colocadas no início se confirmam.

4.2 - PROCEDIMENTOS

O objectivo do T.A T., como o de todas as provas projectivas, é pôr em evidência as modalidades de funcionamento do aparelho psíquico, as suas eventuais transformações e/ou as suas possibilidades de reorganização.

Nesta perspectiva, a irregularidade do funcionamento psíquico irá aparecer como um elemento decisivo no que respeita à apreciação diagnóstica e prognóstica.

É-se assim levado a examinar a existência e o valor dos compromissos defensivos face a um material altamente conflitualizado, tal como se apresenta o T.A T..

A análise dos protocolos, como se verá mais adiante, será considerada segundo um triplo ponto de vista: dinâmico, tópico e económico:

- Dinâmico: o sujeito deve realizar através da sua produção um compromisso entre os elementos de controle consciente e a pressão fantasmática inconsciente.
- Económico: está relacionado com a distribuição da energia, quer ela seja investida harmoniosamente (criatividade), quer ela seja gasta em conflitos defensivos.
- Tópico: diz respeito ao equilíbrio entre o processo primário e o processo secundário.

Dever-se-à assim apreciar as quantidades de energia pulsional mobilizadas e a sua qualidade libidinal e/ou agressiva, assim como os processos de ligação ou não-ligação dos movimentos pulsionais libidinais e agressivos.

Nesta perspectiva, parece-nos necessário lembrar, antes de abordar a Folha de Análise do T.A.T. (V. Shentoub e R. Debray, 1981) (Anexo 3), o que diferencia as categorias especiais desta folha, isto é, a série A (controle), a série B (labilidade), a série C (evitamento dos conflitos), e a série E (emergência em processo primário).

“As séries A e B propõem-se identificar os procedimentos de elaboração do discurso susceptíveis de serem subentendidos por mecanismos de defesa neuróticos” (V. Shentoub e Al. in “Manuel d’ Utilisation du T.A T., p. 68).

Na série A, a ênfase é colocada na utilização da realidade objectiva, isto é,

externa, para evitar o aparecimento de representações e afectos da realidade interna reactivadas pela situação. A conotação neurótica será confirmada pela associação entre diferentes procedimentos, podendo, por exemplo, reenviar mais especificamente para mecanismos obsessivos (ruminação, precauções verbais,...). A dimensão neurótica será justificada se se puder detectar elementos que garantam a existência de capacidades de interiorização por parte do sujeito (por exemplo, conflitos intra- pessoais). Se o sujeito mostra consciência de interpretar, então os procedimentos da série A serão operantes e testemunharão a existência das suas possibilidades de “alívio”.

Na série B, os procedimentos destacam a utilização de afectos ou de fantasias com fins defensivos, essencialmente ao serviço do recalçamento. É o recalçamento que se irá traduzir, por exemplo, através de uma erotização das relações, de uma temática sexual ou de um simbolismo transparente. Além disso, a qualidade das identificações irá testemunhar a presença de processos identificatórios do sujeito ou, conforme o caso, sublinhará as falhas narcísicas no sujeito.

Na série C, os procedimentos reenviam mais particularmente para mecanismos de tipo fóbico, revelando um tipo e condutas e efeitos inerentes à inibição neurótica .

Mas se o manifesto, o concreto, o factual, o normativo aparecem a esconder as ressonâncias fantasmáticas em histórias excessivamente “planas” ou excessivamente banalizadas, então a inibição é agida e vai excluir qualquer referência ao imaginário. A realidade externa, sobreinvestida, ocupa o lugar de um espaço interno e esta situação pode ser encontrada em modalidades de pensamento que fazem lembrar as do pensamento operatório, no sentido dado por Pierre Marty. Pode-se situar neste sentido o trabalho de R. Debray (R. Debray “O Equilíbrio Psicossomático, Organização Mental dos Diabéticos”) em que descobriu claras correspondências entre o grau de desorganização somática dos seus sujeitos e a diversidade, a qualidade da sua organização defensiva tal como aparece no T.A T.

Nesta série, é necessário sublinhar igualmente a importância dos ítems que tendem a revelar a descrição subtil e modulada de uma fantasmática narcísica cuja eficácia será ou não subordinada à presença dos processos de secundarização do sistema de pensamento, tal como nos mostra com extrema clareza o trabalho de F. Brelet “Le T.A T., antasme et ituation rojective”).

A série E valoriza os processos regredientes que podem originar uma maior

ou menor alteração da produção, denunciando a fraqueza das condutas perceptivas, as dificuldades na representação de si, a invasão de representações e de afectos de contenção impossível.

Em qualquer dos casos e para não cair numa atitude caricatural, é indispensável identificar o mais precisamente possível as associações dos procedimentos pertencendo às diferentes categorias, porque são estas associações que dão verdadeiro significado aos mecanismos utilizados e que lhe conferem um valor de “alívio” ou não, como tão bem nos lembra V. Shentoub.

Assim, uma organização de tipo rígida (A) poderá ser suavizada por procedimentos lábeis (B) ou então a associação de procedimentos C e E pode denunciar uma patologia mais franca como a encontramos por exemplo na clínica psicossomática ou nos estados limites. Do mesmo modo, os procedimentos E associados a mecanismos A ou B podem dar conta de uma oscilação entre uma secundarização possível e a emergência transitória de processos primários.

O trabalho final permitirá analisar a *Legibilidade* (ver Folha de Análise do T.A.T em Anexo 3) dos protocolos, cada uma delas correspondendo a um certo tipo de funcionamento mental, cobrindo o espectro que vai da presença de um trabalho harmonioso entre as estruturas conscientes ou inconscientes até ao efeito de uma sobrecarga económica que pode originar um impacto fantasmático demasiado forte, mobilizando então defesas mais e mais e invalidantes.

Se o registo neurótico predomina, é possível captar o sentido do discurso, mas notar-se-ão os efeitos duma defesa mais ou menos maciça, perturbando a livre manifestação do eu autónomo. Neste caso será necessário identificar de que natureza são estas defesas (lábeis, rígidas ou da série da inibição) e se elas são esterelizantes (organizações neuróticas patológicas, pesadas) ou discretas (traços neuróticos). As organizações neuróticas mais ou menos caracterizadas organizam-se à volta de dois pólos (pólo lábil - histérico, pólo rígido obsessivo), a fobia exprimindo-se fundamentalmente através dos factores de evitamento e de fuga em conteúdos muito ansiogénicos.

Se predomina o registo psicótico, haverá então uma franca intrusão dos processos primários do pensamento, com aparição de “falhanços” ou “desorganizações” que tornam o sentido da história

· onfuso, obscuro, por vezes indecifrável. Nestes casos, os “factores de falhanço” dominam e os mecanismos de defesa são incapazes de controlar a angústia.

Se estamos perante o predomínio do funcionamento “normal” ou “para - normal” as histórias são “*redondas*” (V. Shentoub, “Le T.A.T.”, Cours de Mme. Shentoub, 1981) o conteúdo manifesto é respeitado, a distância em relação ao conteúdo latente é boa, as histórias são variadas e apropriadas à variedade das imagens, os mecanismos de defesa são discretos, eficazes e variados, misturando a labilidade com a rigidez.

Para além de cada história a cada prancha ser analisada em função dos procedimentos e da legibilidade utilizando adequadamente a Folha de Análise do T.A.T. (Anexo 3), é necessário analisar a problemática e deste modo, a propósito de cada história, é possível identificar uma problemática que pode ser descrita como:

- . mais evoluída, se ela se refere à liquidação do conflito edipiano e a uma identificação secundária,

- . menos evoluída, se ela se refere ao conflito edipiano quente, marcado pela angústia de castração, pela rivalidade e/ou pela culpabilidade edipiana,

- . a menos evoluída, se ela se refere a uma organização pré-genital, em que o sado - masoquismo

se sobrepõe à rivalidade, a angústia de despedaçamento se sobrepõe à angústia de castração, ou a perda do sentido da identidade se sobrepõe às dificuldades da identificação sexual. Ao nível mais arcaico deparamo-nos com a dissociação psicótica. (Anexo 5).

O objectivo final é chegar à avaliação da organização estrutural do sujeito face aos conflitos suscitados.

5 - ANÁLISE DOS PROTOCOLOS

5.1 - Sr. C

Folha de análise do T.A.T.

Sr. C - Pintor (formação - arquitecto), 32 anos.

Histórias Originais : 10.

Legibilidade : \pm

Resultante:

$$\begin{array}{l}
 A 1 + B 1 = +++ \\
 A 2 = + \\
 B 2 = + \\
 C = ++ \\
 E = +
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} A 1 + B 1 = +++ \\ A 2 = + \\ B 2 = + \\ C = ++ \\ E = + \end{array}} \right\} A 1 + B 1 > C > A 2 > B 2 > E$$

Sr. C - Pintor, 32 anos

Análise do protocolo

O Sr C tem uma formação em arquitectura. Nunca exerceu porque, segundo me confidenciou na conversa prévia que mantive com ele antes da prova, já não é possível a criatividade nesta profissão, na medida em que só lhe era proposto fazer “tocas de coelhos” e ele não estava para isso. Assim, dedicou-se à pintura, apesar de se queixar amargamente das dificuldades financeiras decorrentes deste tipo de actividade, a pintura.

Aparentemente é um homem nervoso, falador, jovial, e os seus tempos de latência são extraordinariamente longos, o que indica que é muito controlado. O Sr. C irá expressar o seu narcisismo dum modo fantasmático de “vedeta”, levando pouco a sério a prova, o que é interessante porque muito ambivalente. O abandonismo está presente, a agressividade parece pouco manejável e é fundamentalmente dirigida para a mulher. O narcisismo parece acima de tudo muito negativo, depreciativo, mostrando a intensidade da posição depressiva.

O protocolo do Sr. C é muito agradável, engraçado e original. O conjunto das histórias situa-se em A 1 + B 1, simultaneamente muito originais e correctamente inseridas na realidade. O conjunto das defesas aparece muito amplo. Encontramos todas as séries, incluindo os sinais de falhanço.

A legibilidade é boa, excepcional por vezes. Contudo encontramos duas histórias de legibilidade totalmente negativa.

Trata-se de uma personalidade normal com defesas flexíveis, variadas e muito equilibradas mas vivendo de conflitos importantes, muitos deles não resolvidos.

Na Pr. 1, após um tempo de latência muito longo, irá dar uma história muito longe do conteúdo manifesto, muito original e muito parasitada de factores de falhanço (falhas verbais e associações curtas). Esta história não deixa de ser muito projectiva porque, segundo me apercebi na conversa

prévia com ele, o seu desejo nesse momento era poder viajar como fazia aquando mais novo. Ao mesmo tempo parece haver uma apropriação do objecto (levando-o com ele) e a idéia que o objecto não é satisfatório (não tem correias). O problema aqui não é o de saber servir-se dele, é mais o de se apropriar dele e de o exhibir.

Na segunda parte da história, utilizando uma “placagem” que dá conta duma percepção rara (“o rapaz tem os punhos encostados aos ouvidos”) mostra o seu narcisismo, fenómeno que encontramos várias vezes ao longo do seu protocolo. O que se passa é ouvir-se a si próprio ou não ouvir nada. Conflito este não resolvido que não é o de tocar ou não tocar, este parece resolvido; ele pode tocar ou cantar ou pintar mas é mais o controlar isto ou não; parece ser este o conflito que não está resolvido. E em seguida aparecer na televisão, por exemplo para se mostrar e fazer-se ouvir, o que é totalmente narcísico.

Por outro lado, a imaturidade funcional não é levada em conta, o que leva a crer tratar-se de um conflito intenso e actual. Como servir-se daquele objecto insatisfatório para o exhibir? Nem depressão nem megalomania, mas encontrar algo para satisfazer o narcisismo. E esse algo é o esforço criativo. O olhar sobre si próprio, a crítica do seu trabalho, que cotamos em C / N 9 (crítica de si) e C / N 10 (idealização de si) como sendo procedimentos de natureza narcísica e que se encontram em grandes quantidades nos protocolos dos nossos sujeitos.

A Pr. 2 mostra uma clivagem completa em relação aos três personagens, assim como a utilização da ironia. O que parece um pouco diferente é a extrema originalidade do tema e a história bem construída, mas não há nenhuma relação entre os personagens e a tendência em desvalorizar a triangularidade, uma forte agressividade dirigida sobre os três personagens.

Em seguida, novamente uma percepção rara (“as luzes no céu”) que ele integra como significando talvez algo sublimado.

Na Pr. 3 BM há um falhanço completo, é-lhe impossível integrar a posição depressiva, na medida em que o Sr. C a vive actualmente duma forma muito viva, e a sua projecção é feminina.

A Pr. 4 permite compreender melhor a Pr. 2; encontramos novamente a “placagem cultural” assim como o narcisismo (tema do cinema), o conflito em relação com o narcisismo como na Pr. 1 (“nunca será o Clark Gable”) e também em relação à relação dual (“não estão no mesmo filme”).

E o Sr. C consegue integrar tudo isto numa boa história e com rapidez.

À Pr. 5 dá igualmente uma história muito boa: deslocamento da imagem da mãe na criada, e com conflito aberto com esta. O tema é muito curioso: a mãe tenta convencer o filho sem que este se dê conta, mas ele dá por isso e revolta-se. Revolta-se em relação à mãe e aos seus desejos.

Na Pr. 6 BM encontramos mais uma “placagem cultural”, mais um tempo de latência muito longo e uma história original que dá conta de um conflito actual: se nos referirmos ao conteúdo latente da imagem e se interpretarmos a sua frase “eu bem gostaria de ser espião, mas a mamã não quer”, numa perspectiva freudiana, podemos concluir a existência de um forte desejo incestuoso.

O conflito entre homens reactivado pela Pr. 7 BM produz uma má história, com confusão de identidades. A relação paterna é reconhecida, mas é uma relação de má qualidade; se tivermos em conta a análise à Pr. anterior, então vemos que esta história reenvia para a rivalidade edipiana: o desejo pela mãe mantém viva a agressividade pelo pai e a culpabilidade consequente.

Na Pr. 8 BM existem pelo menos duas problemáticas revelando a sua fragilidade: é a agressividade e a posição depressiva.

A “placagem cultural” dada por ele é interessante porque permite compreender um pouco o conflito deste sujeito. Ele quer partir com um dos heróis dos romances de Jack London e conseguir façanhas extraordinárias, mas isso provoca sofrimentos e por vezes a auto-destruição. Na sua problemática actual, querer sair da vulgaridade e tornar-se célebre é expor-se ao desemprego e à pobreza e ao desprezo dos outros, portanto à solidão. Assim, o Sr. C ainda está hesitante em relação à sua atitude na realidade: voltar à arquitectura e construir prédios como toda a gente, o que ele despreza, ou continuar a pintar mas com muito pouca segurança.

Na Pr. 10 o Sr. C dá um tema extremamente original e muito bem construído. Mas este tema dá conta do conflito real que ele tem em se relacionar libidinalmente com a mulher. Ele esconde a sua pequena altura, o que se poderia interpretar como a sua doença narcísica (não podemos deixar de pensar numa perspectiva freudiana em que ele sente que tem um pénis demasiado pequeno), isto é, não se sentindo à altura da mulher ele finge. E ao mesmo tempo é agressivo em relação a ela porque é mais “espertalhão” e ela é “idiota” porque não se apercebeu que foi ludibriada.

A expressão libidinal não é possível a não ser por um “passe” criativo em

que ele faz crer que está à “altura da situação”. Ele inventou, criou um objecto exterior que esconde aos olhos dos outros a sua verdadeira natureza. De facto ele é demasiado pequeno mas o objecto por ele criado torna-o grande.

Mais uma boa e original história na Pr 11. E, tal como acontece nos outros protocolos, o prazer está presente face a esta prancha. No final diz que “tem pena que isto não seja a cores” e imediatamente a seguir dirige a agressividade contra quem lhe provocou a frustração, isto é, contra mim. Ele diz: “com testezinhos psicológicos assim, é isto”, o que quer dizer “estás a levá-las, a culpa é tua se não tive um prazer completo”.

Pr. 13. Se a depressão é dificilmente abordável, a problemática abandonica está muito viva com a idéia de pobreza, de fome e de morte. A “fome” evocada nesta prancha parece estar relacionada com um objecto materno demasiado frustrante, dando pouca segurança e energia.

A clivagem, a ironia e a agressividade manifestadas na Pr. 2 face ao triângulo edipiano tornam-se aqui explicáveis: os pais fazem falta, estão pouco presentes e é preciso defender-se com violência contra os efeitos negativos que provocam.

A Pr 13 MF não é uma história muito boa, apesar de integrar uma banalização de uma situação adúltera. É curioso ver o quanto a agressividade e a sensualidade no casal o reenviam imediatamente para o seu narcisismo (os projectores) e para a defesa pelo “fictício” (não é realidade, é apenas um filme).

Tal como na Pr. 10 ele não pode mentir a si próprio pois ele sabe quais as suas próprias fraquezas, o Sr. C propõe aos outros, cria um objecto que permita a negação. Neste caso é como se ele dissesse que não cometeu nada de reprovável, é apenas “representação”.

A Pr. 20 expressa o lugar em que os criadores se sentem mais à von_tade, isto é, um certo desnudamento e austeridade (o prescindir das coisas absolutamente necessárias), a rejeição da sociedade e a sublimação, tudo isto na solidão.

A Pr. 16 é completamente projectiva. O branco não intervém. O Sr. C só pensa nele próprio: ele está fechado, pobre, gostaria de ser rico e sério. Fecha-se nele mesmo, e depois de se ter recuperado narcisicamente, ele liberta-se e volta às origens e à liberdade. Depois ele voltará ao mesmo ciclo.

Concluindo, o Sr. C possui uma personalidade rica e claramente criativa, em que as problemáticas edipiana e narcísica parecem ser dominantes. As suas relações com os outros são sempre problemáticas em qualquer situação, e ele procura reparar o seu objecto para o dar em troca do amor dos outros.

5 . 2 - Sr. M

Folha de análise do T.A.T.

