

*Instituto Superior de Psicologia Aplicada*



NATUREZA E EXPRESSÃO DA CRIATIVIDADE NA SOBREDOTAÇÃO

**Nuno de Noronha Ozório Niza Pinheiro**

10231

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de

**Mestre em Psicologia**

Especialidade em Psicologia Clínica

**2008**



*Instituto Superior de Psicologia Aplicada*

NATUREZA E EXPRESSÃO DA CRIATIVIDADE NA SOBREDOTAÇÃO

**Nuno de Noronha Ozório Niza Pinheiro**

Dissertação orientada por Prof. Doutora Maria Emília Marques

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Psicologia  
Especialidade em Psicologia Clínica

**2008**

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Prof. Doutora Maria Emília Marques, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para a obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho DGES, nº 19673/2006 publicado em Diário da República 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

## AGRADECIMENTOS

Um sentido agradecimento à Doutora Sara Bahia pela sua disponibilidade total, facilitação na recolha de dados, sugestões, incentivos e simpatia permanente. Ao “António”, sujeito que aceitou participar neste trabalho. Ao Prof. Doutor Pedro Aleixo pelo apoio no tratamento dos dados e contribuição para a realização deste trabalho. Ao Prof. Doutor Luis Sousa Ribeiro pela ajuda fundamental na análise dos resultados e pela generosidade que demonstrou. E finalmente, à Prof. Doutora Maria Emília Marques, minha orientadora, pelo acompanhamento e orientação que deu ao meu trabalho.

## RESUMO

No intuito de elaborar um estudo compreensivo da natureza e expressão da criatividade na sobredotação, procedeu-se à definição da unidade de um estudo de caso, à revisão de literatura, à aplicação do Teste de Rorschach, à elaboração de um protocolo e à análise quantitativa e qualitativa do mesmo.

O participante foi um sujeito sobredotado de 14 anos recolhido num grupo de encontros e actividades para crianças sobredotadas, realizado semanalmente na Universidade Lusófona.

A criatividade foi estudada e avaliada à luz dos critérios de diversos autores, tanto à luz do modelo cognitivo como do modelo psicanalítico. Esta análise foi, no entanto, estudada mais profundamente à luz da visão dos autores do modelo psicanalítico, para quem a criatividade implicava estudar o processo de simbolização e relações dos símbolos criados com a vida psíquica do sujeito. Os resultados revelaram criatividade significativa do sujeito segundo os critérios de alguns autores, mas revelaram pouca criatividade à luz dos autores da literatura psicanalítica em que nos baseamos mais, nomeadamente, de Klein, Segal e Bion. Isto, porque os símbolos construídos pelo sujeito não lhe ofereciam contenção emocional, afastamento das angústias emergentes que a prova lhe despertava, nem promoviam a resolução das problemáticas.

Palavras- chave: Criatividade, Sobredotação, Simbolização, Estudo de Caso, Teste de Rorschach.

## ABSTRACT

In order to elaborate a comprehensive study about the nature and expression of creativity in giftedness, we proceeded to the definition of a case study, the revision of the existing literature, the application of the Rorschach Test, the elaboration of a report and its quantitative and qualitative analysis.

The participant was a gifted 14 year old young man, chosen from a weekly group for gifted children in Universidade Lusófona.

Creativity was studied based upon the criteria of multiple authors, belonging to both the cognitive and psychoanalytical models. This analysis, however, was more deeply studied based on the psychoanalytical model, for whose authors studying creativity implied studying the process of symbolization and relationship between the symbols and the inner psychic life of our subject. The results showed significant creativity based on the criteria of a number of authors, but not in the authors of the psychoanalytical model in which we based our study more deeply. Those being Klein, Segal e Bion. This was found because the symbols created by our subject did not offer a solution for the problems that were arising, nor manage to resolve the anguish that the Rorschach test awoke in him.

**Key-Words:** Creativity, Giftedness, Symbolization, Case Study, Rorschach Test.

## ÍNDICE

1.Introdução.....	1
2.Sobredotação.....	3
2.1 Definições de sobredotação.....	3
2.2 Níveis de sobredotação.....	4
2.3 Desempenho na sobredotação.....	5
2.4 Distinguir “talento” de sobredotação.....	6
3. Criatividade.....	8
3.1 A linha cognitiva e os estudos psicométricos.....	8
3.2 A importância da criatividade.....	8
3.3 Tentativas de definição da criatividade.....	9
3.4 Notoriedade pública.....	10
3.5 Tentativas de avaliação da criatividade.....	12
4. A Relação entre Criatividade e Sobredotação.....	13
5. Linha Psicanalítica – Do Processo de Simbolização à Criatividade.....	15
5.1 Simbolização, simbolismo e símbolo.....	15
5.2 A linha freudiana.....	15
5.3 A linha kleiniana.....	16
5.4 A linha bioniana.....	11
5.5 Da simbolização à criatividade.....	22
6. Criatividade e o Teste de Rorschach.....	24
7. Objectivo.....	32
8. Instrumento.....	34
9. Participante.....	35
10. Recolha do Protocolo.....	36
11. Procedimentos de Análise do Protocolo.....	37
12. Análise dos Resultados.....	40
13. Discussão dos Resultados.....	59
14. Conclusão.....	62
15. Referências Bibliográficas.....	64
16. Anexos (Protocolo).....	72

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste num estudo que visa a descobrir e compreender de que forma se manifesta e expressa a criatividade na sobredotação.