Sr. M (formação arquitecto), 43 anos

Histórias Originais: 5

Legibilidade: $\bar{4}$

$$\begin{array}{l}
 A 1 + B 1 = ++ \\
 A 2 = ++ \\
 B 2 = + \\
 C = +++ \\
 E = +
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} A 1 + B 1 = ++ \\ A 2 = ++ \\ B 2 = + \\ C = +++ \\ E = + \end{array}} \right\} C > A 2 > A 1 + B 1 > B 2 = E$$

Sr. M - Arquitecto, 43 anos.

Análise do Protocolo

O Sr. M é arquitecto com vários prémios ganhos e reconhecido por muitos dos seus pares como verdadeiramente criativo.

Este caso colocou um problema, na medida em que já o conhecíamos antes da prova, pelo que levantamos a questão da verdadeira validade desta prova. De facto, se os mecanismos de defesa do Sr. M falharam, talvez tenha sido devido ao facto de ele ter tido necessidade de se defender da nossa pessoa, por exemplo em relação ao segredo profissional. Mas a problemática subjacente: clivagem do objecto, retracção narcísica, problemática de ódio em relação à mãe, tudo se encontra aí como em alguns dos outros protocolos.

Em nosso entender, o Sr. M é muito representativo dos nossos sujeitos.

O Sr. M tem dificuldade em se “sair” nas histórias. Ele resolve os problemas que se lhe põem dum modo “restritivo” e com “placagens” que apenas é satisfatório em metade dos casos. Ele utiliza em proporção semelhante procedimentos da série rígida (A 2) e procedimentos da série inibição (C); depois aparecem os procedimentos A 1+ B 1 utilizados duas vezes menos; todos os outros procedimentos são em proporção idêntica e menor que os três primeiros.

O inventário defensivo é pois muito variado, mas nem sempre operante, os aspectos mais fantasmáticos não podendo ser expressos fora das “placagens”, isto é o fantasma é circunscrito, socializado, distanciado, intelectualizado. A ansiedade não é expressa, não é possível secundarizá-la. Os procedimentos rígidos permitem-lhe um controlo das situações.

Trata-se de uma personalidade neurótica bastante frágil e ansiosa.

Na Pr. 1 os afectos expressos são muito violentos, e a única forma de resolver o conflito é através do afastamento proporcionado por uma “placagem” cultural. Contudo, esta “placagem” dá conta dum objecto que

não pertence ao autor da história mas que foi criado por Stradivarius. Aqui o objecto é o objecto da criação e não o objecto pessoal.

Não se trata dum objecto fálico, prolongamento do sujeito, mas parece tratar-se dum outro tipo de objecto, parcial, sublimado, do objecto do criador.

Na Pr. 2 todo o conteúdo manifesto é percebido sem qualquer relação entre os personagens. A história é uma sucessão de “clichés” dados sem qualquer afecto. A triangulação não é integrada, é apenas nomeada, intelectualizada. O sujeito confronta-se com a imagem como um quadro, como um objecto de arte em si, não fornecendo uma história no seu desenrolar e nas relações entre os personagens.

Temos deste modo uma distanciação significativa, com um movimento de sublimação.

Veremos ao longo do protocolo que a instrução não o interessa, na medida em que ela o angustia e ele recusa-a porque a sente como um “ataque” à sua estrutura mental.

Na Pr. 3 BM a posição depressiva pode ser abordada mais perto dos objectos pessoais do sujeito (“desespero” e “miséria”). A identificação é feminina, “uma mulher”. Mas ele sente necessidade de isolar estes afectos de dor, distanciando-se de novo através da imagem de um quadro. É isto que à pouco falávamos como a “retracção narcísica” defensiva.

A Pr. 4 mostra uma banalização do conflito que foi muito bem percebido e evocado.

Na Pr. 5, pelo contrário, a agressividade contra a mulher-mãe é muito intensa e não é possível nenhuma saída: denegação e recusa. A angústia é muito importante, a percepção da situação é correcta, mas a recusa dos afectos que esta situação provoca dá origem à má legibilidade da história.

Os afectos mobilizados nesta Pr. são de uma intensidade invulgar, e só podem ser expressos ao nível do comportamento (do agir), não podem ser modulados e verbalizados.

As Prs. 6 BM e 7 BM confirmam que qualquer relação dual (com a mãe e com o pai) é conflitual e não é possível.

Na Pr. 8 BM os temas crus podem ser abordados e modificados para temas

vulgares, socializados, e depois num terceiro tema integrando todos os elementos. É uma dinâmica muito complexa em que muitos mecanismos de defesa são utilizados para neutralizar a angústia e para socializar (pela sublimação) a agressividade.

Na Pr. 10 o sujeito recusa a expressão libidinal no seio do casal, sugerida pelo conteúdo latente da imagem. Parece que não se trata duma ausência de percepção dos rostos (semelhante à “escotomia de objecto manifesto” da série E) ou de um despedaçamento da percepção, como aconteceria numa estrutura psicótica. Parece mais tratar-se dum autêntico “escárnio” em relação à expressão libidinal. Contudo não sabemos o que isso pode de facto representar para o sujeito pois a restrição é excessivamente intensa.

No plano arcaico, Pr. 11, ele evoluiu facilmente após uma certa desorientação, percebeu os elementos fundamentais do estímulo e integra-os com a sua cultura e universo interior. Aqui não parece ter havido qualquer fragilidade apesar da restrição da história.

Pelo contrário, na Pr. 13 B, parece ficar mais fragilizado. Não pode abordar nem o tema nem o personagem (aqui há clara “escotomia”) nem o conteúdo manifesto; apenas consegue refugiar-se no domínio da intelectualização, e mesmo isso sem grande êxito dado que pede a minha aprovação um pouco depois.

A problemática abandónica leva-o a refugiar-se na sua profissão (arquitectura); não é por acaso que a prancha que acorda a “precariedade do continente materno” o reenvia para a sua profissão, o que pode significar que a sua profissão de arquitecto representa um esforço de reparação dessa problemática. Seguidamente esta prancha reenvia-o para a cultura, e para o desejo de partir para o outro lado do mundo.

Pensamos que a problemática criativa está presente nesta história: o objecto original, não segurizante, não satisfatório, contra o qual é necessário defender-se, porque é destructurente, persecutório e deprimente.

Na Pr. 13 MF os temas crus são abordados imediatamente, duma forma muito quente, com afectos e defesas. Depois vem a “banalização” dos dois movimentos. Crime e fuga para “não ver o espectáculo”, isto é, para não sofrer a culpabilidade.

Na Pr. 20 irá abordar o conteúdo latente da imagem ao abrigo dum “clichê” cultural: o “fadista de Alfama”.

A Pr. 16 mostra outro falhanço. Não pode fazer uma verdadeira reparação narcísica.

Concluindo, para o Sr. M os objectos internos são de difícil abordagem, refugiando-se assim nos objectos externos (“placagens”). É uma personalidade muito ansiosa e muito narcísica, requerendo a aprovação dos outros para se tranquilizar.

5.3 - Sr. A

Folha de Análise

Sr. A - (formação Direito) , 56 anos.

Histórias Originais : 5

Legibilidade: \pm

Resultante:

$$\left. \begin{array}{l}
 A 1 + B 1 = +++ \\
 A 2 = ++ \\
 B 2 = ++ \\
 C = + \\
 E = +
 \end{array} \right\} A 1 + B 1 > A 2 > B 2 > > E$$

Sr. A - Escritor, 56 anos.

Análise do Protocolo

O Sr. A é escritor. Há cerca de dez anos que não escrevia e acabava de publicar um livro quando o encontrei. Cremos que a sua inquietação em relação ao acolhimento que seria feito ao seu livro após um tão longo silêncio justificava que ele nos tivesse recebido talvez para se tranquilizar.

Tem 56 anos, parece calmo, ponderado e no decurso da conversa prévia ele mostrar-se-à, apesar da sua aparente reserva, como um homem extremamente sedutor.

Vê-se ao longo do seu T. A. T. que se a vida lhe deu satisfações e se aparentemente possui uma posição burguesa estável e invejável, no fundo a sua problemática inquieta e narcísica permaneceu muito juvenil. Parece que por detrás dum verniz de à vontade e de bem estar existe um clima de angústia.

É igualmente extremamente narcísico e completamente voltado para as suas preocupações interiores abandonicas. Parece assumir facilmente a sua posição depressiva que aparece claramente no seu protocolo como algo extremamente perigoso.

O protocolo do Sr. A é muito rico, muito fornecido e bastante difícil de analisar. Todos os mecanismos são muito numerosos e no entanto consegue dar um número importante de histórias de legibilidade satisfatória, se bem que os factores de falhanço (série E) sejam muito numerosos.

A impressão geral deste protocolo, para além da sua riqueza evidente, é a de um narcisismo exagerado, e quanto mais a prova avança mais ele parece ter tendência para se centrar nele próprio e nas suas fabulações narcísicas.

O Sr. A apresenta de imediato na Pr. 1 a problemática da comunicação centrada no objecto, que é a problemática do criador. Para ele só existe o objecto parcial (no qual investe amor e uma relação intensa) e ele próprio. O objecto parcial torna-se o Outro, torna-se um interlocutor privilegiado.

A Pr. 2 reactiva a triangulação edipiana que o leva a mobilizar defesas

maciças (como o “isolamento” e o “pôr em quadro”). A genitalidade é dificilmente conseguida e é pouco duradoura.

Na Pr. 3 BM sentimos o romancista. A projecção é feminina, o narcisismo muito marcado e ele não hesita em dar três temas com “instabilidade das identificações”: “ele” ou “ela” suicida-se. Fora do contexto defensivo de tipo narcísico, a confrontação com a posição depressiva leva-o para a loucura e para a morte, o que é extremamente violento.

Ele não conta a história banal duma criança que fez uma asneira qualquer, trata-se de algo muito mais grave. Por outro lado, se esta mulher renuncia ao suicídio é porque ela é covarde e se merece a morte será porque era uma demente? Estas projecções parecem mostrar o quanto este homem se sente danificado, que é ele próprio que é para matar ou então para reparar. Parece haver uma parte extremamente deprimida neste sujeito.

A Pr. 4 parece dar origem a uma história pouco conseguida na medida em que o fantasma é demasiado cru, o que o leva a afastar-se demasiado do conteúdo manifesto. A sua problemática parece ser a de um homem que deseja mulheres que o desejem e o Sr. A afirma que “não encontro aqui nada de poético”. Parece-nos tratar-se do desejo erótico interdito.

A Pr. 5 é impressionante. Existe o tema banal, mas ele projecta uma violência muito intensa, como se existisse um ódio e desprezo entre o Sr. A e a figura materna: “...tudo o que ela me pudesse dizer não teria para mim qualquer interesse”. Estamos totalmente no registo da rejeição da mãe; esta mãe é miserável, triste, desinteressante, e se é lamentada no plano consciente, é odiada no plano inconsciente.

A Pr. 6 BM mostra-nos novamente, apesar de mais atenuado, o lamento consciente e o ódio inconsciente em relação à figura materna: “adquiriu o hábito do desgosto” e “ela mistura tudo um pouco”. No entanto consideramos esta história conseguida.

Na Pr. 7 BM, existe a projecção da mesma agressividade em relação à figura paterna. Se bem que seja simpático, o seu discurso é “chato” e supérfluo.

E na Pr. 8 BM a agressividade também não é modulável, em que a história não é conseguida porque, apesar do desejo de socialização estar presente, ele não consegue integrar nem a espingarda nem o fantasma agressivo/sádico

que lhe sugerem os “cirurgiões-carniceiros”.

A Pr. 11 é muito interessante pelo à vontade manifestado (ele pedirá posteriormente para a rever, tal foi o agrado que teve). A imagem não lhe sugere nenhuma história original, mas uma espécie de prazer de exploração. É claro que não se verifica qualquer tipo de descompensação; ele percebe de início que pode estar à vontade, e tira uma grande satisfação desta regressão. É claro que o narcisismo está presente.

A posição abandonónica reconhecida na Pr. 13 B é negada através duma denegação muito forte: ele afirma que o “pobre rapazinho de western abandonado” é feliz. Mas como é que ele é feliz? Com a ajuda de mecanismos de natureza narcísica, isto é, feliz sozinho na sua cabeça com as suas recordações. E ele dirá mesmo que uma barata (e este animal é o equivalente da porcária, da falta de cuidados, da miséria) que sai das tábuas é divertida. Possivelmente a “barata” tem o mesmo valor que o “violino” na Pr. 1, isto é, o único objecto de comunicação válido.

De facto o Sr. A encontrou (afirmou ele na conversa prévia que tivemos) a felicidade na solidão narcísica. Os problemas reais põem-se para ele quando quer comunicar isso com o outro. Este outro, mãe e pai, que já vimos serem tão odiosos para ele. E aí é-lhe necessário um intermediário para comunicar.

A Pr. 13 MF não lhe evoca nada em relação com a relação sexual; evoca sim a perda de objecto, mas um objecto muito vivo e importante. E é aqui que ele vai regredir. No fundo à semelhança da Pr. anterior, quando se sente abandonado e se refugia e retrai narcisicamente nos seus pensamentos, ao pé dos elementos não humanos que o tranquilizam.

Na Pr. 20 ele torna a dizer a mesma coisa mas agora com mais intensidade: abandonado, “miserável” e “mau” (“bandido”) ele pode sempre refugiar-se na relação com os objectos inanimados. Fazendo um investimento narcísico intenso, são os objectos parciais não humanos que se tornam os seus interlocutores e que ele anima com os seus próprios fantasmas.

À Pr. 16 achamos a reacção do Sr.A. interessantíssima, própria dum verdadeiro criador que, tal como já o dissemos atrás, se reconstrói a si próprio incessantemente. Com efeito ele pode dar 4 interpretações a esta prancha, cada uma mais original que a outra, e somos nós próprios que terminamos a prova (porque já cansados...), enquanto que ele poderia

continuar assim indefinidamente.

É de imediato que a Pr. 16 o reenvia para si próprio, mas para um si próprio idealizado, genial. Em seguida a interpretação banal “é um écran”. Em seguida ele é tentado a ver a imagem precedente que também reenviava para ele próprio e para os seus investimentos privilegiados: “solidão” e “narcisismo”. Depois volta ao conteúdo manifesto: “o papel não é branco”.

Em seguida vai contemplar o cartão ao sol e deixar-se invadir narcisicamente pelo objecto. Mas ele necessita que eu participe na sua descoberta : ”olhe-me bem”, diz ele. Depois ele anima a sua percepção, intervindo activamente com o objecto como se eles comunicassem de facto.

A seguir, retorno ao narcisismo. Quando diz: “quando escrevo, nunca parto duma idéia, parto sim duma imagem”. A falta, dito de outra maneira, para ele, é a frustração no decurso do prazer, “e o sol foi-se embora”. E para terminar, ele enrola o cartão e declara que é uma arquitectura moderna que ele pode dizer o nome e a data, mas dum modo tão rápido que não temos tempo para anotar.

Era-lhe pedido uma história ou uma imagem, e o Sr. A. faz uma arquitectura. Porquê ? Talvez porque tudo isso é demasiado frustrante e ele deve reparar, vingando-se de nós. Ele diz no início: “você apanha-me desprevenido”, ”você apanha-os todos totalmente desprevenidos,todos sofrem do mesmo”. Nós somos o Outro que o acaba de agredir. Ele retrai-se no seu narcisismo, empunhando o seu objecto (ainda por cima um objecto fálico, um cilindro). Ele recuperou-se, reconstruiu-se, e a seguir é a estocada sobre o Outro: vence-o pela sua criação.

5 . 4 - Sr. L

Folha de Análise

Sr. L (Músico e Poeta) , 36 anos.

Histórias Originais : 4

Legibilidade: \pm

Resultante:

$$\begin{array}{l}
 A 1 + B 1 = +++ \\
 A 2 = +++ \\
 B 2 = ++ \\
 C = ++ \\
 E = +
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} A 1 + B 1 = +++ \\ A 2 = +++ \\ B 2 = ++ \\ C = ++ \\ E = + \end{array}} \right\} A 1 + B 1 > A 2 > C > B 2 > E$$

Sr. L - Músico e Poeta , 36 anos

Análise do Protocolo :

O Sr. L. é pianista profissional, tendo estudado com professores de renome internacional, e desde há 5 anos que escreve poesia e compõe por vezes a sua própria música.

Ele apresenta-se como alguém jovem e extremamente tónico, fala rapidamente e de forma precisa, adopta uma atitude do tipo “homem de negócios” e, apesar de afável, não utiliza a uma atitude sedutora na relação com o examinador.

Na conversa prévia que tivemos antes da passagem do protocolo dá a impressão de alguém muito sólido, mas o seu protocolo irá desmentir esta impressão.

O protocolo do Sr. L. não é muito original. O espectro defensivo é bastante alargado, mas as defesas rígidas dominam a sua produção e os sinais de falhanço são bastante numerosos. Contudo, a legibilidade predominante é positiva.

À primeira vista o Sr. L. dava a impressão dum homem realista e cheio de bom senso, mas é desmentido pelo seu protocolo. A priori seríamos tentados a pensar que o seu protocolo estaria muito mais perto duma personalidade normal. De facto parece que se trata duma personalidade border-line. Todavia trata-se de alguém suficientemente sólido porque as suas defesas são essencialmente projectivas e intelectuais.

É logo na Pr. 1 que o Sr. L nos dá a sua problemática dominante, a qual aparecerá posteriormente várias vezes, e que consiste, diz ele, em tentar sondar, perscrutar o que há nos olhares. Isto situa-nos imediatamente numa problemática de tipo paranóide, de projecção/perseguição, mas também numa problemática de narcisismo muito frágil, a qual é expressa pelo tema do “Retrato de Dorian Gray”, que é um tema duma originalidade imensa nesta prancha, e que é evocador dum espelho (retrato) com um poder destrutturante.

A problemática do livro “O Retrato de Dorian Gray” é a de um homem que não envelhece, só o seu quadro é que envelhece e que fica marcado com os sinais da caducidade. Mas é o retrato que diz a verdade.

O espelho-retrato na história de Oscar Wilde mostra-nos o estado moral do possuidor do retrato. Como se ele próprio tivesse perdido o seu poder auto-moralizador, mas não a própria projecção.

Por que razão será que o Sr. L, logo na primeira prancha duma prova projectiva, que “normalmente” reenvia para a problemática objectal, evocará “O Retrato de Dorian Gray”? Tal como acontece com os outros sujeitos da nossa pequena amostra, também aqui acontece o evocar em primeiro lugar um elemento cultural em vez de evocar a própria prancha ou a instrução, significa para os sujeitos a possibilidade de chegarem ao âmago do conteúdo latente da prancha protegidos por uma “placagem” cultural clivada.

Ora qual é o conteúdo latente desta prancha? É a imaturidade funcional em relação à problemática objectal. Parece que o Sr. L se encontra muito perto do conteúdo latente da prancha, mas o objecto é ele próprio, o seu investimento preferencial é ele próprio, mas ele próprio projectado para ser reparado.

O que não impede que ele tenha outros investimentos, após um longo tempo de reconstrução. Ele fornecerá dois temas fundamentais: um que vai no sentido do êxito megalomaniaco e outro que vai no sentido da incapacidade. Mas estes dois temas não são satisfatórios para ele. Segue-se uma interrogação sobre o próprio objecto, que é um terceiro tema possível. Ele abandona a incapacidade e a megalomania, posições que ele reconhece como insatisfatórias porque contraditórias e volta-se para o objecto e é a própria interrogação que é investida. Como se se voltasse espontaneamente contra o próprio retrato. E isso é possível graças a um mecanismo de clivagem: “o próprio violino faz um écran”. Ora isto é uma “falsa percepção”, mas que permite precisamente atacar este écran e interrogá-lo como se a culpa fosse dele, isto é, como se fosse o Outro, o interlocutor objecto. Toda esta prancha termina por um “porquê?”. Assim como interrogava o espelho/retrato para saber quem é, agora irá interrogar o objecto intermediário entre ele e o seu desejo. Objecto esse que ele “responsabiliza” e sobre o qual incidirá a sua frustração perguntando “porquê?”; mas também reconhece a esse objecto uma existência própria, podendo deste modo investir nele.

À Pr. 2 o mecanismo é de certo modo semelhante. Começa por uma percepção muito arcaica, após uma tentativa em que é evocada a fusão do campo e do personagem, seguida de uma separação muito intelectualizada: a oposição manual/intelectual, e depois, através da sua identificação pessoal ao personagem feminino, opera uma aproximação no sentido dum triângulo edipiano possível, mas permanece tudo no plano do conflito intra-psíquico. Mas o conflito real não é abordado no presente, permanece conflitual (a criança que há-de nascer) o que permite que a triangulação permaneça aconflitual, e sobretudo que não seja abordado na realidade.

O Sr. L, tal como outros, evita o conflito edipiano, apesar de se aproximar muito dele.

O que é sintomático da Pr. 3 BM, muito “conseguida” pelo Sr. L, é o enorme tempo de latência, o qual mostra bem as suas dificuldades. Chamamos a atenção para o facto dele fazer intervir quase sempre um personagem suplementar que existe na sua fantasia: o pintor ou o fotógrafo que fez a imagem. Deste modo ele pode identificar-se não apenas ao personagem representado mas também se pode identificar ao presumível autor da imagem, o que justifica as suas críticas.

Contudo ele pode abordar a depressão através do tema da perda de um ente querido. A coberto da defesa denegatória “não sou eu, é o outro”, o autor da prancha é que é o culpado.

Na Pr. 4 encontramos o mesmo registo defensivo: se ele projecta um filme e não uma realidade (registo do controle, defesa pelo “fictício”), ele pode perfeitamente (apesar da defesa implicar tempo), abordar um conflito aberto e depois voltar “ao abrigo da cultura” do objecto filme.

A Pr. 5 é um falhanço, apesar de utilizar as mesmas defesas; a projecção no personagem materno é de tal modo destruidora que nenhum tema pode ser proposto. A defesa será constituída pela crítica do material e a ligação a um detalhe bizarro como ele próprio o afirma. Aqui é a agressividade que está em causa.

Na Pr. 6 BM faz o circuito de todas as hipóteses (hesitações entre interpretações diferentes); muito próximo do conteúdo latente, ele não consegue decidir-se pela escolha de qualquer tema. Prefere refugiar-se no conflito intra – psíquico representado pelas emoções que ele projecta nos rostos.

Do mesmo modo, o Sr. L não conseguirá modular a sua agressividade na Pr. 8 BM. Novamente em situação de conflito, ele tende a refugiar-se na pergunta “Porquê?”.

O lapsus (“associação curta”) do início da Pr. 7 BM é surpreendente (acidentalmente, tínhamos trocado a ordem de apresentação das pranchas 7 BM e 8 BM). Ele diz: “todos os rostos que tenho são rostos angustiados”. Parece que não se pode expressar mais claramente a angústia narcísica. A relação pai-filho é para ele fonte de uma angústia demasiado violenta, mas a culpa não é do filho.

Na Pr. 10, em que a percepção duma relação libidinal hetero-sexual é boa, será que o problema para o Sr. L é saber o que é que existe por detrás, como se os rostos fossem uma máscara enganadora, como se estas pessoas fizessem coisas que elas não sentem verdadeiramente e depois se fossem encontrar ou se fossem deixar? A relação libidinal é possível mas é objecto de uma grande desconfiança.

Naturalmente, como nas histórias que vimos nos casos anteriores, a Pr. 11 é magnífica, com a presença de dois temas ricos e com a presença de prazer. Ele diz “como fotografia é louca”, o que significa, na linguagem actual vulgar, que está boa e que lhe agrada muito, mas também que foi feita por um “louco” e que isso lhe agrada. Este mundo pré-genital è o seu e ele, à semelhança dos outros sujeitos, sente-se aí bem.

De novo um lapsus extraordinário (“associação curta”) na Pr. 13 B. O Sr. L diz no início “é a ira de Steinbek”. É natural, a imagem evoca-lhe na realidade “As Vinhas da Ira” de Steinbek, mas a associação curta captada é muito reveladora do seu desamparo materno interiorizado e da raiva conseqüente. De qualquer modo ele não desenvolve o tema e é a única prancha que ele me devolve sem construir uma história.

Um tema cru muito banal na Pr. 13 MF: “ela está morta”. E o Sr. L não parece sentir a necessidade de se refugiar na cultura ou num “clichê” qualquer para gozar o espectáculo. Mas também poderia ter mobilizado a “reparação”, como médico desta mulher; prefere, contudo, o “falecimento”.

A Pr. 20 é tratada dum modo semelhante ao dos outros sujeitos: a existência de algo sinistro. A oposição claro/escuro tende a evocar-lhe a

o Sr. L defende-se do material com muita violência.

Por fim, a Pr. 16 é muito bela porque os quatro movimentos que ele imprime à sua história são muito significativos. Em primeiro lugar o título do filme “Coragem, fuja” evocado logo de início e por associação livre à prancha branca é significativo e cómico. E a seguir ele afirma, utilizando como seu porta-voz um actor deste filme, que a prancha branca “é o nosso espelho”. Que se passa a seguir? Há uma longa pausa, à qual se segue o tema do quadro que “vale milhões”. Mas ele vai tornar a dizer que é um “espelho”. Não estaremos então novamente no registo megalomaniaco: “valho milhões porque é o meu espelho branco”? Seguidamente a depressão: “Não tenho nada a dizer sobre isto”, estou/sou vazio como este cartão branco/vazio. E, finalmente, a defesa pelo detalhe salvador. Este pequeníssimo ponto que se pode mostrar porque o vazio é insuportável, apesar de valer muito.

O protocolo do Sr. L é belo porque mostra que ele tem consciência dos seus próprios mecanismos.

6 - DISCUSSÃO E SÍNTESE DOS RESULTADOS.

6.1 - Quadro total dos procedimentos utilizados

Sr. C - Pintor - 32 anos

| | |
|--------------------------|-----------------|
| Histórias originais = 10 | A 1 + B 1 = +++ |
| Legibilidade = \pm | A 2 = + |
| | B 2 = + |
| | C = ++ |
| | E = + |

A 1 + B 1 > C > A 2 > B 2 > E

Sr. M - Arquitecto - 43 anos

| | |
|----------------------------|----------------|
| Histórias originais = 5 | A 1 + B 1 = ++ |
| Legibilidade = $\bar{\mp}$ | A 2 = ++ |
| | B 2 = + |
| | C = +++ |
| | E = + |

C > A 2 > A 1 + B 1 > B 2 = E

Sr. A - Escritor - 56 anos

| | |
|-------------------------|-----------------|
| Histórias originais = 5 | A 1 + B 1 = +++ |
| Legibilidade = \pm | A 2 = ++ |
| | B 2 = ++ |
| | C = + |
| | E = + |

A 1 + B 1 > A 2 > B 2 > C > E

Sr. L - Músico - 36 anos

Histórias originais = 4 A 1 + B 1 = +++

Legibilidade = \pm A 2 = +++

B 2 = ++

C = ++

E = +

A 1 + B 1 > C > A 2 > B 2 > C

TOTAL

(sujeitos C + M + A + L)

4

A 1 + B 1 > C > A 2 > B 2 > C >

6.2 - Análise dos procedimentos A 1 + B 1 (defesas flexíveis e não aparentes)

Os procedimentos A 1 + B 1 são definidos como os procedimentos não aparentes, flexíveis e variados, do registo rígido e/ou lábil, onde se encontram afectos matizados, na presença de uma história estruturada em que a ressonância fantasmática está presente.

Os procedimentos A 1 mais frequentes são as integrações das referências culturais e do senso comum (A 1/3), as histórias construídas próximas do conteúdo manifesto (A 1/1) e os recursos a referências literárias ou culturais (A 1/2). Os mecanismos B 1 mais utilizados são as histórias ricas, a introdução de personagens que não figuram na imagem (B 1 /2), as histórias construídas à volta de uma fantasia pessoal (B 1 /1) e a expressão de afectos modulados, induzidos pelo estímulo (B 1/4).

De facto, o que nos despertou mais atenção foi a enorme utilização dos procedimentos A 1 /3, integração das referências sociais e do senso comum. Na verdade as histórias são contadas ao abrigo de "clichés" que permitem a economia dos afectos, apesar de haver desenvolvimentos e soluções originais, isto é, histórias construídas à volta de uma fantasia original (B 1 /1). O senso comum é recusado por esta população.

No que diz respeito à problemática sub-jacente, vimos que a rejeição das duas imagens parentais justifica que no seu espírito os criadores (isto é, eles próprios), encontrem soluções pessoais e portanto originais. Mas o que é que se passa quando não há soluções possíveis? Em vez de A 1/3 teremos a mobilização de mecanismos do tipo C/FO/4 "placagens", "colagens", ou do tipo C/C3 (crítica do material ou da situação), ou ainda mecanismos do tipo C/N 9 (crítica de si). Nestes casos não há emergência do processo primário (E).

As identificações flexíveis e difusas (B 1/3) também estão ausentes. Em vez delas temos um conflito banalizado, com um conflito não expresso ou com ausência de motivos (C/FO 4), com presença de afectos expressos à mínima (A 2/14). Ou então fazem projecções do tipo B 2 /6 (exclamações, comentários, digressões, referências, apreciações pessoais) em que não fazem mais nada a não ser falar deles próprios.

6.3 - Análise dos procedimentos A 2. (série rigidez, controle)

Os mecanismos A 2 referem-se às defesas da vertente controle e aparecem em quantidade quase imediatamente a seguir às A 1 + B 2 (logo a seguir aos C).

O procedimento de tipo rígido que aparece com mais frequência é o A 2/1 (descrição com apego aos detalhes). De facto, quando os sujeitos se afastam do conteúdo manifesto da prancha ou da situação, quer sob a forma de B 2/2 (fabulação fora da imagem) e sobretudo de B 2/8 (comentários, digressões, referências pessoais) eles voltam sempre ao conteúdo manifesto ou à situação. Isto é muito importante no que respeita à sua adaptação, na medida em que mesmo que se afastem por momentos, eles não esquecem o seu objectivo, estando sempre conscientes da realidade.

A seguir aparece o mecanismo A 2/3 (precauções verbais), os quais assinalam o controle permanente do discurso.

O A 2/6 (hesitações entre interpretações diferentes) é uma defesa igualmente frequente e vai no sentido de darem vários temas na mesma história.

Muitas outras defesas rígidas, estão presentes em grande número e dão conta da frequência com que esta população utiliza as defesas de controle e o à vontade com que utilizam defesas do tipo obsessivo.

Chamou-nos a atenção o facto de haver dois tipos de mecanismos rígidos que consideramos muito importantes estarem ausentes: são o A 2/8 (ruminação) e o A 2/10 (formação reactiva). A explicação tem a ver com o facto desta população expressar claramente a sua agressividade, mesmo numa forma crua, sem ter necessidade de a recalcar. Ou então a agressividade é expressa de forma caracterial, pela utilização de procedimentos do tipo C/C 3 (críticas do material e/ou da situação) ou do tipo C/C 4 (ironia, escárnio).

6.4 - Análise dos procedimentos B 2 (série da labilidade)

A análise das defesas lábeis é muito curiosa, na medida em que se considerarmos o seu somatório diríamos que os sujeitos parecem dispôr de uma quantidade muito satisfatória, e que isso poderia significar uma adaptação, uma personalidade equilibrada, com defesas variadas.

Mas a quantidade de B 2/8 (exclamações, comentários, digressões, referências, apreciações pessoais) é espantosa. Ora este tipo de defesa lábil parece manifestar fundamentalmente o narcisismo destes sujeitos, em que ele não é projectado directamente no material da história, mas através do próprio sujeito.

Outro procedimento lábil muito utilizado é o B 2/2 (histórias com ressaltos; fabulação fora da imagem) e que é conveniente diferenciar do E/7 (inadequação do tema ao estímulo - fabulação fora da imagem), na medida em que no primeiro as várias sequências da história mantêm uma relação coerente com o conteúdo manifesto e com as solicitações latentes da imagem.

6.5 - Análise dos Procedimentos C. (evitamento do conflito)

É a presença, a quantidade e a qualidade dos procedimentos do tipo C que nos surpreende e nos chama a atenção.

As defesas de tipo C são as da inibição (evitamento do conflito neurótico, do conflito entre o impulso e a defesa, entre o Id e o Super-Eu).

Mas a presença da inibição numa população constituída por sujeitos que “fizeram coisas”, que são faladores, etc., levanta problemas. Estes procedimentos são os mais numerosos logo a seguir aos A 1 + B 1.

Que poderá querer dizer a presença fortíssima deste tipo de procedimentos? Pensamos que são eles os que melhor retratam a estrutura e o dinamismo mentais destes sujeitos.

Dentro da Série C, iremos distinguir as três sub-séries que aparecem com mais frequência:

Sub-Série FO:

C FO/1 (tempo de latência inicial longo e/ou silêncio importantes intra-história). O tempo de latência médio dos nossos sujeitos é consideravelmente superior ao tempo de latência médio normal.

Por outro lado, este tempo de latência passa-se em dois movimentos: um tempo de latência bastante baixo, depois aparece um B 2/8 (comentário, exclamação) ou então um C FO/4 (“placagem”), seguido de um tempo de latência muito longo após o qual aparece a “verdadeira” história, a história “pessoal”.

A que é que poderá corresponder este tempo de latência muito elevado? Pensamos que corresponde a um tempo de elaboração. Por exemplo, o caso do Sr. C: ele conta as histórias numa linguagem que parece muito espontânea e com poucas defesas aparentes, mas se virmos bem, ele levou cerca de 40” a elaborar as suas histórias mais bem conseguidas. Ora isto não tem nada a ver com espontaneidade. 40” é o tempo necessário para elaborar uma boa história que consiga integrar todos os elementos; mas também são 40” para

se defender e, neste sentido, é claramente uma inibição (C).

Iremos considerar em seguida o número muito alto dos procedimentos C FO/4 (“placagem”). Preferimos a cotação em C FO4 e não em A 1/2 (recurso a referências culturais ou literárias) porque nunca ajudam à progressão ou construção das histórias, estão lá a mais. É por isso que cotamos como “placagem”. O interessante é que as “placagens” culturais estão sempre muito próximas do conteúdo latente. E os afectos são quase sempre dados juntamente com estas “placagens”. Este fenómeno é flagrante na Pr. 13 B, em que a “placagem” reenvia quase sempre para um tema dramático enquanto que as histórias, a maior parte do tempo socializadas, mostram um rapazinho feliz. Em nosso entender as defesas em C FO4 correspondem à elaboração da clivagem dos afectos e da sua representação.

Pensamos que o que é importante é controlar os afectos intensos e, para o fazer, o sujeito é obrigado a distanciar-se (tempo de latência longo e “placagem”).

Sub - série N:

O número elevado de procedimentos de tipo C / N mostra claramente a expressão narcísica importante desta população, expressão essa que é caracterizada por uma “*inflação galopante*” (F. Brelet, 1986) da imagem de si, ou por outras palavras, pela dificuldade em se desapegar de si próprio, e que é evidenciado pela utilização intensa e repetitiva dos seguintes mecanismos de elaboração das histórias:

- C N/1 (acento posto no vivido subjectivo - não relacional) e C N/2 (referências pessoais e autobiográficas), os quais ilustraremos com o protocolo do Sr. L, Pr. 1 “É engraçado. Há um livro que me marcou muito: é o “Retrato de Dorian Gray” de Oscar Wilde e lembro-me que durante muitos anos, sempre que olhava para quadros...”, ou então na Pr. 16: “Onde é que já vi isto? Vi uma coisa soberba. Vi um filme há tempos...”, ou com o protocolo do Sr. A, Pr. 2 “Noutros tempos já fui muito sensível a estas coisas, quando era lisboeta e quando havia menos automóveis. Ainda me lembro...”, ou ainda e finalmente com o protocolo do Sr. M, Pr. 13 B “No

outro dia vi um livro e vou comprá-lo...”.

Egocentrismo, diríamos nós. Mas um egocentrismo que é essencial para o sujeito. De qualquer modo isto tem a ver com o “império do eu”: eu, mais eu, só eu, sempre eu.