Nos primeiros capítulos deste trabalho, abordamos os temas de sobredotação e criatividade, apresentando uma revisão de literatura na qual referimos os estudos, questões e acepções que diversos autores realizaram à volta destes temas. Estes dois temas são primeiro abordados separadamente, para seguidamente serem abordados enquanto relação. Inicialmente, a nossa revisão de literatura estava prevista ser maioritariamente centrada em torno do modelo psicanalítico, dado ser o modelo com que nos identificamos a nível pessoal, pelo facto de se centrar no *significado* das coisas. No entanto, não tendo encontrado autores deste modelo que se debruçassem acerca do conceito de sobredotação, optamos por centrar a revisão de literatura acerca deste tema à volta do modelo cognitivo, dominante no nosso sistema educativo e dentro do qual encontramos uma abundância de autores que se debruçaram acerca dos temas de estudo. Assim sendo, esta revisão de literatura será iniciada com o tema da sobredotação à luz do modelo cognitivo.

Seguidamente, iremos manter-nos neste modelo explorando o tema da criatividade, suas acepções e importância. Só então, ainda dentro do tema da criatividade, iniciaremos a revisão de literatura dentro do modelo psicanalítico. Finalmente, iremos explorar os estudos relacionando criatividade com o nosso instrumento, o Teste de Rorschach. Esta revisão de literatura visa não só a contextualizar a nossa investigação, uma vez que estes conceitos são os alicerces do nosso trabalho, como também a dar a conhecer ao leitor tudo aquilo que já foi pensado ou estudado nestas áreas ao longo do passado.

Nos capítulos seguintes, abordamos toda a metodologia do estudo, desde os objectivos aos procedimentos e parâmetros de análise, passando pela descrição do instrumento, do participante e do processo de recolha do protocolo.

Finalmente, realizamos a análise quantitativa e qualitativa dos resultados, discutindo-os à luz da visão dos autores da linha psicanalítica, para então podermos tirar conclusões acerca da forma como se expressa a criatividade na sobredotação. Tratando-se de um estudo de protocolo, ou seja, um caso individual, não será possível generalizar as conclusões para toda a população sobredotada. Mas será o suficiente para podermos comparar as hipóteses levantadas pelos autores e levantarmos novas questões, no sentido de abriremos novas portas.

Consideramos este tema extremamente interessante e digno de ser estudado. Primeiro, pelo fascínio exercido pelo tema de sobredotação, que sempre despertou o interesse da população geral, devido ao efeito sedutor exercido pelos aspectos e episódios notáveis proporcionados pelas realizações de sobredotados famosos, como Mozart, Da Vinci ou Einstein. O facto de ser um conceito problemático, no sentido de ser difícil de definir e interpretar, dadas as várias manifestações e formas de expressão que dele emergem, estimulou-nos pelo desafio que representa e pela necessidade de o compreendermos melhor.

Em segundo lugar, pelo interesse do tema da criatividade. O Homem questiona-se desde o princípio da história acerca da criação e, conseqüentemente, sobre a sua própria capacidade e necessidade de criar. Podemos encontrar os primeiros indícios de criatividade na pré-história, na altura em que o homem primitivo desenvolveu os seus instrumentos de caça, os seus meios de protecção contra os elementos da natureza e ainda as pinturas nas cavernas (e instrumentos necessários para tal). Mais tarde, surgiram as tentativas em explicar a origem do mundo, dando origem a diversas teorias nos campos da mitologia, da religião e mais tarde, da ciência (cosmologia e astrofísica). Pela importância que a criatividade tem na evolução de uma cultura e de uma sociedade, consideramos ser um conceito extremamente importante e merecedor de estudo aprofundado.

Isto por considerarmos que o desenvolvimento da sociedade não se pode ficar pela reprodução de conhecimentos mas igualmente pela sua produção. Graves problemas mundiais como a pobreza, a destruição do planeta através da poluição gerada por meios de energia não-reováveis ou o aumento de população, não nos são dados sem busca criativa. Cabe à humanidade desenvolver a persistência necessária para encontrar soluções inovadoras.

## 2. SOBREDOTAÇÃO

### 2.1 Definições de sobredotação

Algumas definições focam sobretudo os aspectos psicológicos da sobredotação, enquanto que outras incluem o contexto social, no qual o desenvolvimento da sobredotação pode ou não ser culturalmente reconhecido (Csikszentmihalyi & Robinson; 1986 cit. por Veiga e Marques; 2001).

A primeira definição de sobredotação, dada por Lewis Terman (1925; cit. por Bahia & Janeiro; 2001), era a de um QI igual ou superior a 140 na escala de inteligência de Stanford-Binet. Para demonstrar que a excelência intelectual era acompanhada de um conjunto de atributos socialmente desejáveis (saúde, personalidade, aptidões atléticas), formou uma amostra de 1000 crianças californianas com resultados na Stanford-Binet iguais ou superiores a 140. Os sujeitos, com média de 11 anos, foram examinados no plano intelectual, personalítico, desenvolvimental, médico e familiar. Verificou-se que estas crianças adquiriram a marcha cerca de um mês e meio mais cedo; que a aquisição da linguagem era antecipada em 3 meses e meio; cerca de 50% já sabiam ler antes de entrarem na escola; havia uma incidência superior de rapazes (116:100) e por fim, verificou-se a presença de ajustamento social assim como boa saúde física e mental.

Esta versão psicométrica foi criticada pela permeabilidade dos testes a aspectos culturais e linguísticos, permitindo que o nível sócio-cultural dos sujeitos interferisse demasiado nos resultados, e pelo facto das respostas certas esperadas num determinado espaço de tempo impedirem a manifestação de um pensamento original, divergente e criativo. Desta forma, sujeitos potencialmente sobredotados podiam obter resultados baixos.

Uma definição mais abrangente foi proposta por Witty (1958), na qual a sobredotação estaria presente em crianças cujo desempenho numa actividade humana potencialmente valorizada, era considerada notável.

Em 1986, Sternberg e Davidson (cit. por Pereira; 2000) apresentaram um conjunto de 17 conceptualizações da sobredotação, indo contra o princípio de Terman de que a inteligência seria o único factor em jogo.

Joseph Renzulli (1986) adicionou à capacidade geral acima da média (caracterizada pelo raciocínio verbal e numérico, o pensamento abstracto, a adaptação a situações novas,

uma memória rápida e precisa), o envolvimento na tarefa (manifestado pelo entusiasmo, o nível de interesse elevado, a perseverança e padrões de sucesso elevados) e a criatividade (caracterizada pela originalidade dos pensamentos, a abertura a novas experiências e conhecimentos, a curiosidade e a especulação).

A esta perspectiva, acrescentam-se ainda hoje em dia os hábitos de leitura independente, a fácil compreensão de princípios subjacentes e sua subsequente capacidade para generalizar ideias, resultados e/ou conhecimentos excepcionais numa ou mais áreas de conhecimento ou actividade (características no plano da aprendizagem), a busca de perfeição e o aborrecimento face a tarefas de rotina (características motivacionais) e desinteresse por situações de conformismo. Podem-se encontrar ainda características de liderança (autoconfiança e sucesso com os pares; tendência em assumir responsabilidades nas situações) e características no plano social e juízo moral (interesse e preocupação pelos problemas do mundo; ideias e ambições muito elevadas; juízo crítico face às suas capacidades e às dos outros; interesse acentuado para se relacionarem com indivíduos mais velhos e adultos).

## 2.2 Níveis de sobredotação

Em considerações sobre as características da sobredotação, a autora Sara Ibérico Nogueira (2006) levanta uma questão importante: será que todos os sobredotados têm o mesmo nível de sobredotação, ou dever-se-á antes falar numa multiplicidade de níveis?

Recorrendo à lei das probabilidades, Freeman e Guenther (2000) defendem que o sobredotado é aquele que apresenta uma aptidão excepcionalmente superior, que corresponda aos 3-5% da população que estão acima da média numa determinada característica valorizada pela nossa cultura, não excluindo a possibilidade de haver diferenças entre os sujeitos dessa minoria.

Para Alencar (1986) e Gardner (1995), a sobredotação está nos sujeitos que apresentam uma aptidão bastante superior numa determinada área (intelectual, musical, social, artística ou outra), comparativamente a outros sujeitos da mesma idade. Designam de génios os cerca de 25% da população de sobredotados que correspondem aos casos mais extremos de sobredotação, ou aos adultos que apresentam uma contribuição altamente inovadora, assumindo um carácter universal ou quase universal.

Numa linha semelhante de pensamento, Albert (1983) define o génio como um indivíduo que produz algo durante um longo período de tempo, que tenha um impacto significativo e duradouro em muitas pessoas.

Relativamente aos vários casos de “crianças prodígio”, que atingem um grau de competência semelhante ao de um adulto por volta dos 10 anos de idade, Feldman e Goldsmith (1991) mencionam os exemplos de Mozart, Picasso e Piaget, tendo sido estes capazes de dar origem a produtos altamente criativos e originais em idades precoces.

Winner (1996) refere que estes casos são mais frequentes nos domínios altamente estruturados como a matemática, a física ou o xadrez.

Mas analisando este ponto, verifica-se ainda que a maioria destas crianças prodígio não dão origem a alterações na estrutura e organização dos diversos domínios do conhecimento.

Reconhece-se ainda a capacidade de muitos em realizar tarefas difíceis num curto espaço de tempo, contrariamente a muitos outros sujeitos que necessitam de muito mais tempo para realizar a mesma tarefa.

Assim, verifica-se que o número de critérios diferentes mencionados pelos autores quando à sobredotação parece indicar uma variedade de níveis.

### 2.3 Desempenho na Sobredotação

Uma ideia frequente é a de que os sujeitos sobredotados apresentam um elevado QI que lhes permite um desempenho superior nas diversas áreas, principalmente as escolares.

Winner (1996) defende que as crianças globalmente sobredotadas constituem um mito, por serem a exceção e não a regra. E isto, mesmo que se considerem unicamente as áreas que fazem parte do domínio escolar como a aptidão matemática e verbal.

Para além do mais, existem crianças sobredotadas (atendendo aos resultados obtidos nos testes de QI) que não apresentam um bom rendimento escolar.

Feldman e Piirto (1995) identificam vários tipos de subdesempenho, possivelmente com origens diferentes: dificuldades de aprendizagem, clima social da escola, características afectivas das crianças e determinados padrões educativos. O problema fica assim focado na escola, na criança e nos pais, sendo a criança a figura central desse triângulo.

Relativamente aos termos escolares, Winner (1996) destaca a monotonia das aulas e dos conteúdos do programa, assim como as baixas expectativas por parte dos professores relativamente a esses alunos.

Freeman e Guenther (2000) referem que o problema principal das crianças sobredotadas na escola, está no tempo de espera pelos outros (cerca de 50-70% do tempo total), levando-as ao tédio, aborrecimento e desinteresse. As formas de lidar com o tédio incluem enfeitar os cadernos, perturbar os outros alunos, ou ainda ouvirem pela primeira vez e só voltarem a prestar atenção quando surge algo de novo. O problema desta última estratégia sendo a perda de informação entre este processo de ligar e desligar.