O afecto é expresso, por vezes dramatizado, mostrando-se muito próximo da expressão lábil e quase que se confundindo com ela, mas falta-lhe uma dimensão essencial, que é a de “*fazer parte de um conflito interno com clara tradução interpessoal*” (F. Brelet, 1986).

- C N/8 (pôr em quadro). Em que consiste este procedimento? Desenho, fotografia, quadro, cena de filme, não se trata de uma verdadeira história, tal como é pedida na instrução. É como se o sujeito ficasse fascinado por poder “parar”, “congelar” a vida. Este procedimento encontra-se frequentemente no início das histórias.

Iremos ilustrar este mecanismo com o protocolo do Sr. L, onde é abundantemente utilizado: Pr. 3 BM: “O pintor que fez este quadro...”, Pr. 4: “Parece tratar-se de uma produção dum cena de fotografia dum filme...”, Pr. 6 BM: “Aqui também, talvez se possa tratar dum pintura, não dum reprodução, não dum fotografia, dum cena dum filme representando um homem...” e Pr. 10: “Como fotografia não está mal feito...”.

Verificamos assim estar perante uma maneira especial de organizar a sequência da história, através da produção de uma parte da história aconflitualizada, em que “a oposição entre desejo pelo objecto e a defesa que ele suscita no mesmo movimento não aparece” (F. Brelet, 1986). O que aparece é um “pôr em quadro” da representação de si, isto é, “*a polaridade narcísica do fantasma*” (F. Brelet, 1986) e não tanto a sua polaridade objectal.

Concluindo, este tipo de procedimentos de tipo C / N que aparecem muito significativamente nas histórias destes sujeitos, mostram claramente a sua necessidade em escapar à ansiedade suscitada pela situação de teste, utilizando a defesa pela “retracção ou enquistamento narcísico”.

Sub - série C :

As reacções ao nível do comportamento (C / C) são, em proporção, quase tão numerosas como as reacções de inibição (C / FO), e são de dois tipos: as defesas em C/C1 (agitação motora; mímicas e/ou expressões corporais) e as defesas em C/C2 (perguntas feitas ao clínico) e dão conta das dificuldades e da inquietação desta população face à situação T.A.T.. E elas são mais significativas na medida em que a situação de teste, tal como a fizemos passar, isto é, no domicílio dos sujeitos, era muito menos “stressante” que numa situação habitual, ou seja, no consultório do psicólogo.

Esta ansiedade faz parte integrante da sua personalidade. Se ela é visível e mesmo aparente no T.A.T., é normal, se tivermos em conta o que é suposto esta prova reactivar, mas não deixa de ser um importante indicador da presença de um perigo interior significativo existente nesta população, como acontece, por exemplo, com o Sr. L que está permanentemente hiperactivo.

Por outro lado, as defesas C/C3 (críticas do material e/ou da situação) e C/C4

(ironia, escárnio), estão presentes em elevada proporção. Este tipo de defesas parece revelar, em nosso entender, a projecção.

A crítica do material e/ou da situação intervém como defesa quer porque os sujeitos não encontram histórias, como por exemplo o Sr. A que diz na Pr. 16 “Você apanhou-me desprevenido. Você apanha-os todos totalmente desprevenidos. Todos sofrem do mesmo”. Dito de outro modo: o meu actual falhanço é por culpa sua”, o que constitui uma projecção pura e simples. Ou ainda quando , face à Pr. 11, o prazer é obrigado a ser interrompido, o que leva o Sr. C a dizer “Com testezinhos psicológicos assim, é isto”, porque ele não gosta que essa prancha não seja a cores. Como se a culpa fosse nossa se ele não obtém o prazer esperado. É projectivo e ao mesmo tempo agressivo.

Para terminar, a elevada proporção de mecanismos C/C indica que nos encontramos num registo em que está presente a passagem ao acto. É certo que estes sujeitos são muito contemplativos, mas a sua actividade e agressividade exprimem-se e libertam-se pelo agir.

6.6 - Análise dos Procedimentos E

(emergência do processo primário)

Os procedimentos da série E significam habitualmente o falhanço das defesas ou eles são defesas de outro tipo? Muitos deles são certamente defesas muito arcaicas e radicais.

Podemos constatar que eles aparecem substancialmente em quantidade e em variedade. Os mais utilizados e aqueles que nos chamaram mais a atenção são os procedimentos E 19 e E 17. Tentemos compreender a que é que poderão corresponder:

O E 19 corresponde às associações curtas. Ora nós vimos que estes sujeitos pensam e falam depressa a partir do momento em que saiem da inibição inicial. Por outro lado, a sua sensibilidade permite-lhes o acesso rápido ao conteúdo latente das pranchas

Por exemplo, a história do Sr. A à Pr. 20. A certa altura ele diz: “A Plaza Mayor às duas da manhã, com as putas e os chulos, é uma partida de xadrez posta ali pelo diabo”. Esta frase dita assim, parece não ter sentido, mas parece que o sujeito “está-se nas tintas”. Queremos dizer com isto que lhe é indiferente não ser compreendido, pois a culpa será sempre do Outro. De qualquer modo é agressivo, pois pressupõe a anulação do outro. Ele não se aproxima de nós, somos nós que devemos compreendê-lo.

E os mecanismos E 17 correspondem a falhas verbais cuja significação, em nossa opinião, deve ser diferente das associações curtas. Por exemplo, o Sr. L, dizia na Pr. 13 B “é a ira de Steinbek”.

E por aqui podemos ver como é que um texto poético, por exemplo, o que nós cotamos como falhanço no T.A.T., pode ser um texto “conseguido”.

6.7 - Conclusão do Estudo dos Procedimentos

Quando olhamos para o “Quadro Total dos Procedimentos Utilizados” pelos nossos sujeitos, vê-se claramente que os mecanismos mais utilizados são os mecanismos “conseguidos”, A 1 + B 1, e depois vêm os mecanismos da série C, série A (A 2), B (B 2) e finalmente E.

Dissemos atrás que estes mecanismos davam conta da sua estratégia defensiva, a qual parece corresponder à clivagem dos afectos, da sua representação e à sua projecção num representante simbólico e aconflitual.

Paralelamente a esta defesa maior, desenvolvem-se preferencialmente defesas rígidas, as quais, tal como as defesas clivagem - projecção vão no sentido dum hipercontrolo das produções.

Os mecanismos lábeis parecem confundir-se com os mecanismos narcísicos, pois dizem respeito ao investimento narcísico, e não verdadeiramente à labilidade, a qual teria a ver com a flexibilidade e o recalçamento. Ora o recalçamento parece não ter grande dinamismo nesta população; pelo contrário, parecem sujeitos conscientes de tudo, tentando controlar tudo, clivando as coisas, mas não recalcam, pois está tudo demasiado próximo do seu pré-consciente.

Por fim, os mecanismos de falhanço são numerosos e variados e dão conta quer da sua fragilidade quer também da sua facilidade em “mergulhar” nos processos primários do pensamento, e é esta tolerância a um certo grau de desintegração implícita no pensamento de tipo primário, sem sentirem a necessidade automática de mobilizarem mecanismos de defesa primitivos e onnipotentes, é essencial para o “pensar criativo” que estes sujeitos manifestam.

Concluindo, é evidente que se trata de uma população angustiada, em perigo interior permanente, alguns deles com um funcionamento psico-emocional semelhante a estruturas border-lines. E no entanto o número de boas histórias e o número de temas originais são tais que somos obrigados a concluir que as suas defesas são eficazes.

6.8 - Análise da Problemática

Através da análise da dinâmica afectiva da nossa amostra de criadores iremos colocar algumas questões e tentar dar-lhes uma resposta:

1 - Possibilidade e qualidade da regressão :

Podemos afirmar que praticamente todos os sujeitos se comprazem na prancha arcaica (Pr. 11) e sem desacompensar. É a única prancha que verdadeiramente lhes proporciona prazer.

A problemática arcaica está presente mas, contrariamente a uma estrutura psicótica que se descompensaria a esta prancha, ela representa um ponto sólido de regressão (e também muito desejável).

Em caso de regressão os sujeitos vão até lá, isto é, até ao mais arcaico do T.A.T.e, posteriormente, “emergem” até níveis superiores de funcionamento psíquico.

2 - Dificuldades relacionais :

Somos obrigados a constatar que esta população apresenta dificuldades relacionais. A relação materna (Pr. 6 BM) e a relação paterna (Pr. 7 BM) são dominadas pela desvalorização e pela agressividade.

Parece que a incompreensão mútua domina as relações duais. A aproximação libidinal é muito difícil, e é a má relação com as duas imagens parentais que parece justificar a dificuldade do investimento libidinal.

3 - Perigo de uma possível desorganização :

Neste domínio somos obrigados a constatar duas coisas: por um lado, a presença de uma angústia geral e intensa presente em todos os sujeitos, por outro lado a presença de uma relativa solidez, na medida em que o conjunto

das histórias apresentam uma “saída” ou uma solução favorável.

Todavia o que nos surpreende é a facilidade, o à vontade e a solidez do investimento à Pr. 11, a mais arcaica, como dissemos atrás. O que nos parece é que esta população gosta de regredir, e a sua dificuldade parece residir na evolução para o tipo de conflitos característicos de fases mais evoluídas.

Encontramos permanentemente esta contradição que eles são simultaneamente frágeis (até evocamos para alguns deles estruturas de personalidade semelhantes às estruturas border-lines), e ao mesmo tempo suficientemente sólidos, na medida em que a Pr.11 nunca é descompensada e porque conseguem sempre “saídas” muito satisfatórias.

De facto é este aspecto que gostaríamos de sublinhar: a presença da fragilidade, da ansiedade, e ao mesmo tempo a presença de uma certa solidez.

4 - Como aparece a criação nestas personalidades:

As conversas prévias que tivemos com os quatro sujeitos confirmam que a criação é muitas vezes precedida duma “crise” de tipo depressivo (que pode ir até ao medo da passagem ao acto suicidário), seguida de uma superação mais ou menos lenta por intermédio da criação do objecto.

Por outro lado, e tendo em conta o factor “originalidade” das histórias, no fundo parece que este tipo de sujeitos não são originais de propósito. A originalidade parece ser mais uma consequência da sua estrutura psíquica do que duma procura consciente e voluntária.

O que parece estar em causa nesta amostra é uma estrutura mental particular em que o investimento dominante parece estar focalizado em obras simbólicas porque não é possível fazê-lo em pessoas físicas. A obra é um meio de comunicar, dele para as pessoas e das pessoas para ele, e isto só é possível utilizando um objecto intermediário.

Na Pr. 3 BM, este objecto intermediário é “uma pistola” (Sr. A), ou então “um bocado de guarda-chuva” (Sr. C). Na Pr. 13 B o objecto intermediário é “as suas próprias sensações” (Sr. A), “um livro” (Sr. M), “a arquitectura em

madeira” (Sr. M).

Por exemplo, na Pr. 13 B, a família do rapazinho apenas é invocada uma vez, e é para dizer que vai fazer falta: “os pais a morrer de fome” (Sr. C). Não se trata da capacidade em estar só, é mais a raiva ligada ao abandonismo. Mas este abandonismo não é insuportável porque a criança encontra sempre um objecto intermediário com o qual comunicar.

O problema reside no facto que esta comunicação com o objecto intermediário se arrisca a tornar-se o tipo de comunicação unicamente satisfatório e, possivelmente para alguns, a única possível.

5 - Problemática dominante:

Em primeiro lugar em relação à problemática libidinal. O investimento libidinal centra-se preferencialmente no objecto intermediário porque não é possível centrar-se no objecto real, pessoa física, porque é demasiado conflitual.

Em segundo lugar em relação à problemática da agressividade. A agressividade está fundamentalmente dirigida contra a figura materna. A Pr. 5 é de grande violência em relação à mãe: “desagrado profundo” (Sr.L e Sr. A), “ar estúpido” (Sr. M), “criada” (Sr. C).

A figura paterna, embora mais poupada à agressividade, também não a deixa de sofrer. Por exemplo na Pr. 7 BM : “conselhos que não servem para nada” (Sr. A).

Podemos constatar que a agressividade que é directamente reactivada pela Pr. 8 BM produz nesta população 4 histórias de má qualidade, com temas de franco masoquismo e crueldade: “marinheiros sofrendo de escorbuto num barco” (Sr. C), “cirurgiões carniceros” (Sr. A), “o mesmo ferido na guerra e de pé” (Sr. L), “dúvida entre assassínio ou operação cirúrgica”.

Em todos estes casos a identificação é masoquista. Estes temas dizem que o jovem do primeiro plano e o que está a ser operado ou martirizado são o mesmo homem. Este desejo masoquista, mal assumido, também explica bem o motivo pelo qual a relação com o outro é muito difícil, porque destruidora, daí a necessidade de investir num objecto intermediário para comunicar, que é a obra criadora.

6 - O que é a necessidade de criar?

A necessidade de comunicar com alguém não exige que se crie qualquer coisa. Por exemplo, pode-se oferecer flores, ou livros já escritos, etc. Mas estes objectos já se encontram feitos, escritos, são objectos já existentes, portanto não são objectos apropriados para criadores.

A actividade reparadora que se encontra muitas vezes na origem das nossas ofertas, é a reparação do outro. Do ponto de vista da dinâmica da depressão, nós danificamos o outro e conseqüentemente iremos repará-lo com um presente. Esta dinâmica serve para refazer objectos que foram por nós danificados.

Mas, dum ponto de vista da criatividade, trata-se é de reparar a posição depressiva. Dito por outras palavras, não é tanto o outro que foi danificado fantasmaticamente por nós, mas é mais nós próprios que fomos danificados. Neste caso deveremos refazer, reconstruir o eu através da obra criadora.

CAPÍTULO III
CONCLUSÃO FINAL

Assim como já o afirmámos, o nosso estudo incidiu sobre uma parte da dinâmica psico-afectiva que está presente na criatividade, e para o levar a cabo estudamos o funcionamento psico-emocional de quatro criadores, isto é, procuramos aceder ao seu mundo interno, às formas como aqueles sujeitos se vivem na relação consigo próprios e com os outros, tentando compreender em que consistia o fenómeno da criatividade e sobretudo qual a sua função na necessidade de manter a homeostasia das suas organizações psíquicas.

Como instrumento de acesso ao mundo interno dos sujeitos de estudo utilizámos o T.A.T., o qual se revelou inteiramente eficaz para o que nos propusemos, na medida em que é um instrumento que propicia, pela situação criada, a “*situação T.A.T.*” (V. Shentoub, 1990), isto é, uma situação especial em que, pelas características do estímulo, pelas características da instrução e pela presença do examinador, gera as condições conflituais activadoras de angústia e capazes de potencialidade criativa, pela mobilização, segundo a Escola Francesa do T.A.T., da regressão, da fantasmática e da simbolização, estes movimentos psico-dinâmicos efectuando-se segundo a égide do eu (ou ao serviço do eu), sendo o papel desta instância psíquica fundamental para transformar todo este material primário em histórias (uma obra) transmitidas ao examinador (o outro).

Chegados ao fim do trabalho verificamos que as questões fundamentais por nós levantadas no início são respondidas, na medida em que no decorrer da análise das produções T.A.T. as nossas hipóteses são confirmadas, pois no estudo da dinâmica afectiva da atitude criativa estão presentes

- a) o mecanismo da *sublimação*, expresso através da boa comunicação existente entre as várias instâncias psíquicas, assim como a possibilidade de *regressão “controlada”* e a capacidade de simbolização;
- b) a *angústia e tensão*, consequências de falhas na maturação psico-emocional dos sujeitos, que leva a uma incapacidade de um relacionamento satisfatório com o outro, a obra aparecendo como um objecto intermediário fundamental, como um meio de comunicação privilegiado do sujeito com as pessoas;
- c) a *liberdade de funcionamento mental* também está presente, expressando-se quer através da riqueza e originalidade das histórias, fruto do jogo harmonioso do percebido e do imaginado (em suma, pela capacidade

de criação dum “*campo de ilusão*”), quer através das “*vias de saída*” encontradas em momentos de maior ansiedade.

Com efeito, o criador não é uma pessoa que terá adquirido, pela via da hereditariedade ou por vias mágicas, qualidades extraordinárias. É sobretudo alguém que, movido pela angústia dificilmente suportável, sente a necessidade imperiosa de encontrar uma via, que será a via da criação. Esta “*saída criativa*” é sempre uma fuga em relação à angústia, e tem a ver com o agir, com o fazer algo, portanto com mecanismos psicodinâmicos reguladores.

A criatividade relaciona-se com um dinamismo normal devido ao facto do ser humano ser obrigado a ultrapassar o estado esquizo-paranóide descrito por Melanie Klein. Na medida em que o bebé humano nasce prematuro em relação às outras espécies de mamíferos superiores e também na medida em que tem um desenvolvimento lento e uma incapacidade funcional maior, esta estrutura projectiva que permite a criatividade humana apresenta-se como um traço, uma característica fundamental da espécie humana. É aqui que aparece a importância do símbolo que irá permitir que a linguagem apareça em palavras que já não são nem as coisas elas próprias nem nós próprios.

Mas, por outro lado, a criatividade é normativa dos nossos comportamentos. Em caso de angústia extrema, em caso de dificuldade extrema que possa dar origem a um risco vital para um indivíduo (angústia de fragmentação, de castração ou de perda do objecto, ou outra qualquer), esta dinâmica criativa pode tornar-se, para um ser humano normal, no lugar privilegiado em que as suas angústias infantis encontram uma “*saída*”, uma solução para a sua sobrevivência. Esta dinâmica deve permanecer sempre à nossa disposição.

Pelo contrário, os criadores que criam sem necessidade vital para eles, são muitas vezes pessoas em que a angústia está permanentemente activa, o que leva a um acalmar destas excitações desagradáveis e dolorosas num objecto acabado e criado por eles que anule momentaneamente as suas angústias. Deste modo se deve compreender porque é que alguns criadores possam procurar a insegurança material, afectiva ou psíquica (solidão, drogas, álcool, etc.) pretendendo que eram essas as condições mais favoráveis para estimular o seu poder criativo. Tudo o que pode exacerbar a angústia deve automaticamente aumentar a necessidade de criar.