Centrando-se nalgumas características de personalidade, Feldman & Piirto (1995) referem a pouca perseverança, a incapacidade para formular objectivos, a passividade e a baixa auto-estima enquanto factores de subdesempenho. Fazem ainda alusão a algumas características e atitudes familiares do estilo “eu também não gostava da escola”, pais que chegam exaustos e queixosos do seu trabalho, pais descontentes com a sua vida ou pais passivo-agressivos.

Assim, verifica-se que a sobredotação intelectual não é condição suficiente para se atingirem bons desempenhos escolares.

## 2.4 Distinguir “talento” de sobredotação

É frequente apelidarem-se de sobredotados aqueles que se evidenciam pelo seu rendimento escolar em determinadas áreas ou pelos seus resultados em testes de QI, e de apelidar de talentosos aqueles que se destacam no domínio do desporto, das artes visuais ou da música.

Nogueira (2006) defende a importância de (re)pensar o critério da valorização social necessariamente subjacente a este tipo de raciocínio.

Uma das mudanças mais notória a nível da definição de sobredotação é a que marca a mudança da visão unidimensional para uma visão pluridimensional da inteligência. Segundo Gardner (1995), a inteligência é a capacidade de resolver problemas ou criar produtos importantes num determinado ambiente cultural ou comunidade. A inteligência linguística, a inteligência musical, a inteligência lógico-matemática, a inteligência espacial, a inteligência corporal-cinestésica, a inteligência intrapessoal e a inteligência interpessoal são assim colocadas em pé de igualdade, podendo estar combinadas em cada sujeito nas mais diversas proporções.

Reconhecendo a importância dos factores sócio-culturais sobre o processo de escolha das capacidades tidas como mais válidas, os autores lutam contra o enviesamento resultante da tradição sócio-cultural ocidental e que determina que os testes tradicionais de inteligência sejam basicamente o único meio a partir do qual se avaliam os sujeitos.

Almeida e Roazzi (1988) afirmam que se tende a privilegiar dessa forma os sujeitos escolarizados de classe média da cultura ocidental.

Com sensibilidade semelhante à questão da valorização social diferencial em relação aos diversos domínios do saber, Winner (1996) recusa o estatuto de privilegiado geralmente atribuído ao domínio intelectual no seu sentido mais estrito. Este autor prefere ainda não apontar as diferenças eventualmente existentes entre as crianças que se evidenciam nas diversas áreas, enfatizando pelo contrário as semelhanças que todas ligam. A esse propósito é por isso bem peremptória a semelhança de que todos os sobredotados se distinguem pela sua precocidade, capacidade de se desenvolverem relativamente sozinhos e pela sua capacidade de concentração extrema.

### 3. CRIATIVIDADE

#### 3.1 A linha cognitiva e os estudos psicométricos

O estudo da criatividade no modelo cognitivo iniciou-se em 1950 por Guilford. Para uma explicação do que é a criatividade confluem factores cognitivos, associados à capacidade, às competências, aos estilos de pensamento e ao conhecimento num dado domínio; factores motivacionais, associados à motivação intrínseca e à orientação para a tarefa; factores de personalidade, nomeadamente o sentido de autoeficácia e a capacidade de arriscar e desafiar, e, ainda, factores ambientais, que apoiam e recompensam os esforços criativos.

##### 3.1.1 Importância da Criatividade

Muitas vezes, a criatividade é referida como algo impossível de definir e descrever, devido ao facto dos actos criativos não obedecerem aos valorizados critérios de frequência e previsibilidade. Torrance (1988) assinala aqui um paradoxo, referindo que aquilo que escapa a uma definição não poder ser objecto de estudo, por não se saber o que estudar.

Esta questão não impediu a tentativa de definição, explicação e interpretação da criatividade por parte de vários autores, como iremos ver adiante.

Existe unanimidade por parte dos teóricos em afirmar a importância da criatividade na sociedade actual. As transformações tecnológicas radicais que caracterizaram o século que passou deram lugar a uma necessidade premente de inovação, de novas soluções mais criativas, de produção de novas perspectivas e de pontos de referência diferentes.

Apesar de difícil de definir e complexo de estudar, Sternberg e Lubart (1996) defendem que vale a pena investir na criatividade, uma vez que os avanços teóricos e práticos do conhecimento têm de passar por aí. Referem não valer a pena colocar a tónica na capacidade de aprendizagem e memória, na medida em que as novas tecnologias chegam a superar a capacidade humana, nem mesmo nos processos interpessoais, já que a inovação muitas vezes tem as costas voltadas para o que a sociedade julga ser o adequado. A tónica deve ser colocada na produção de ideias novas poderosas sobre os vários domínios do conhecimento científico, tecnológico, artístico ou humanístico.

### 3.1.2 Tentativas de definição da criatividade

Torrance (1965) define criatividade como um processo de nos consciencializarmos dos problemas, das lacunas na informação, de formar ideias ou hipóteses, testar e modificar essas hipóteses e comunicar os resultados.

Esta definição tem a vantagem de englobar os vários aspectos da criatividade (a pessoa, o processo, o produto e o ambiente) que actualmente são reconhecidos por grande número de autores cognitivistas. Estes aspectos são clarificados por Torrance (1965) que afirma acerca da definição:

*“Ela possibilita-nos começar a definir de forma operacional os tipos de capacidades, funcionamento mental e características de personalidade que facilitam ou inibem o processo. Proporciona uma abordagem para especificar os tipos de produtos que resultam do processo, tipos de pessoas que se podem ajustar a este tipo de processo e as condições que facilitam o processo (Torrance; 1965 p. 664)”*.