O objecto de amor privilegiado é o próprio criador. Não tendo tido a possibilidade de aceitar o abandono do objecto parcial, a genitalidade, enquanto reconhecimento do outro como inteiro, livre, humano, complementar e igual ao criador, não é possível.

O investimento verdadeiramente satisfatório para ele será então o investimento narcísico. Qualquer outro investimento aviva a angústia de castração e é inaceitável pelo eu. Pelo contrário, o investimento narcísico é reparador, na medida em que irá permitir encontrar o objecto perdido e reafirmar que não foi perdido, e que deste modo o sujeito se sente íntegro.

Parece estarmos confrontados com uma problemática semelhante à onipotência. Ou, melhor dito, poderíamos afirmar que a problemática é a do objecto total, totalmente íntegro e não castrado. O criador cria-se e recria-se infatigavelmente para se afirmar onipotente, total, íntegro e não castrado.

Ressalto o facto importante que, no âmbito da conversa prévia que tivemos com os sujeitos, três deles afirmaram a mesma coisa: disseram sentir-se contentes, o que realizaram agradou ao público, mas que se esse mesmo público tivesse ficado desagradado o problema não era deles. Eles fizeram as obras para eles próprios, para se satisfazerem a si próprios. E quando a obra desagrada são unânimes em afirmar que os outros não compreenderam nada e que são “estúpidos”. Nunca dizem que o que fizeram não prestava (mesmo se o pensaram), mas sim que não foram compreendidos.

Por outro lado o narcisismo é tão exacerbado que o menor elogio ou encorajamento se repercute positivamente no seu trabalho; e, pelo contrário, qualquer crítica atinge-os fortemente no plano emocional.

Defendem-se exactamente como se estivessem em perigo.

Assim, a criatividade seria uma anomalia utilizada para resolver outra anomalia, que seria um desequilíbrio, um mal estar interno. Para não adoecer, o sujeito recorre à função criativa para se cuidar e tratar espontaneamente.

Ora verificamos que o presente trabalho não só responde às várias questões e confirma as hipóteses colocadas por nós no início, como também levanta outras questões pertinentes. Eis algumas :

. Porque é que os mecanismos mentais descritos por nós, como a regressão e os mecanismos de clivagem e projecção seriam produtores de

originalidade, logo de criatividade? Propomos um esboço de explicação, e para isso utilizamos a Pr. 13 B, que confronta o sujeito com uma mãe que não promove a segurança, que não dá abrigo, nem boa alimentação, nem a constância esperada. Mãe amada e odiada. O eu sente-se em perigo sempre que a mãe ambivalente aparece. Só a clivagem destes afectos e a projecção sem afectos permitem ao eu do sujeito escapar ao perigo de estilçamento interno que provoca o choque de desejos contrários.

. Os procedimentos B 2/8 estarão colocados adequadamente na Folha de Análise do T.A.T.? Não estariam melhor colocados na série C / N? Não será que expressam mais um investimento narcísico que um verdadeiro investimento objectal?

. Tendo reconhecido a proximidade e semelhança, em certos aspectos, do funcionamento psico-emocional destes sujeitos criadores com as estruturas “limites”, o que é que verdadeiramente as distingue? Um estudo comparativo, utilizando este tipo de metodologia, entre uma população mais alargada de criativos e uma população declaradamente “limite” seria interessante. Assim como um estudo comparativo entre uma população narcísica vulgar com a nossa população. O que é que nos seria dado a observar?

. Uma questão interessante a desenvolver seria a questão relativa à criatividade comparada entre homens e mulheres, assim como a razão pela qual as mulheres sempre mostraram um poder (ou um interesse pela criação) menor que os homens.

Tendo em conta todas estas questões, o nosso sentimento é que este trabalho não está terminado mas sim apenas esboçado, iniciado. Terminamos afirmando o nosso desejo de poder continuá-lo.

Bibliografia

- AMARAL DIAS (C) - Para uma Psicanálise da Relação , Afrontamento , Porto , 1988.
- AMARAL DIAS (C) - Espaço e Relação Terapêutica , Coibra Ed. , Coimbra , 1983.
- AMARAL DIAS (C) - A Bondade e o Perdão , Escher , Lisboa , 1988.

- ANZIEU (D) - Les Méthodes Projectives , P.U.F. , Paris , 1983.
- ANZIEU (D) - Psychanalyse du Génie Créateur , Dunod , Paris , 1976.
- ANZIEU (D) - Le Corps de l' Œuvre , Gallimard , Paris , 1980.
- ANZIEU (D) - Problèmes Posés par la Validation des Techniques Projectives , Bull. de Psychologie , 6 , Déc. 1952 , p. 63-79.
- ANZIEU (D) - La Méthode Projective , Bull. de Psychologie , 18 , Juin 1965 , p. 1121-1133.
- ANZIEU (D) - La Méthode Projective. Ses Différents Techniques , Bull. de Psychologie , 20 , Mars 1967 , p. 1033-1042.

- BERGERET (J) - Abrégé de Psychologie Pathologique , Masson , Paris , 1982.
- BERGERET (J) - A Personalidade Normal e Patológica , Artes Médicas , Porto Alegre , 1988.

- BOEKHOLT (M) - Épreuves Thématiques en Clinique Infantile , Dunod , Paris , 1993.

- BRELET (F) - Le T.A.T., Fantasma et Situation Projective , Dunod , Paris , 1986.

- CASENEUVE (J) - Les Rites et La Condition Humaine , P.U.F. , Paris , 1966.

- CASENEUVE (J) - La Mentalité Archaïque , A. Colin , Paris , 1961.

- CHABERT (C) - Le Rorschach en Clinique Adulte , Dunod , Paris, 1983.

- CHASSEGUET- SMIRGEL (J) - Pour une Psychanalyse de l'Art et de la Créativité , P.B.P., Paris , 1977.
- COIMBRA de MATOS (A) - A Depressão , Vértices 7 ,Climepsi , Lisboa , 2001.
- DEBRAY (R) - Le T.A.T. en Clinique Psychosomatique , Bull. Soc. Fr. Rorschach Meth. Project. , nº31 , 1978.
- Dictionnaire de la Psychologie , Larousse , Paris , 1967.
- FLOURNAY (O) - La Sublimation , Rev. Fr. Psych.,I , 1967.
- FREUD (S) - Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância , Ediç. Standart Brasileira,Rio de Janeiro , 1970.
- FREUD (S) - Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade , Livros do Brasil , Lisboa,1975
- FREUD (S) - Psicopatologia da Vida Quotidiana , Estúdios Cor , Lisboa , 1979.
- FREUD (S) - L'Interprétation des Rêves , P.U.F. , Paris , 1976.
- FREUD (S) - El Delirio y los Sueños en "La Gradiva" de Jensen , Sigmund Freud , Obras Completas , Tomo II , B. N., Madrid , 1981.
- FREUD (S) - Totem y Tabu , Sigmund Freud , Obras Completas , Tomo II B.N. , Madrid , 1981.
- GUILFORD (J.P.) - Traits of Creativity , Penguin , N.Y. , 1970.
- HARTMAN (H) - Ego Psychology and the Problem of Adaptation , Int. Univ. Press. N.Y. , 1964.
- HINSHELWOOD (R.D.) - Dicionário do Pensamento Kleiniano , Artes Médicas , Porto Alegre , 1992.
- KRIS (E) - Psychoanalytic Exploration in Art , Intern. Univ. Press. , N.Y. , 1965.
- KLEIN (M) - L'Importance de la Formation du Symbole dans le Développement du Moi , in Essais, Payot , Paris.
- KLEIN (M) - A Psicanálise da Criança , Ed. Mestre Jou , São Paulo ; 1969.

- KLEIN (M) - La Psychanalyse des Enfants , P.U.F. , Paris , 1975.
- KLEIN (M) , HEIMANN (P) , ISAACS (S) , RIVIÈRE (J) -
Développements de la Psychanalyse , P.U.F. , Paris , 1975.
- LACAN (J) - Le Moi dans la Théorie de Freud et dans la Technique de
Psychanalyse , in Le Séminaire , Livre II Seuil , Paris , 1978.
- LAPLANCHE (J) , PONTALIS (B) - Vocabulário de Psicanálise , Moraes ,
Lisboa , 1976.
- MARQUES (M.E.) - A Psicologia Clínica e o Rorschach , Climepsi , Lisboa
, 1999.
- MARQUES (M.E.) - Do Desejo do Saber ao Saber do Desejo : Contributos
para a
Caracterização da Situação Projectiva , in Análise Psicológica , 12 (4) ,
pp.431-439 , 1999.
- MORVAL (M) - Le T.A.T. et les Fonctions du Moi , Montréal , P.U.M. ,
1977.
- MURRAY (H.A.) - Manuel du Thematic Apperception Test , Cambridge
1943 ; Trad. Fr. Centre de Psychologie Appliquée , edit. Paris , 1950.
- PINE (F) - Thematic Drive Content and Criativity , in Journal of Personality
, 27 , 1959.
- RAUSCH de TRAUBENBERG , SHENTOUB (V) - Les Techniques
Projectives. Problè
mes de Validation , in Psychiatrie Infant. , 1 , nº1 , 1958.
- SEGAL (H) - Introduction à l' Oeuvre de Mélanie Klein , P.U.F. , Paris ,
1987.
- SEGAL (H) - Delírio e Criatividade Artística : algumas reflexões sobre a
leitura de "The
Spire" de William Golging , in Intern. Rev. of Psycho-Analysis , 1 , Rio de
Janeiro , 1974.
- SHENTOUB (V) - Seminaire , 1968-1974 , Le Thematic Apperception Test.
- SHENTOUB (V) - Le T.A.T. , Cours de V. Shentoub , D.E.S.S. de Psych.
Clin. Et Patholog. , Univers. René Descartes , Centre Henry Piéron , 1981.

- SHENTOUB (V) - T.A.T., Test de Créativité , Psychol. Franc. , Tome 26 , n°1 , 1981.
- SHENTOUB (V) - Le Thematic Apperception Test in Neuro Psychiatri e Infantile , Ver. N. Psych. Enf. , 3 1955.
- SHENTOUB (V) - A Propos du Normal et du Pathologique dans le T.A.T. , in Psychol. Franc. , n° spécial sur les Techniques Projectives , Tome 18 , Fasc.4 , Déc. 1973.
- SHENTOUB (V) - Conflits et Structure dans le T.A.T. chez l'Enfant. , in Rev. Neuropsych. Inf. , 5-6 , 1966.
- SHENTOUB (V) - Recherche du Thème Banal dans le T.A.T. - Population Normale et Pathologique , in Psych. Enf. , 3 , n°2 , 1961.
- SHENTOUB (V) & AL. - Manuel d' Utilisation du T.A.T. , Dunod , Paris , 1990.
- SHENTOUB (V) , SHENTOUB (S.A.) - Contribution à la Recherche de la Validation du T.A.T. , in Rev. Psych. Appliq. , vol. 8 , n°4 , 1958.
- SHENTOUB (V) , DEBRAY (R) - Fondements Théoriques du Processus T.A.T. , in Bull. de Psych. , 1970 - 1971.
- SHENTOUB (V) , DEBRAY (R) - Que Faire d'une Excessive Richesse Fantasmatique? , in Bull. de Psychol. , Tome XXXII , n°339.
- SHENTOUB (V) , BASSELIER (M.-J.) - Probleme du Diagnostic Structural dans les États Phobo-Obsessionnels de l' Enfant , in Rev. Neuropsych. Infant. , 11 , n°5-6 , 1963.

- SPILLIUS (E.B.) - Melanie Klein Hoje , vol. 1 e 2 , Imago Edit. , 1990.

- WINNICOTT (D.W.) - Jeu et Réalité , l' Espace Potentiel , N.R.F. Gallimard , Paris , 1983.
- WINNICOTT (D.W.) - De la Pédiatrie à la Psychanalyse , P.B.P. , Paris , 1979.
- WINNICOTT (D.W.) - Processus de Maturation chez l'Enfant , P.B.P. , Paris , 1982.

ANEXOS

ANEXO I - PROTOCOLOS DE T. A. T.

Sr. C - 32 anos , Pintor (formação, arquitecto)

Protocolo de T.A.T.

Pr. 1 - 45'' - Está bem, não sei como é que vou fazer isto + Está a pensar se não haverá para aí umas correias para atar isto tudo, pôr às costas e partir por aí. Deve ser giro, piano às costas, violino às costas e ir embora +++ Na posição em que ele está, faz-me lembrar um gajo que vejo a cantar às vezes na televisão, com a mão no ouvido para se ouvir ou não se ouvir. - 2'.

Pr. 2 - 40'' - Alentejo, litoral, é isso. Muito do tipo postal ilustrado + Há aqui a lisboeta solitária que se enganou de mês e veio no mês de Fevereiro em vez de Agosto + Que tristeza! O camponês com musculatura de campónio. Depois a mulher, como é litoral, está à espera do marido, marinheiro pescador, e como o homem se chateava fez-lhe um filho antes de se ir embora. Depois ainda há luzes no céu, não sei o que é que possa ser. É o lado místico! - 2' 30''.

Pr. 3 BM - 20'' - Que lhe terá acontecido? +++ Está bem +++ Não chego a perceber o que é esta coisa aqui. Um bocado dum guarda chuva +++ Tá mau! Raio de história. Não consigo perceber que raio lhe terá acontecido, mas +++ (?) Para mim é uma mulher. Tá mau! - 2'.

Pr. 4 - 7'' - O sócia do Clark Gable a pensar no próximo filme onde vai entrar, enquanto ainda está a filmar o anterior. É por isso que nunca será o Clark Gable. Só a rapariga, só ela é que está a filmar bem. Há aqui um descontínuo entre eles. O cinema é assim. Também é verdade que eles têm umas cabeçorras um bocado "rétros". 1'.

Pr. 5 - 15'' - É a criada que vem ver se o Paulinho está a dormir e o Paulinho está a ler livros de quadradinhos em vez de estudar. Ela tinha-lhe comprado coisas gravadas para ele estudar enquanto dormia. Mas o Paulinho

lê "Patinhas". - 1' 10".

Pr. 6 BM - 25" - Com estas coisas antiquadas, faz pensar no cinema. Estava-me a fazer pensar no Bergman antiquado (riso). O gajo deve estar a dizer: "eu bem gostaria de ser espião, mas a mamã não quer". - 1' 15".

Pr 7 BM - 10"- Parece um político qualquer. O que está de frente. Então o outro está ++ Talvez seja o pai +++ Este nunca entrou na história. É tudo. - 1' 25".

Pr. 8 BM - 50" - Pfff !! +++ Faz-me pensar nas histórias do Jack London que eu sabia. Histórias sobre os barcos, em que apanhavam escorbuto e tudo o resto. Mas não estou a ver o que é o badameco que está aqui. Questão de lembranças, sim, mas não é de maneira nenhuma o presente. Aqui ao lado está uma espingarda +++ É tudo. - 2' 25".

Pr. 10 - 20"- O demónio da meia-noite com fundo de iluminação nocturna ou de lua cheia. O gajo que se esforçou para conseguir ficar maior na fotografia com a ajuda dumas botas de salto alto, enquanto que na realidade anda sempre por baixo. É por isso que ele se diverte, mas ela, ela não está a ver que ele se diverte. - 1' 30".

Pr. 11 - 30" - A cidade perdida debaixo das chamas e há os enormes répteis que apareceram e que investem sobre as ruínas da cidade enquanto que os últimos sobreviventes se apressam a sair das muralhas. Os grandes répteis! Toda a gente fugiu. Toda a mitologia saiu dos alfarrábios para investir o espaço. É pena que isto não seja a cores. Era porreiro! Com testeziños psicológicos assim é isto. - 2'.

Pr. 13 B - 15" - Uma imagem da depressão nos Estados Unidos. Pelo menos ++++ O pai que foi ao centro de emprego, o miúdo que está à espera. Para fazer qualquer coisa no quadro pode-se pôr o resto da família a morrer de fome. Não se pode esquecer a fome. - 1' 10".

Pr. 13 MF - 40" - "Deus do céu, o relógio parou", dizia o Maurício protegendo-se dos projectores e das câmaras de filmar, pois o homem encontrava-se em incómoda posição, não sendo mais que o de baixo e não o legítimo. - 1'15".

Pr 20 - 20" O muro de Berlim no Natal; não é isso? Os "vopos" que vigiam

ao pé do arame farpado. Projectores que fazem autênticos buracos de luz nas paredes. E depois, é Natal. - 1' 5".

Pr 16 - 35" - É a história de uma caixa de conservas de atum que está no desemprego. Que se levanta de manhã para ler o jornal, procurar trabalho para não encontrar grande coisa. Que se lembra do começo do teste e que disse que seria engraçado se fosse uma história a cores. Como a conserva de atum não tem "grana", só pode pagar a preto e branco ++ (?) Ela começa por envelhecer e por inchar, depois grita "porra, que estúpido", toma um banho de juventude numa pia e dá por ela no mar. E depois tudo recomeça ao contrário. - 2' 30".

Sr. M - 43 anos , Arquitecto (formação, arquitectura)

Protocolo de T.A.T.

Pr. 1 - (Durante muito tempo pergunta o que deve dizer, o que pode dizer, o que é preciso dizer). Isto faz-me pensar no Duffy. Conheces este pintor? (Pergunta novamente o que deve fazer). Porque, estás a ver, estou-me a marimbar para esta imagem. Entre os dois objectos, o rapaz e o violino, se me é permitido designar o rapaz por um objecto, prefiro muito mais falar do violino que do rapaz. O rapaz ++ Estou-me nas tintas +++ Podia-se pensar num stradivarius, estás a ver?.

Pr. 2 - 10" - Trabalho, família, pátria. Uma época. O retorno à terra. A mulher grávida, o marido que trabalha. A juventude estudantil. Mas isto não é uma história ++ Talvez aqui, talvez ++ Por exemplo, um certo ar socialista, mas não é isso, ou a pintura russa. É tudo.

Pr 3 BM - 10" - Sempre pintores. Podia ser uma mulher à beira do desespero. Desgosto de amor, talvez. A miséria também ++ Independente da imagem do pintor.

Pr. 4 - 15" - Uma mulher que gosta, que segura o homem. Talvez a ruptura dum casal. Tanto mais que se vê atrás uma mulher desnudada. Pode-se pensar que, que este homem procura outra coisa. Mais nada.

Pr. 5 - (Um discurso muito grande) Porquê estas histórias? Esta imagem não me inspira absolutamente nada (continua o discurso durante muito tempo). Uma mulher que abre a porta e olha para um compartimento. Não está com ar surpreendido, ela tem é um ar estúpido. Impossível imaginar o que é que ela pode estar a ver.

Pr. 6 BM - 5" - A mãe e o filho. A partida do filho, ele deixa a família. É isto.

Pr. 7 BM - 5" - Pai e filho igualmente ++ Conselhos de pai ao filho, conselhos que não servem para nada.

Pr. 8 BM - 10" - Não estou a compreender muito bem o sentido desta imagem. Não sei se é um assassinio ou uma operação cirúrgica. Porque parece que estou a ver uma espingarda deste lado ++ Aqui, não sei. Podia imaginar talvez alguma coisa se fosse uma operação. Talvez seja o paciente, aqui, que revê o passado, através deste rapaz. + Vai telefonar à mulher, depois deixa-se disso, lembrando-se que é inútil.

Pr. 10 - 10" - Nada. Volta já a página. Estou a ver um grande nariz no meio da página (ri) assim como uma mão (sorri).

Pr. 11 - 15" - Está na seqüência? Cada vez mais impreciso? Nem consigo ver, em que sentido é que é? + Uma estrada através da montanha. Um desfiladeiro, um penhasco, como chamam a isto. com grandes insectos e monstros, faz-me lembrar o Kafka. Um mundo imaginário.

Pr. 13 B - 15" - A arquitectura sem arquitecto. No outro dia vi um livro e vou comprá-lo. Coisas extraordinárias, faz-me pensar em ++ Numa viagem. Para ver toda esta arquitectura em madeira. Pensava nas estepes da Ásia. É uma viagem que gostaria de fazer de combóio, o transiberiano. Ir até à outra costa. É a do Pacífico?

Pr. 13 MF - 5" - Oh! Aqui é a violação ou o assassinio. Ele tem um ar ++ Não quer ver o espectáculo. Ou então a morte dum ente querido. Depois ele volta-se.

Pr. 12 M - 15" - Sobre esta não penso nada. Absolutamente nada (tem um ar verdadeiramente "stressado").

Pr. 16 - 5" - Nada é mais belo do que uma folha branca. Aqui é permitida toda a imaginação ++ (apressa-se a arrumar a prancha ao lado das outras).

Pr 20 - 20"- Faz-me pensar num fadista de Alfama. É tudo.

Sr. A - 56 anos , Escritor (formação , direito)

Protocolo de T.A.T.

Pr. 1 - 3” - Este rapazinho está a olhar para o seu violino com amor. Questiona se está verdadeiramente vivo e se tem uma alma. Lamenta que este violino não lhe possa dizer se tem de facto uma alma. Espera algo de extraordinário e que o violino comunique com ele.

Pr. 2 - 10“ - Assim de imediato não encontro uma história + Assim de repente sou sensível ao pitoresco da separação dos planos sucessivos. Há uma elevação do terreno, o segundo plano está muito próximo do primeiro. Isto forma qualquer coisa de robusto que não me desagrada. Quanto a encontrar uma história! + O agricultor, a mulher grávida. O mar ou um lago ao longe. E no primeiro plano, esta rapariga que, penso, tem um aspecto de estudante ou de professora primária. Confesso-lhe que não encontro uma história + É tudo um bocadinho como um + quadro de uma determinada época. É tudo o que tenho a dizer. Se há um simbolismo aqui, escapa-me.

Pr. 3 BM - 7” - Prostração de um doente num estado muito avançado. É praticamente tudo. Claro que posso imaginar todo um contexto ambiente constituído por odores de miséria fisiológica e por cheiros de medicamentos. Sendo alguém sensualmente imaginativo, imagino as vozes impessoais e neutras do pessoal hospitalar. É tudo + Tudo isto levaria a afastar-me. Não sei o que possa ser este objecto que está no chão. É uma pistola? Não tinha reparado. Então seria um suicídio. Mas ele tem muito mais ar de doente que de suicida ++ Talvez fosse uma mulher que renuncia ao suicídio, alguém que abandonou a pistola por uma espécie de cobardia face ao suicídio.

Pr. 4 - 7” - Palavra que parece um homem coberto de mulheres! Há uma, ao fundo, que se veste, e a outra que não está com aspecto de zangada. E na medida em que a estrutura dos rostos é muito moderna, faz-me pensar um pouco, mais ou menos, num cartaz de cinema. Talvez porno, porque ao fundo está uma mulher em combinação. Enfim, não tenho a certeza. Aqui, não está zangada, até está com um ar de quem diz: “Bem, acabaste de discutir com aquela, achas que outra te daria prazer?”. Objectivamente, ele

está com ar de quem olha para uma terceira situada fora do campo. Mas não acho aqui nada de poético.

Pr. 5 - 7” - É muito 1900. Um bocado miserabilista. Um pouco casa de porteira +++ A mulher abre a porta e grita para o marido que deve estar numa cozinha qualquer: “Já são mais do que horas para os miúdos se deitarem!”. Há uma coisa que me choca desde o início: não há nenhuma agradável. O que me choca também, é esta mulher, neste interior, não me interessa mesmo nada em relação a ela, e lamento-a um pouco por viver num mundo que não me agrada. Fica-se com a impressão de que tudo o que ela me pudesse dizer não teria para mim qualquer interesse

Pr. 6 BM - 10” - É o mensageiro sombrio que vem anunciar uma má notícia a esta pobre mulher. Talvez a morte dum próximo. Não sei. Mas devido à sua idade, ela já passou por tanta coisa que adquiriu uma espécie de fleuma. Ela olha para um ++ imagino um jardim, pela janela e consola-se pensando em Deus, na natureza, misturando tudo um pouco.

Pr. 7 BM - 10” - O pai aconselha o filho. O filho que já é mais que adulto. Não sei o que poderei dizer além disto + “Eu também passei por isso!”. Por onde é que eu não sei, ele está a distilar-lhe a filosofia daqueles que viveram mais do que os outros. Tem um bigode que faz lembrar + não sei quem, é simpático. Estou a falar do velho ++ menos do filho.

Pr. 8 BM - 5” - Suponho que o rapaz deseja vir a ser cirurgião. Sonha com isso. Mas estes cirurgiões ++ . em mais uma atitude de carneiros ++ Então quanto à espingarda aqui no primeiro plano + Não está aqui a fazer nada ++ Estou a tentar evitar dar-lhe várias interpretações porque penso que a primeira é que é a boa. Claro que se pode sempre encontrar outra coisa, mas é a primeira é que é a espontânea.

Pr 10 - 13” - Um confessor ++ Sim, um confessor. Há bocado era um conselheiro, agora é um confessor. O outro tem um ar reconhecido, e já agora também um ar de quem quase lhe entrega as tendências homossexuais. Mostra um reconhecimento excessivamente demonstrativo ++ É tudo.

Pr. 11 - 6” - Aqui encontramos-nos no fantástico! + Uma falésia em pedra, uma pedra, objectos indeterminados próximos da ponte, penso serem animais, não vejo bem. Caos, rochedos, adoro isto. Adoro o caos rochoso +++ (?) O monstro vigiando a presa, é divertido, mas sou muito sensível à

verticalidade dos planos. Sou muito sensível à sensação de esmagamento pelas alturas. Gosto muito de contemplar coisas muito altas, e aqui é mesmo isso. Noto um pequeno movimento para a ponte. Gosto das complicações serrenhas, mas aqui há apenas um pequeno detalhe + Muito ao de leve, na primeira impressão, fiz uma relação com a famosa cidade perdida nos Andes: Machupichu. Mais que romântica, a imagem é exótica.

Pr. 13 B - 4" - Pobre rapazinho de western abandonado! Caminha pelo pó com os pés nus. E como acontece com todos os rapazinhos, ele está a acumular recordações. Lembrar-se-à delas durante toda a sua vida. A sensação dos seus pés no pó será guardada para sempre, mais, será mesmo procurada por ele + E sempre que pousar a mão num madeiro aquecido pelo sol, encontrará as suas sensações da meninice + Tem um aspecto muito pobre mas está normalmente alimentado, tenho a certeza que é muito feliz e que tudo o que vê, tudo o que ouve, tudo o que toca é para ele fonte de felicidade, até mesmo uma barata que sai das tábuas atrás dele, é divertido.

Pr. 13 MF - Trata-se certamente dum luto. A imensa dor brutal ++ É uma imagem que eu não olharia durante muito tempo se você não estivesse aqui. Ele arvora uma pose um bocado teatral, um bocado afectada. Também é verdade que nestes casos têm-se poses aparentemente afectadas mas que na verdade não o são. Olharia durante muito mais tempo para imagem anterior, aquela onde havia o caos rochoso, etc. do que para esta imagem de luto.

Pr. 12 M - 7" - "Morre em paz, meu filho". É a mesma coisa. É diferente porque se trata dum velho com o ar de dar a absolvição a um jovem, que estende uma mão +++ enquanto que há pouco era um viúvo aparentemente desesperado. Agora há ainda a possibilidade que ele esteja a hipnotizá-lo, talvez também seja um psicoterapeuta, não sei. De facto, assim de repente, tive muito mais a impressão que ele estava a + que o jovem estivesse voluntariamente a fechar os olhos. ++ Disse que era um tipo a morrer, mas já não o sinto assim, estou mais em querer que esteja a adormecer + Quanto a todo o contexto sensorial que sinto em determinadas imagens, já houve algumas que passaram e que não me inspiraram. Os barulhos, os odores, os sabores, aqui não existem.

Pr. 20 - 2" - John Le Carré ++ A magia da chuva na cidade. Noutros tempos já fui muito sensível a estas coisas, quando era mais novo e quando havia menos automóveis. Ainda me lembro, para mim a noite era mágica, era outro universo. Acho que há uma relação qualquer com uma frase de

Rimbaud na “Estação dos Infernos” que diz qualquer coisa assim: “Os cartazes de comédias desenhavam espantalhos à minha frente”. E, claro, um simples painel publicitário que exalta o último grito da moda ou uma simples marca de aperitivos, se cair em cima de si, assim no canto duma rua, isso tem um carácter mágico, é uma fórmula sem significação conhecida + A canalhice do Carré é que ele não fazia parte do meio, mas fazia parte do resto. O seu gosto pelo “milieu”, como é de bom tom dizer, era uma coincidência, o que lhe interessava era o gosto pela noite das grandes metrópoles ++ Vivi em Madrid alguns anos, e há uma série de coisas sobre a noite madrilena, e há uma muito bonita, que diz assim: “A Plaza Mayor às duas da manhã, com as chavalas e os mirones, é uma partida de xadrez ali jogada pelo diabo”. Posso dizer-lhe uma série de coisas sobre este tipo de ambientes, mas não tem nada a ver com esta imagem. A imagem serve apenas de detonador.

Pr. 16 - 10” - Aqui então o génio é posto à rude prova. Resumindo, é um écran ++ Você apanhou-me desprevenido. Você apanha-os todos totalmente desprevenidos, todos sofrem do mesmo. + Estou tentado a ver a última imagem em sobreposição + Vou dizer-lhe que o papel nunca está totalmente branco. Estou tentado a fazê-lo mexer contra o sol. Isso dá imensas coisas. Começa por dar uma sensação de ser. Olhe-me bem, é giro! Ah, está a ver, mas é preciso pô-lo a mexer. Os vincos formam cores, como nas malvas. Mas projectar aí uma história, não. Quando escrevo, nunca parto duma idéia, parto sim duma imagem. Não projecto histórias, procuro é imagens. (Continua a rodar a prancha em vários sentidos, com evidente prazer). Nasci num clima chuvoso, procuro imagens estivais. Não sei se você alguma vez reparou, mas nos filmes italianos está sempre a chover + O sol foi-se embora. Mas o papel branco totalmente imaculado não me inspira. Claro que posso projectar não importa o quê, mas por mim gosto mais de projectar ++ (seguidamente o sujeito irá enrolar o cartão e isso inspira-o uma arquitectura que ele nomeia e data de forma muito precisa).

Sr. L - 32 anos , Pianista (formação superior em piano)

Protocolo de T.A.T.

Pr 1 - 12” - Tem graça, há um livro que me marcou muito: é “O Retrato de Dorian Gray” de Oscar Wilde, e lembro-me que durante muitos anos, sempre que olhava para quadros, tentava descortinar o que é que havia nos olhares. Era fantástico. Mas é preciso contar-lhe uma história +++ Duas coisas um bocado contraditórias. Pode ser o Mozart criança. A criança genial em plena criatividade que tenta encontrar frases melódicas. Pode também ser a criança que se tem que exercitar no violino, sem alegria, só porque os pais o puseram desde cedo a aprender + Quer num caso quer no outro, fica-se com a impressão que a criança tenta penetrar no segredo deste objecto. Que tenta perguntar a si própria como é que existe? Para que serve? ++++ Fica-se com a impressão que o próprio violino faz um écran entre o arco e ele. Porquê? - 1’ 15”.

Pr 2 - 15” - Isto faz lembrar, euhh + não me sinto muito seguro em pintura. Há aqui uma tendência impressionista e “naive”. Dá a impressão que o próprio campo toca o personagem. Está simultâneamente bem feito e mal feito. Certamente que o pintor quis enfatizar o contacto entre o manual e o intelectual. A mulher no primeiro plano representa o intelectual e o trabalhador o manual + bem gostava de saber o que representa ou o que pensa aqui esta mulher encostada à árvore que está com um ar muito pensativo. Talvez que ela se pergunte se o seu filho será um manual ou um intelectual. O que ela irá fazer com isso, talvez seja o tema deste quadro. Por outro lado talvez seja a mulher do trabalhador. Sendo esta rapariga que se vê aqui em primeiro plano sua filha. Talvez que esteja a pensar na herança. Se um dia este terreno lhe vier a pertencer, ela pensa no caminho que o miúdo terá de percorrer. Se ele irá preferir ficar na quinta ou ir viver para a cidade como um intelectual. - 3’ 10”.

Pr. 3 BM – 5” – Tendência Picasso, período rosa ou azul +++ Trata-se de euhhh + duma mulher, penso que sim, por causa da + devido à idade, vêm-se as pernas, deve estar de saias. Claro que isto não tem aspecto de alegria. O pintor que fez este quadro devia estar num período de desespero prque, e isso é claro, a mulher aqui está a passar por um grande desgosto. A forma como ela

está de joelhos está muito bem feito. Vê-se com clareza a forma abatida como ela está encostada ao banco. Aparentemente é um acontecimento bastante dramático. Não sei. Talvez a morte dum a pessoa chegada. O tempo é importante? – 2' 15".

Pr. 4 – 7" - Aqui parece que se trata duma reprodução duma cena de fotografia de um filme. Mais ou menos anos 50. Estilo James Dean ++ No que respeita ao quadro em si, é mais uma fotografia. Vejo uma mulher a tentar agarrar este homem, e é notório que ele está com intenções belicosas. Está com cara que quer partir a cara a alguém. Há bastante movimento nesta fotografia. É uma imagem captada num momento do filme em que as coisas estão em movimento – 1'.

Pr. 5 – 25" – Aqui então fico completamente seco. Sem interesse +++ Não sei quem é este personagem. Pode ser a mulher a dias, pode ser a mãe.. Já idosa, claramente angustiada. Alguém a chamou. A menos que eu me engane e que seja ela que está a chamar alguém. + Não está muito bem desenhado. O braço direito está mal feito. O vaso com flores no desenho parece uma espécie de cara com óculos, uma espécie de máscara. Não sei se foi feito de propósito. É estranho. Estou a vê-lo muito bem. - 2' 20".

Pr. 6 BM 12" – Aqui talvez também se possa tratar duma pintura, não é duma reprodução, também não é uma fotografia. Duma cena dum filme representando um homem, penso que com a mãe. Olhando para isto, o homem parece muito aborrecido, chateado, e a mulher está com um ar perplexo; talvez mais circunspecta +++ Podia dizer que há uma má notícia, qualquer coisa lúgubre, de negro. Não estou pensando que seja como na anterior fotografia, em que se via uma mulher ajoelhada, dum morto. Não estou a ver o que é que poderá ter acontecido à sua família. As caras não seriam assim. É mais uma cena de insucesso num exame ou um a cena de despedimento dum emprego, ou ainda talvez que ele se vá casar com alguém e que a mulher não goste. Porque o homem parece estar mais aborrecido que transtornado e ela não está abatida, ela está é chateada. – 2' 36".

Pr 7 BM – 10" – Todos os rostos que tenho são rostos angustiados. Não é muito agradável +++ Neste caso, parece provável que se trate dum pai e dum filho a discutirem não sei o quê. Trabalho. O pai tem um ar mais sereno do que o filho, que tem um ar horrorosamente inquieto. Olhar vago.- 1' 10".

Pr 8 BM – Bem, a cena em plano de fundo corresponde provavelmente a um homem que foi ferido na guerra que corresponde ao presente, ao primeiro plano, e que estão a operar. Talvez seja o pai deste rapaz que ainda está numa idade escolar, e que sente sobre ele talvez uma ameaça de ser também mobilizado + Não estou a compreender bem estes traços horizontais. O braço direito do cirurgião é muito confuso. É surpreendente que ele não tenha, como é que se chama aquela coisa com que os cirurgiões tapam a boca? É espantoso o tronco do homem completamente branco. A priori sem qualquer mancha de sangue, talvez esteja do outro lado. Não sei. É estranho.- 2' 45''.