A criatividade também é referida enquanto a capacidade natural que todos possuímos em maior ou menor grau (L. M. Logan e V. G. Logan, 1971; Torrance, 1976<sup>a</sup>, Treffinger, Isaksen e Dorval, 1995), mas que por vezes parece adormecida, tal como possuímos em graus variados todas as capacidades inerentes ao ser humano (Oliveira, 1992).

As perspectivas actuais sobre a criatividade incluem os aspectos sublinhados por Sternberg & Lubart (1996). Estes são: as capacidades intelectuais (nomeadamente a capacidade para ver os problemas de novas formas; para fugir aos constrangimentos do pensamento convencional; para reconhecer as ideias que devem ser seguidas e para persuadir os outros do valor das mesmas); o conhecimento (saber o suficiente sobre um campo, mas sem ser demasiado, para se poder encarar os problemas de forma inovadora); os estilos de pensamento (tais como o pensamento inovador com base numa escolha individual e a competência para pensar globalmente e localmente; a personalidade (vontade de ultrapassar obstáculos, de assumir riscos sensatos e de tolerar ambiguidades, de desafiar multidões, sempre associado ao sentido de auto-eficácia); a motivação intrínseca, orientada para a tarefa e a paixão pelo trabalho, ou seja, a concentração no trabalho e não nas possíveis recompensas; e por fim, a presença de um ambiente apoiante e recompensador.

Prado-Diez (1999) define ainda a criatividade enquanto uma matriz construtiva de um novo estilo de pensamento e de expressão. Esta definição é suficientemente abrangente

para abarcar os vários quadros de referência teóricos que a procuram estudar e, ao mesmo tempo, ilustrar a relevância do seu estudo nos múltiplos domínios pessoais, sociais e profissionais.

Concluindo, podemos afirmar que nos últimos anos, todos os que se debruçam sobre o estudo da criatividade procuram integrar uma série de factores envolvidos no processo. Assim, o carácter multidimensional da criatividade passou a abrir novos horizontes a esta problemática. E se por um lado os processos cognitivos são importantes na sua descrição, outros processos de ordem motivacional, pessoal, emocional e contextual devem ser tomados em consideração.

### 3.1.3 Notoriedade pública

Outra questão pertinente levantada por Nogueira (2006) relativamente à criatividade é a seguinte: será a criatividade um mero fenómeno intrapsíquico individual, possivelmente insondável na sua essência, ou poderemos apontar algumas dimensões sociais e históricas que constroem o significado da criatividade e do processo envolvido?

Segundo Montuori e Purser (1995), a expressão criativa emerge num determinado contexto cultural e histórico, não podendo ser considerado universal, estando definido pelo conjunto de valores próprios de cada espaço e época. Assim, um mesmo produto criativo pode ser alvo de leituras sócio-culturais completamente distintas.

Analisando esta questão, o filósofo Richard Kearney (1988, cit. por Montuori e Purser, 1995) distingue três estádios pelos quais a criatividade terá passado ao longo da história. Primeiro, um período teocêntrico, no qual a função da imaginação e as definições do self e do mundo seriam radicalmente diferentes, sendo as expressões criativas interpretadas não como a derivação de aptidões artísticas inerentes ao sujeito, mas apenas enquanto formas passíveis de enaltecer Deus (dispensando a assinatura do artesão). Um período antropocêntrico, no qual o indivíduo passa a ser valorizado como uma pessoa rara e diferente, quase assumindo o epíteto de Deus-Criador (ex: Leonardo da Vinci). Por fim, um período ex-cêntrico, reflectindo a ideia de um sujeito que em última instância nada cria, pois apenas tem a função de juntar pequenos fragmentos de uma realidade pré-existente (Kearney, 1988, cit. por Montuori e Purser, 1995).

Este ponto de vista permite-nos concluir que a criatividade vai assumindo significados diferentes consoante as épocas, tendo o sujeito criador um papel mais ou menos activo.

Segundo Feldman (1988), o desenvolvimento é o resultado de todo um conjunto de forças coincidentes, internas e externas, que promovem e estimulam a mudança. Estas dizem respeito ao sujeito, aos padrões evolucionistas, ao contexto cultural, às trajetórias desenvolvimentistas dos outros significativos para o sujeito, aos acontecimentos históricos e às várias disciplinas e campos de estudo.

Na mesma linha de pensamento, Gardner (1988) procura elaborar um modelo de criatividade multifacetado, que passa para além dos aspectos genéticos psicológicos ou históricos. Propõe vários níveis de análise, com diferentes graus de especificidade, podendo qualquer um deles contribuir para as actividades criativas. O nível subpessoal seria composto por aspectos genéticos, a estrutura e funcionamento do sistema nervoso central e ainda os factores metabólicos e hormonais. O nível pessoal englobaria as características de personalidade e motivação, assim como os vários tipos de inteligência (lógico-matemática, linguística, espacial, musical, corporal-cinestésica, intrapessoal e interpessoal). O nível extrapessoal remete para a estrutura de uma área de conhecimento com que o sujeito se confronta e que baliza a sua produção criativa.