Pr. 10 – 8'' – Como fotografia, não está mal feita, porque não se vê absolutamente nada através dos rostos. Poderia dar a entender que se trata dum homem, à esquerda, a beijar uma mulher na testa. + Impossível captar o que existe através dos rostos +++ Há muitas possibilidades. Não se vê. Talvez se trate de pessoas que se vão deixar ou que se reencontram. Mas que há muita ternura, há.. – 1' .

Pr. 11 – 8'' – Trata-se dum aquário. De qualquer modo dum fotografia submarina. À esquerda vê-se um peixe, pode ser uma espécie de safio, e à direita uma espécie de cação. Talvez seja uma cidade submersa. Sim, não pode ser outra coisa, sim, é uma cidade submersa porque se vê uma parede de pedras + Que é que isto poderá ser? Vêm-se ramos de palmeiras. Uma coisa extraordinária. Se não for na água, talvez seja nevoeiro. Uma visão fantasmagórica, com uma espécie de animal extraordinário à esquerda. É possível porque um safio não tem este aspecto + Se foi um pintor que fez isto, então deve ter talento, porque como fotografia é louca. Não está nada mal feita. – 1' 20''.

Pr 13 B – 20'' – A primeira coisa que me evoca, a mim, é a “ira” de Steinbek. Tive uma fotografia na minha casa ++ Trata-se dum casa americana estilo oeste, com uma criancinha americana. (dá-me a prancha). – 1' 25''.

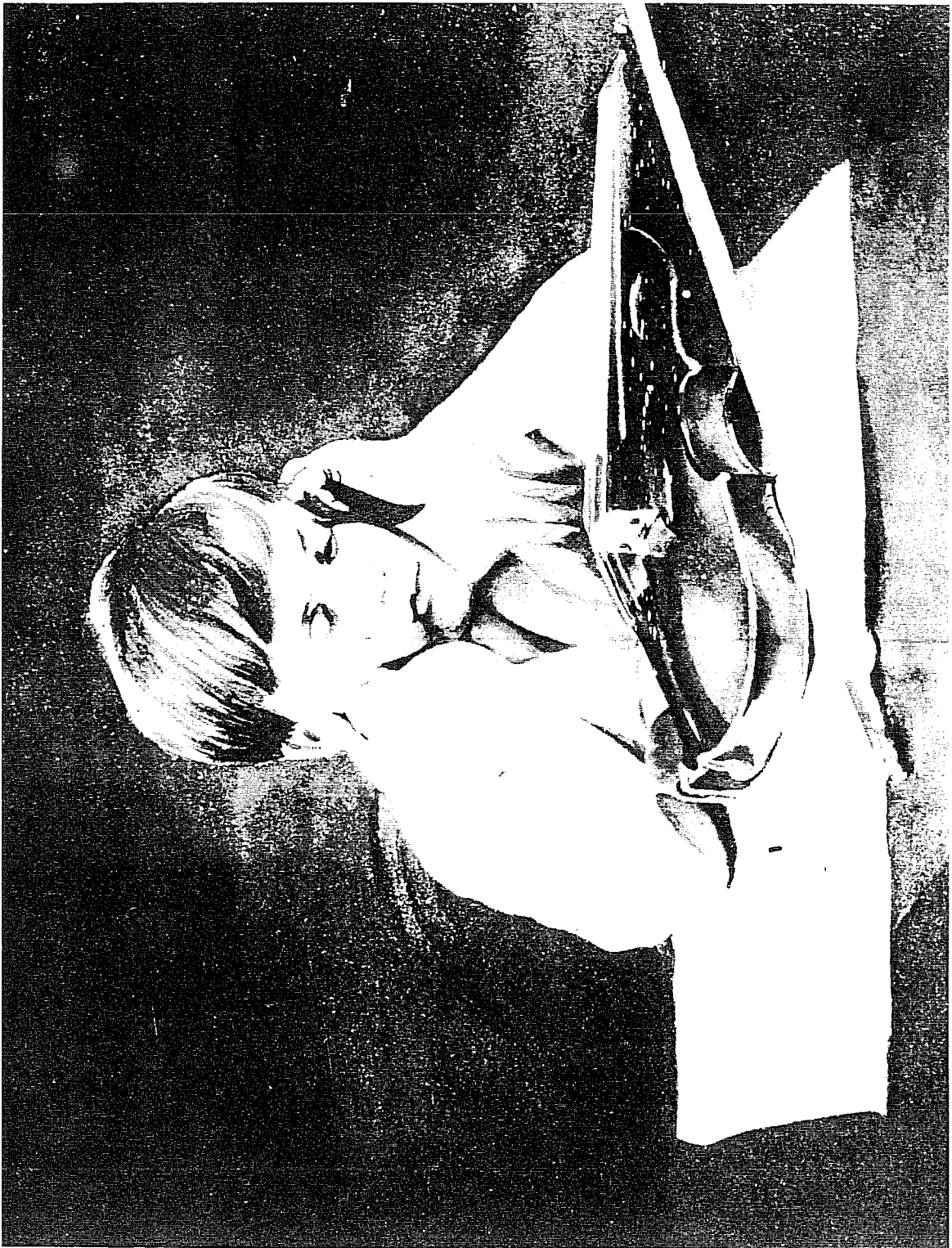
Pr. 13 MF – 17'' – (risos) Das duas uma: ou esta mulher + não, há várias possibilidades. Este homem é um médico, vem tratá-la e o homem está morto de cansaço. Ou então ela está morta e ele chora. Aqui está ++ Inclino-me mais para a segunda hipótese, para o falecimento.- 1' 20''.

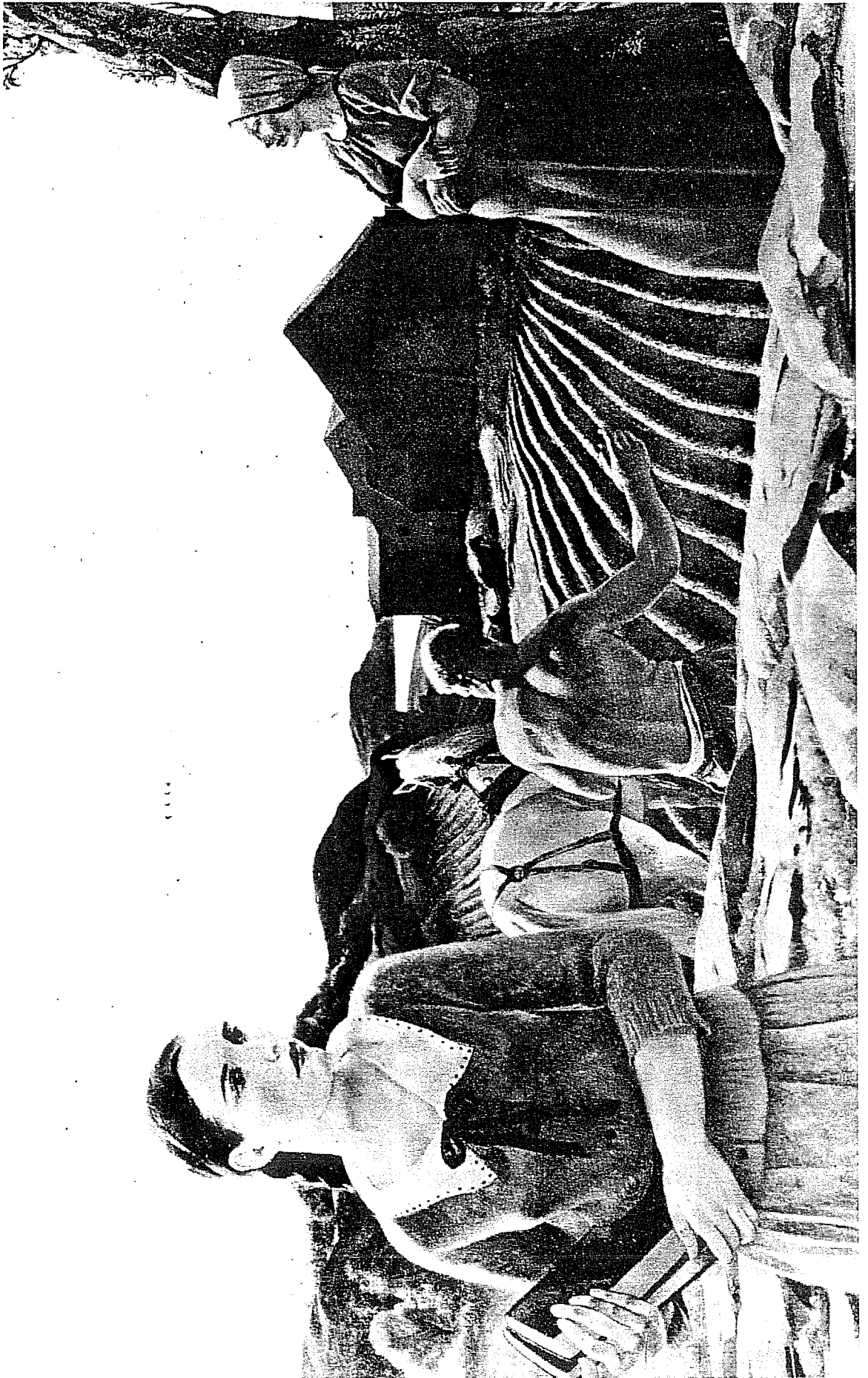
Pr. 16 – 0”- Onde é que eu já vi isto? Vi uma coisa ótima. Vi um filme há tempos “Coragem, fuja”. Havia uma cena de distribuição de folhetos, um tipo apanha um mecanicamente e não havia nada. E há outro que dizia: “É o nosso espelho”, ou qualquer coisa assim +++ Você vai ver uma exposição do Kandinsky e é igual. Salvo que vale milhões, o branco vale milhões. Gosto do branco ++++ Não tenho mais nada a dizer sobre isto. Dizer ou não dizer é a mesma coisa. Vê-se o que se quiser, é um espelho + Tente fixar, não é a folha que você fixa, é um ponto, um pequeníssimo, mínimo ponto.- 2’ 15”.

Pr. 20 – 13” – Talvez seja Paris, Londres ou Nova York. Um basbaque encostado a um poste, para aí no começo do século, sem data. Com estas luzinhas talvez seja o Natal + Há sempre, nestas fotografias, um lado demasiado pouco nítido, brumoso, exceptuando a primeira fotografia, aquela nos campos. Do conjunto destas fotografias exala uma atmosfera doentia, sinistra.- 1’ 55”.

ANEXO 2 - CARTÕES T. A. T. USADOS

Costão 1



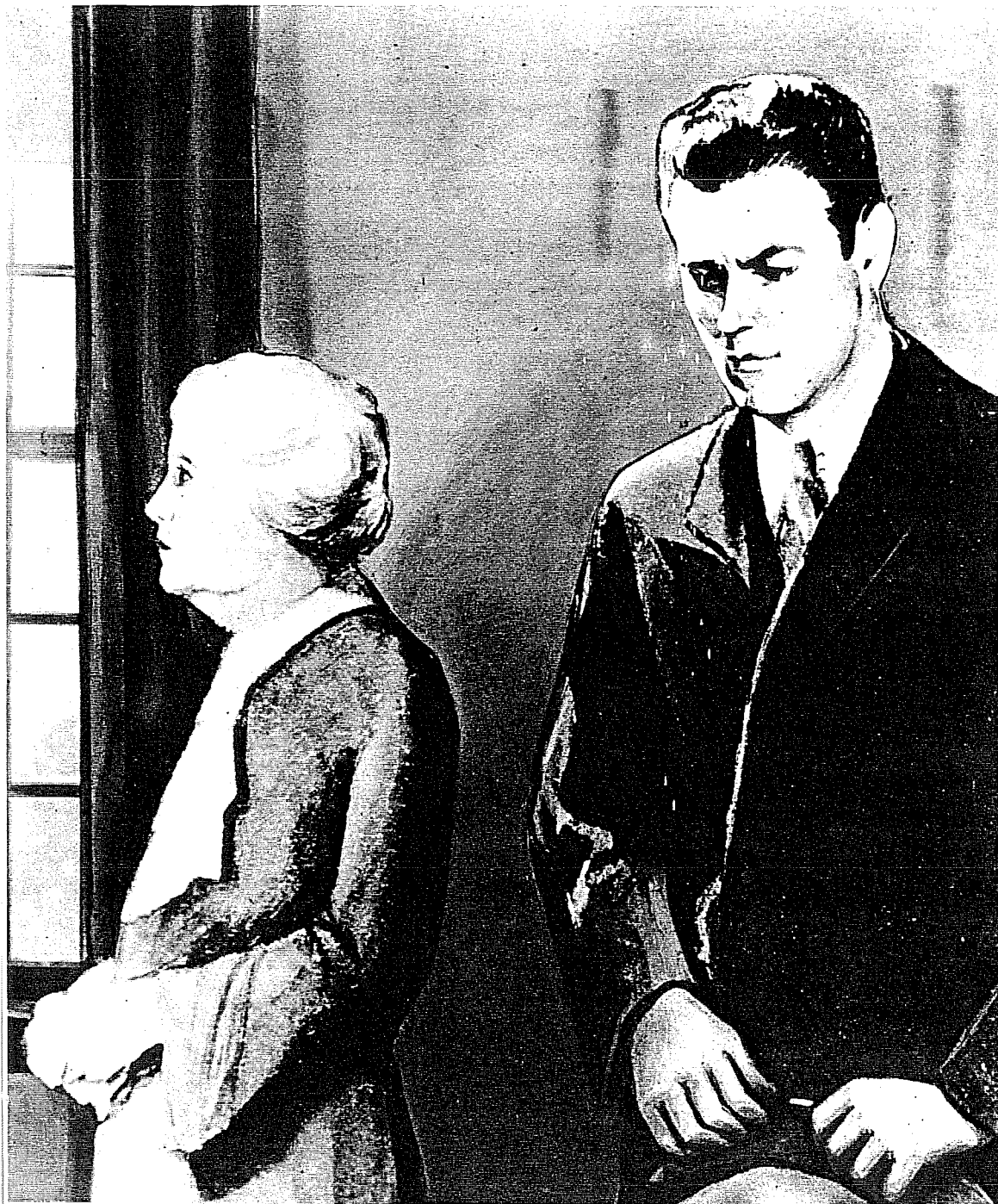


Castão 3BM









Castão 7 B M







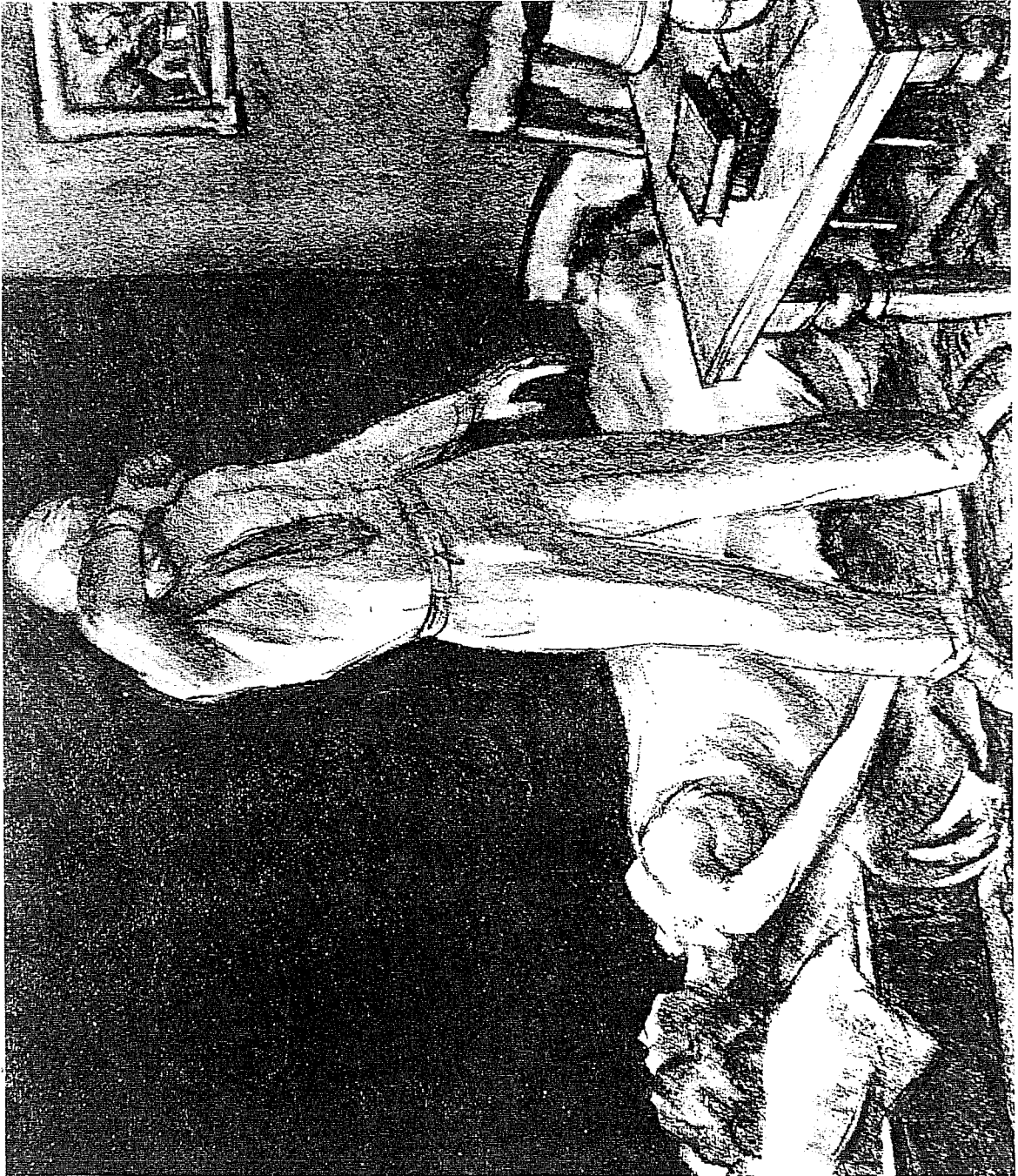




Castão 13 B



Casto 13 MF





Castão 16



FOLHA DE ANÁLISE DO TAT (*)

Procedimentos da série A (Controlo)

A 0 Conflitualização intra-pessoal

A 1

- 1 - História construída próximo do tema banal
- 2 - Recurso a referências literárias, culturais, ao sonho
- 3 - Integração das referências sociais e do senso comum

A 2

- 1 - Descrição com apego aos detalhes (entre os quais, alguns raramente evocados), incluindo expressões e posturas
- 2 - Justificação das interpretações por esses detalhes
- 3 - Precauções verbais
- 4 - Afastamento tempo-espacial
- 5 - Precisões numéricas
- 6 - Hesitações entre interpretações diferentes
- 7 - Balanceamento entre a expressão pulsional e a defesa
- 8 - Ruminação
- 9 - Anulação
- 10 - Elementos de tipo formação reactiva (limpeza, ordem, ajuda, dever, economia, etc.)
- 11 - Denegação
- 12 - Insistência no fictício
- 13 - Intelectualização (abstracção, simbolização, título dado à história em relação com o conteúdo manifesto)
- 14 - Alteração brusca de direcção no curso da história (acompanhada, ou não, de pausa no discurso)
- 15 - Isolamento dos elementos ou das personagens
- 16 - Grande detalhe e/ou pequeno detalhe evocado e não integrado
- 17 - Acento posto nos conflitos intra-pessoais
- 18 - Afectos expressos à mínima



Procedimentos da série B (labilidade)

B 0 Conflitualização inter-pessoal

B 1

- 1 - História construída à volta de uma fantasia pessoal
- 2 - Introdução de personagens que não figuram na imagem
- 3 - Identificação flexíveis e difusas
- 4 - Expressões verbalizadas de afectos modulados, induzidos pelo estímulo

B 2

- 1 - Entrada directa na expressão
- 2 - História com "ressaltos". Fabulação fora da imagem
- 3 - Acento posto nas relações inter-pessoais. Récita em diálogo
- 4 - Expressão verbalizada de afectos fortes ou exagerados
- 5 - Dramatização
- 6 - Representações contrastadas. Alternância entre estados emocionais opostos
- 7 - Balanceamento entre desejos contraditórios. Fim com valor mágico do desejo
- 8 - Exclamações, comentários, digressões, referências, apreciações pessoais
- 9 - Erotização das relações, pregnância da temática sexual e/ou simbolismo transparente
- 10 - Apego aos detalhes narcísicos com valência relacional
- 11 - Instabilidade nas identificações. Hesitação sobre o sexo e/ou idade das personagens
- 12 - Acento posto numa temática do tipo: ir, correr, dizer, fugir, etc.
- 13 - Presença de temas de medo, de catástrofe, de vertigem, etc., num contexto dramatizado



Procedimentos da série C

/ 2 0

(Evitamento do conflito)

C / Fo

- 1 - Tempo de latência inicial longo e/ou silêncios importantes intra-récito
- 2 - Tendência geral à restrição
- 3 - Anonimato das personagens
- 4 - Motivos dos conflitos não precisos, récitos banalizados a todo o custo, impessoais, com rodeios.
- 5 - Necessidade de questionar. Tendência recusa. Recusa.
- 6 - Evocação de elementos ansiogénicos seguidos ou precedidos de paragens no discurso

C/N

- 1 - Acento posto na vivência subjectiva (Não relacional)
- 2 - Referências pessoais ou autobiográficas
- 3 - Afecto - título
- 4 - Postura significante de afectos
- 5 - Acento posto nas qualidades sensoriais
- 6 - Insistência no assinalar dos limites e dos contornos
- 7 - Relações especulares
- 8 - Pôr em quadro
- 9 - Críticas de Si
- 10 - Detalhes narcísicos. Idealização de Si.

C/M

- 1 - Sobre-investimento da função de apoio do objecto
- 2 - Idealização do Objecto (valência positiva ou negativa)
- 3 - Piruetas, viravoltas

C/C

- 1 - Agitação motora. Mímicas e/ou expressões corporais
- 2 - Perguntas feitas ao clínico
- 3 - Críticas do material e/ou da situação
- 4 - Ironia, escárnio
- 5 - "Piscar de olho" ao clínico

C/Fa

- 1 - Apego ao conteúdo manifesto
- 2 - Acento posto no quotidiano, no factual, no actual, no concreto
- 3 - Acento posto no fazer
- 4 - Apelo às normas exteriores
- 5 - Afectos de circunstância



Procedimentos da série E

(Emergência do processo primário)

E

- 1 - Escotomia de objectos menifestos
- 2 - Percepção de detalhes raros e/ou bizarros
- 3 - Justificações arbitrárias a partir desses detalhes
- 4 - Falsas percepções
- 5 - Percepções sensoriais
- 6 - Percepção de objectos fragmentados (e/ou de objectos deteriorados ou de personagens doentes, deformados)
- 7 - Inadequação do tema ao estímulo
 Fabulação fora da imagem
 Abstracção, simbolismo hermético
- 8 - Expressões "cruas" ligadas a uma temática sexual ou agressiva
- 9 - Expressão de afectos e/ou de representações maciças ligados a qualquer problemática (entre os quais a incapacidade, a miséria, o sucesso megalomaniaco, o medo, a morte, a destruição, a perseguição, etc.)
- 10 - Perseveração
- 11 - Confusão de identidade ("Telescopagem de papéis")
- 12 - Instabilidade dos objectos
- 13 - Desorganização das sequências temporais e/ou espaciais
- 14 - Percepção do mau objecto, temas de perseguição
- 15 - Clivagem de objecto
- 16 - Procura arbitrária de intensionalidade da imagem e/ou das fisionomias ou atitudes
- 17 - Falhas verbais (Perturbações da sintaxe)
- 18 - Associações por contiguidade, por consonância, sem lógica
- 19 - Associações curtas
- 20 - Discurso vago, indeterminado.

(*) - Tradução a partir do "Manual d'Utilisation du TAT (Approche Psychanalytique)", Dunod, Paris, 1990 de V. Shentout e al.



19) - Procedimentos presentes

A
B
C Fo N M C Fa
E

20) - Avaliação das modalidades de funcionamento mental

TIPO 1 (Legibilidade +)

Procedimentos flexíveis e variados ("misturados")
Presença dos factores A1 e B1
Afectos variados
Histórias estruturadas
Ressonância fantasmática

TIPO 2 (Legibilidade \pm)

Predomínio dos factores A2 e/ou B2
Predomínio dos factores C
Produção alterada pelos mecanismos em acção,
permitindo um desimpedimento parcial (impacto
fantasmático subjacente).

TIPO 3 (Legibilidade - ou \pm)

Predomínio dos factores E e C
Defesas maciças, afectos maciços (invasão dos
fantasmas subjacentes)

30) - Hipótese sobre a organização estrutural

(ter em conta os seguintes elementos diferenciais: natureza do conflito, natureza da angústia, tipo de relação de objecto dominante, estádios de fixações - regressões dominantes, modalidades defensivas dominantes)

ANEXO 4 - CONTEÚDOS MANIFESTOS e CONTEÚDOS
LATENTES dos CARTÕES T. A. T.
INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA

Conteúdos Manifestos e Latentes no TAT

Prancha 1

Conteúdo Manifesto - Um rapaz com a cabeça entre as mãos olha para um violino colocado à sua frente.

Conteúdo Latente - Referência à imagem de uma criança; a tónica é posta na imaturidade funcional perante o objecto de adulto (e não um brinquedo), objecto fálico.

Prancha 2

Conteúdo Manifesto - "Cena Rural". Um homem com um cavalo, uma mulher encostada a uma árvore, uma rapariga em primeiro plano segurando uns livros.

Conteúdo Latente - Reenvia para o triângulo edipiano pai-mãe-filha, mas sem noção de imaturidade funcional. O conflito organizar-se-á sobre a posição do jovem adulto perante o casal, o que é objectivado ao nível do conteúdo manifesto pela diferença entre dois planos. Cada personagem podendo ser vista como dotado à sua maneira.

Prancha 3 B M

Conteúdo Manifesto - Um indivíduo ajoelhado, aos pés de um banco (sexo e idade indeterminada, objecto vago).

Conteúdo Latente - Reenvia para a posição depressiva essencial com tradução corporal. (Não há conflito, é a perda de objecto)

B. - Tradução de uma folha destinada aos alunos da Univ. Paris V,
e elaborada por V. Shentoub.

STITUTO SUPERIOR DE PSICÓLOGIA APLICADA

Prancha 4

Conteúdo Manifesto - Uma mulher ao pé de um homem que se volta.
(Diferença de sexo mas não de geração).

Conteúdo Latente - Reenvia para uma relação de casal manifestamente conflituosa com dois pólos: agressividade - ternura.

Prancha 5

Conteúdo Manifesto - Uma mulher de idade média, a mão na maçaneta de uma porta, olha para o interior de um quarto.

Conteúdo Latente - Reenvia a uma imagem feminina materna que penetra e olha. O conflito centrar-se-á, perante este tipo de imagem feminina, à possibilidade ou não de se situar perante uma imagem "super-ego tica".

Prancha 6 B M

Conteúdo Manifesto - Um homem de frente, com ar preocupado e uma mulher de idade que olha para outro lado.

(Diferença de sexo e diferença de geração)

Conteúdo Latente - Referência a uma relação mãe-filho num contexto de mal estar. O conflito centrar-se-á à volta da interdição da proximidade edipiana, objectivada, na imagem pelo espaço que separa os dois protagonistas bem como pelo sua posição respectiva.

(Prancha 6 G F - Mesma coisa, mas tema invertido - Pai - filha -
- temática de sedução).

INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA

Prancha 7 B M

Conteúdo Manifesto - Duas cabeças de homens lado a lado; um "velho" virando para um "novo" com ar aborrecido.
(Diferença de geração; sem diferença de sexo, sem imaturidade funcional).

Conteúdo Latente - Proximidade do tipo pai-filha num contexto de reticências do filho ao nível das ideias (exclusão dos corpos).
O conflito deve-se à organizar a volta da aproximação dos dois personagens, com dois temas: ternura-oposição.

Prancha 8 B M

Conteúdo Manifesto - Um homem deitado, dois homens inclinados sobre ele com um instrumento. Em primeiro plano um rapaz só de costas viradas para a cena, e uma espingarda.
(Não há diferença de sexo, diferença de gerações, sem imaturidade funcional).

Conteúdo Latente - Reenvia para uma cena de agressividade aberta que põe em presença homens adultos, e um adolescente num contexto de posições contrastadas activa/passiva.
O conflito deve-se à organizar a volta da cena de agressividade aberta do segundo plano, pondo-a em relação com o rapaz, e com a espingarda, do primeiro plano. Referencia o problema da agressão corporal que pode ser vivida ao nível da castração ou ao nível da destruição.

Prancha 6 G F

Conteúdo Manifesto - Uma jovem sentada em primeiro plano, vira-se para um homem que se inclina na sua direcção.
(Não há diferença de geração acentuada, diferença de sexo).

Conteúdo Latente - Referência a uma relação heterossexual num contexto de desejo libidnal e de defesa contra o desejo (inclinando culpabilidade). O desejo é objectivado pelo movimento de um em direcção ao outro, e a defesa pela separação de planos.
A proximidade edipiana é oferecida e proibida simultâneamente.

Francha 7 G F

Conteúdo Manifesto - Uma mulher, livro na mão, inclinada na direcção de uma rapariguinha com ar sonhador, que segura uma boneca nos braços.
(Diferença de gerações, imaturidade funcional para a rapariga).

Conteúdo Latente - Referência a uma relação de tipo mãe-filha num contexto de reticência da parte da rapariga (rivalidade de identificação).
Conflito centrado sobre identificação à mãe, favorecida por esta.

Francha 9 G F

Conteúdo Manifesto - Uma jovem, atrás de uma árvore, segurando uns objectos vê uma segunda jovem correr num plano abaixo (sem diferença de sexo ou geração, sem imaturidade funcional).

Conteúdo Latente - Reenvia a uma situação de rivalidade feminina num contexto dramatisé. O conflito dever-se-á organizar à volta da rivalidade feminina acentuada ao nível do material, pela semelhança entre as duas mulheres e pelo facto que uma parece vigiar a fuga da outra.

Prancha 10

Conteúdo Manifesto - Um casal que abraça. (Só as casas estão representadas, o contraste branco-negro está acentuado). (Por vezes introdução de diferença de gerações, ou igualdade de sexos.).

Conteúdo Latente - Expressão libidinal no casal. A imagem é suficientemente pouco nítida para que possam existir diferentes interpretações quanto ao sexo e a idade dos dois personagens.
A fantasia deve ter também em conta o ambiente dramático criado pelo contraste branco-preto.

Prancha 11

Conteúdo Manifesto - Paisagem caótica com contraste de sombra e clareza. (Detalhe à esquerda estilo dragão ou serpente).

Conteúdo Latente - Reactivação de uma problemática pré-genital. Alguns elementos mais estruturados (ponte estrada) podem permitir a recuperação para um nível menos arcaico (regressão possível ou não).

Prancha 13 M F

Conteúdo Manifesto - Uma mulher deitada, o peito descoberto e um homem em primeiro plano com o braço diante da cara.

Conteúdo Latente - Reenvia para a expressão da sexualidade e da agressividade no casal.

Prancha 13 B

146

Conteúdo Manifesto - Um rapazinho sentado à porta de uma cabana em madeira (contraste luz exterior e escuridão interior).

Conteúdo Latente - Reenvia para a capacidade de estar só, a tônica sendo posta aqui na imaturidade funcional (imagem de uma criança) e na precacidade do refúgio materno simbolizado pela cabana. (Capacidade de fantasiar o objecto ausente).

Prancha 19

Conteúdo Manifesto - Imagem "surrealista" de uma casa sob a neve ou de um barco na tempestade, com fantasmas, ondas; etc

Conteúdo Latente - Reactivação de uma problemática pré-genital. O estímulo pode evocar um "contenant" e um meio que permite a projecção do bom e do mau objecto. A prancha induz a regressão e a evocação de fantasmas fobogénicos.

Prancha 16

Conteúdo Manifesto - "Carta branca" para o sujeito

Conteúdo Latente - Reenvia para a maneira como o sujeito estrutura os seus objectos privilegiados e as relações que ele estabelece com eles. (Nível a que se coloca. Peso e impacto dos processos defensivos).
Na ausência de um suporte imagem os elementos transferenciais podem tornar-se dominantes.
Por vezes boa prancha de diagnóstico positivo e diferencial dos modos de funcionamento.

ANEXO 5 – NÍVEIS DE EVOLUÇÃO DAS HISTÓRIAS T. A. T.
(Cours de Vica Shentoub, Université René Descartes, Centre Henry
Piéron, Paris, D.E.S.S. de Psychologie Clinique et Pathologique, 1981).

Pr. 1 – *Nível evoluído* : imagem estável duma criança face a um objecto estável no contexto de uma relação de identificação ou de rivalidade – adesão – oposição que reenvia para uma problemática edipiana (ter ou não ter).

Nível menos evoluído: instabilidade da criança e do objecto (problemática do ser) no contexto de uma relação de identidade – agressividade, que reenvia para uma problemática dos objectos despedaçados.

Pr. 2 – *Nível evoluído*: autonomia face ao casal edipiano versus oposição – submissão (saturado de agressividade), ou comisseração (formação reactiva).

Nível menos evoluído: ter ou não ter objecto do desejo edipiano (escotomia: conflito edipiano quente).

Nível arcaico: problemática do ser: estar inteiro ou despedaçado; confusão dos papéis femininos.

Pr. 3BM – *Nível evoluído*: depressão socializada com indivíduo caracterizado e preciso.

Nível menos evoluído: objecto perdido, partido.

Nível arcaico: ausência de identidade sexual, deestruturação.

Pr. 4 – *Nível evoluído*: modulação entre o carinho e a hostilidade. Identificação difusa: Édipo evoluído, pequenas quantidades de afectos. Mãe e

pai enquanto objectos em si, internalizados.

Nível menos evoluído: incapacidade em abordar o casal, homem abandonando uma mulher por uma terceira pessoa.

Nível arcaico: a agressividade torna-se destruidora.

Pr. 5 – *Nível evoluído*: mãe distinta e diferenciada.

Nível menos evoluído: culpabilidade: na medida em que ela olha, coloca-se como tendo ou não tendo. Acento posto na culpabilidade, na transgressão do interdito (sentir-se inteiro ou não face a esta imagem).

Nível arcaico: a culpabilidade desemboca na agressividade ou na auto-destruição (cadáver).

Pr. 6BM – *Nível evoluído*: ser como o pai.

Nível menos evoluído: não se permitir realizar o Édipo.

Nível arcaico: destructurem-se.

Pr. 7BM – *Nível evoluído*: rivalidade na problemática edípica. “Ser como” através do conflito. O conflito das gerações não deve ser escotomizado. Ou atitude de submissão.

Nível menos evoluído: estar ou não inteiro.

Pr. 7GF – *Nível evoluído*: ser como na condição de ter em conta a imaturidade actual (dar o bebé à mãe e ficar com o livro).

Nível menos evoluído: ausência de estabilidade da imagem, confusão dos papéis. Não se suportar um ou outro dos objectos, a ambivalência atingindo a identidade.

Pr. 8BM – *Nível evoluído*: formação reactiva (cirurgião), problemática da castração.

Nível menos evoluído: ser destruído (assassínio, despedaçamento).

Pr. 9GF – *Nível evoluído*: poder sentir-se “munido” e reconhecer a ausência de diferença de gerações. Assumir a rivalidade; reenvia para a problemática do ter.

Pr. 10 – *Nível evoluído*: casal sexuado, sem diferença de gerações.

Nível menos evoluído: descambar para a diferença de gerações. Imagens não diferenciadas.

Pr. 11 – *Nível evoluído*: só ou com outros: homem contra a ameaça exterior com nível de homossexualidade (exploração, trabalho; luta num contexto socializado).

Nível menos evoluído: descrição, simbolização, tentativa de controle maior ou enumeração de elementos ansiogénicos.

Nível arcaico: invasão do impacto fantasmático subjacente.

Pr 13B – *Nível evoluído*: nível de criança com possibilidade de dizer: “eu sei”.