Ao debruçar-se sobre o estudo da criatividade e dos condicionalismos e que a mesma se sujeita, Csikszentmihalyi (1998) propõe uma abordagem sistémica, assente em duas ideias principais. A primeira sendo que é impossível definir criatividade, independentemente de um critério que necessariamente muda de domínio para domínio ao longo do tempo. E a segunda, defendendo que a criatividade não é um atributo dos sujeitos mais dos sistemas sociais que fazem juízos sobre eles. A partir destes dois pontos de base, a sua abordagem sistémica e dinâmica procura explicar a realização criativa enquanto resultante da influência mútua entre três subsistemas: o indivíduo, o domínio e o campo. Desta forma, a criatividade nunca é resultado de uma simples acção individual, mas sim o produto de muitas forças. Assim sendo, perante a pergunta “onde está a criatividade?”, a resposta não reside apenas por referência ao sujeito e seu trabalho, mas também por um domínio culturalmente definido em que a inovação é possível, sem o qual a pessoa nunca poderia ter começado. Sem um grupo de pares para avaliar a inovação, seria impossível estabelecer a diferença entre inovação e algo de bizarro e improvável.

Resumindo, segundo Csikszentmihalyi (1998), devemos abandonar a visão ptolomaica da criatividade em que a pessoa está no centro de tudo e adoptar uma visão copernicana em que a pessoa é uma parte do sistema de muitas influências e informações.

### 3.1.4 Tentativas de avaliação da criatividade

Isaken e col. (1994, cit. por Morais), referem a existência de 250 instrumentos destinados a avaliar a criatividade.

Binet e Simon (1896, cit. por Morais, 2001) sugeriram medidas de soluções múltiplas (ex. “invenção de frases”, “manchas de tinta”), hoje denominadas de testes de pensamento divergente. Este formato de questões abertas e de múltiplas soluções foram adoptados por outros investigadores.

Em 1900, Kirkpatrick (cit. por Torrance, 1976) apresentou borrões de tinta a crianças nos primeiros anos de escolaridade de forma a avaliar suas capacidades criativas.

Em 1916, Laura Chassell (cit. por Torrance, 1976) propõe uma bateria de 12 testes de originalidade: construção de palavras, analogias, analogias originais, escrito sobre gravuras, enigma de corrente, enigma de triângulo, círculo de Royce, teste de completamento, profecias económicas, teste de código, invenção para folha de música e situações novas.

O grande impulso à avaliação da criatividade surgiu nos meados do século XX, quando Guilford propôs o estudo da criatividade em pessoas comuns, pedindo aos sujeitos que pensassem e descrevessem tantos usos quanto possível para um objecto vulgar, como um tijolo, por exemplo. Esta tarefa permitia avaliar o pensamento divergente e constituía uma forma conveniente de comparar pessoas numa escala de criatividade padronizada.

Nas décadas que se seguiram, Torrance avançou com o instrumento mais conhecido e aplicado no domínio da criatividade: a Bateria de Testes de Pensamento Criativo (TTCT), que consiste em tarefas verbais e figurativas relativamente simples que envolvem competências de pensamento divergente e outras de resolução de problemas.

Estes dois exemplos de avaliação constituem importantes marcos no desenvolvimento do tipo de avaliação mais abrangente que se utiliza hoje em dia. A variedade de instrumentos de avaliação da criatividade pode ser melhor compreendida se tomarmos como ponto de referência a taxonomia de Hocevar e Bachelor (1989), que distingue oito categorias: testes de pensamento divergente, inventários de atitudes e interesses, inventários de personalidade, inventários biográficos, avaliações dos professores, pares e supervisores, auto-avaliações de realizações criativas, estudos de indivíduos eminentes e avaliação dos produtos criativos.

## 4. A RELAÇÃO ENTRE CRIATIVIDADE E SOBREDOTAÇÃO

Uma vez que se aceita neste estudo a óptica de Renzulli (1986), de que a criatividade (caracterizada pela originalidade dos pensamentos, a abertura a novas experiências e conhecimentos, a curiosidade e a especulação) é um elemento comum à sobredotação, apresenta-se de seguida a revisão de literatura referente aos estudos anteriores que procuram reflectir sobre, ou ligar os dois conceitos.

### 4.1 Criatividade e inteligência

Em considerações sobre as características da sobredotação, a autora Sara Ibérico Nogueira (2006) levanta a seguinte questão: serão inteligência e criatividade variáveis dependentes ou independentes?

Uma das primeiras posições teóricas relativamente a esta questão defendia que os sujeitos mais inteligentes fossem também os mais criativos e vice-versa (Cortizas 2000).

Porém, um estudo de Getzels e Jackson (1962) com adolescentes indicou que inteligência e criatividade eram funções psicológicas distintas. Formando um grupo de sujeitos inteligentes (QI médio =150) não criativos e outros de sujeitos criativos menos inteligentes (QI médio =127), verificou-se que o primeiro grupo se comportou “de forma muito rotineira e conformista”.

A validade deste estudo podia no entanto ser posta em causa, visto que o grupo de sujeitos com um QI moderado não possuem um QI abaixo da média, sendo então eles próprios relativamente inteligentes.

Para fazer face a essa questão metodológica, Wallach e Kogan (1965, cit. por Alencar, 1990), distinguiram um grupo de sujeitos com inteligência elevada e com baixa criatividade, um grupo de sujeitos com criatividade elevada e inteligência reduzida e ainda um grupo de sujeitos com inteligência e criatividade reduzidas.

Os sujeitos do primeiro grupo caracterizaram-se por não estarem dispostos a correr muitos riscos, a serem prevenidos, a ocuparem bons lugares na sala de aula e a não apresentarem grandes níveis de ansiedade.

Os sujeitos do segundo grupo evidenciaram um auto-conceito mais reduzido, maior isolamento social e um comportamento perturbador na sala de aula.

O grupo de criatividade e inteligência baixas eram mais auto-confiantes que o grupo anterior, apesar de serem mais carenciados em termos cognitivos.

Assim sendo, as conclusões deste estudo apoiariam a independência das duas variáveis.

Baseado numa série de estudos de revisão, Morais (2001) defende que o valor de correlação médio entre a inteligência e a criatividade é positivo mas não elevado. Com isto, quis dizer que se por um lado a alta criatividade esta associada com elevada inteligência, por outro também era possível encontrar sujeitos criativos em áreas específicas (escrita, arquitectura, ciência) sem serem mais inteligentes que os seus colegas menos criativos. Mais facilmente se encontra uma correlação entre baixos níveis de criatividade e baixos desempenhos intelectuais.

Segundo a teoria do limiar de Torrance (1976), a criatividade seria limitada por um nível de inteligência muito baixo e tornar-se-ia uma dimensão independente a partir de um QI de 115-120. Assim sendo, a criatividade seria mínima nos baixos níveis de inteligência e diversificada nos graus mais elevados.

Podemos concluir que nesta teoria, a inteligência é uma condição necessária à criatividade, mas não o suficiente à sua manifestação.

Em relação a isso, Morais (2001) levanta duas questões interessantes: a partir de que valor do QI se daria a quebra da relação entre inteligência e criatividade, e será que esta aconteceria em todos os domínios da realização criativa?

Gardner (1988) prefere deixar de lado a ideia de inteligência enquanto capacidade avaliada pelos testes tradicionais de QI, mas defende que um elevado grau num determinado tipo de inteligência seja um contributo importante para que a criatividade surja num determinado domínio. Sugere que na maioria dos casos exista uma combinação de várias inteligências, dando o exemplo de Freud que, dotado de uma inteligência linguística, intrapessoal e lógico-matemática elevada, as teria conjugado no seu trabalho científico e clínico.

## 5. LINHA PSICANALÍTICA - DA SIMBOLIZAÇÃO À CRIATIVIDADE

### 5.1 Simbolização, simbolismo e símbolo

Os termos simbolização, simbolismo e símbolo não nos aparecem na literatura científica com um único sentido e utilização, mas sim como uma variedade de acepções. Entre as mesmas, verifica-se consensualmente, a inserção do indivíduo num sistema simbólico, no qual as imagens, os conceitos e a linguagem ocupam um lugar principal.

Relativamente à Psicanálise, verifica-se uma evolução e ampliação das concepções, na qual a centração sobre o simbolismo e os símbolos, sua importância na constituição dos sintomas e no processo analítico, passa a incidir sobre a natureza dos processos mentais envolvidos no crescimento, no processo de simbolização. Em *A Psicologia Clínica e o Rorschach*, Maria Emília Marques (1999/2001) descreve a linha evolutiva deste conceito, identificando três linhas principais: a linha freudiana, a linha kleiniana e a linha bioniana. Estas três linhas complementam e desenvolvem as acepções anteriores sem as anular, como que retomando a reflexão da simbolização no ponto onde os autores anteriores ficaram.

A linha freudiana, permite-nos compreender a importância dos símbolos e do simbolismo não só como via de expressão, mas também de acesso ao inconsciente.

Na linha kleiniana, a importância dada à formação de símbolos e à simbolização permitem-nos estabelecer a natureza da constituição e da relação de objecto(s).

Iremos ainda explorar a linha bioniana que, usando os mesmos pontos de partida da linha kleiniana, vai ganhar outros contornos.

### 5.2 A linha freudiana

Depois de em *Estudos sobre a Histeria* (1895) ter relacionado as raízes sexuais do inconsciente na patologia mental e corporal, com o carácter simbólico dos sintomas, Freud vai assinalar, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), a relação do conteúdo manifesto dos sonhos e o seu conteúdo latente.

Envolvidas na passagem do manifesto ao latente, estão envolvidas características de analogia, alusão ou contraste e principalmente, de condensação de relações. Esta passagem ocorre porque “só há simbolismo quando o simbolizado é inconsciente, sendo a castração e

a sexualidade, inerentes ao simbolismo envolvido, herança filogenética designada por protofantasmas ou fantasmas universais” (Marques 1999/2001).

Freud concebe a simbólica enquanto relação entre o simbolismo e aquilo que ele representa. Realça ainda que o acesso ao significado implica aceder ao inconsciente através dos sonhos e dos sintomas, sendo necessário interpretar tanto os símbolos universais e comuns a todos os indivíduos, como as associações que pertencem apenas ao indivíduo.

Aprofundando a importância do simbolismo, Lacan (1956) considera apenas conhecível aquilo que passa pela linguagem, sendo a linguagem a construtora das estruturas do mundo. Coloca o *simbólico* como eixo fundamental da sua teoria e técnica, considerando que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, sendo este uma fala que precisa de ser libertada.

Concluindo acerca destas abordagens, Marques (1999/2001) destaca a ideia de uma multiplicidade de símbolos, estando o campo do simbolizado organizado à volta do corpo, dos parentes, do nascimento, da sexualidade e da morte. Constata que o simbolismo – a simbólica em Freud e o simbólico em Lacan – aparece como um deslocamento ou formação substitutiva, imposto pelo recalçamento, que opera através dos mecanismos de assimilação e condensação. Resume o simbolismo da seguinte forma:

*“um modo de representação inconsciente, no qual há constância de relações entre o símbolo e o simbolizado e que existe no indivíduo, nos mitos, na religião, no folclore e na linguagem. O simbolismo é então a ocultação, o latente (inconsciente) que exige ser trazido ao consciente e traduzido, e é através deste trabalho que a «cura» se torna possível.”* (Marques, M.E.; 1999/2001, p.224-225).

### 5.3 A linha kleiniana

Ferenczi e Jones vão aprofundar o simbolismo presente em Freud e abrir outras concepções, que os trabalhos de Klein irão posteriormente alargar e desenvolver.

Ferenczi (1913/1970) considera como símbolos, as representações que chegam à consciência com um investimento afectivo que a lógica não explica e cuja análise revela que a carga afectiva em excesso se deve a uma identificação inconsciente com outra representação. Assim sendo, apenas as imagens que têm um dos termos de comparação recalçado no inconsciente, são símbolos. Para Ferenczi, a formação de símbolo funda-se na acção da projecção e da introjecção, já que o simbolismo se inicia com a projecção de partes do próprio corpo do bebé para dentro do objecto. Desta forma, estabelece uma

relação profunda entre o corpo humano e o mundo dos objectos, denominando-a de relação simbólica.

Jones (1916/1968) acrescenta que o simbolismo está envolvido numa actividade que visa impedir o acesso à consciência de um conflito intrapsíquico e de afectos inconscientes, sempre que um objecto tem de ser abandonado. A substituição do objecto pelo símbolo permite estabelecer uma relação com a realidade.

Concordando com estas noções, Klein (1929) considera que a criança introjecta e simboliza o corpo da mãe, projectando esse objecto interno para o mundo exterior. Os símbolos são formados a partir da ligação entre as fantasias inconscientes, resultantes das ansiedades primitivas, e a realidade. Esta actividade está ligada à reparação, presente na posição depressiva, e à sublimação-criatividade. Estas conduzem aos símbolos, que aparecem para substituir o lugar do objecto, sem mudança de afecto.

Mais pormenorizadamente, existe na infância a ilusão de um estado de união entre a criança e seu mundo externo. Quando a consciência se desenvolve no indivíduo, desenvolve-se igualmente uma noção do passado, acompanhada por uma noção de perda. Na tentativa de reintegrar a noção de Self perante o mundo externo, desenvolve-se um processo de substituição para o sentimento de perda. O passado pode apenas ser revivido através da memória, sendo esta desencadeada por uma associação com algo que simboliza aquilo que é perdido. Em termos psicológicos, um símbolo “funde-se” com o objecto perdido ou mesmo com o sentido de perda do Self, formando aquilo que se pode referir de sombra do Self. Com a descoberta de novos objectos, na tentativa de encontrar a familiaridade, vivência-se um lapso momentâneo no nosso sentido dos limites do Self. Assim, ao atribuir nome a esses objectos familiares, pintá-los ou desenvolver símbolos para os compreendermos e os incorporarmos na nossa esfera, origina-se uma nova noção de nós próprios ampliada.

Seguidamente, associa a formação dos símbolos à pulsão epistemofílica, na qual a ansiedade e culpa do conflito edipiano é deslocada para outros objectos, levando à formação de símbolos e ao desenvolvimento da linguagem. A aceitação da criança da relação entre os pais unifica o seu mundo psíquico, limitando-o a um mundo partilhado com ambos os pais, no qual podem existir relações objectais diferentes. O encerramento do triângulo Edipiano pelo reconhecimento da ligação entre as figuras parentais proporciona uma fronteira ao mundo interno.

Através desta abordagem, estabelece-se a importância e compreensão do processo de formação dos símbolos, sua dinâmica, evolução e finalidade. Klein tem ainda um

impacto fundamental na técnica de tratamento analítico, uma vez que no seu trabalho com crianças, passou a usar o brincar (e não as associações livres e a análise dos sonhos), que considera como uma actividade simbólica, onde a criança expressa as suas fantasias inconscientes (Klein, M.; 1923).

Segal (1957) relaciona a capacidade de simbolização à reparação simbólica e mental, dependente da elaboração da posição depressiva. Considera que a formação de símbolos visa sempre a diminuir a culpa, assim como integrar as ansiedades primárias de medo dos objectos maus e de medo de perda ou inacessibilidade dos objectos bons. Vê o simbolismo, então, como uma tripla relação entre sujeito, objecto simbolizado e a pessoa para quem o símbolo é símbolo do objecto.

Segal distingue os símbolos produzidos no seio do funcionamento da posição esquizoparanoide dos da posição depressiva. Designa os primeiros de *equação simbólica*, associando-os com a identificação projectiva, nos quais são usados para negar a ausência de objecto ideal ou para controlar um objecto persecutório, sendo o objecto substituto sentido como sendo o original. Quanto aos segundos, símbolos propriamente ditos, representam o objecto, sem coincidir com ele, sendo estes usados não apenas para negar a perda, mas também para superá-la, sublimando-a, o que é promotor de criatividade e desenvolvimento.

Reflecte ainda acerca de um paradoxo presente no simbolismo, no qual toda a actividade de reparação tem um elemento simbólico e que o símbolo não é apenas uma cópia do objecto, mas sim algo criado de outra forma. Esta linha de pensamento dá-nos conta do papel dos símbolos em gerir e permitir a comunicação no interior do sujeito com o mundo exterior.

#### 5.4 A linha bioniana

A partir da sua análise e concepções sobre as personalidades psicóticas e não psicóticas, Bion (1965) liga a formação de símbolos ao pensamento. Freud (1925) havia previamente reflectido acerca do pensamento, explicando o pensar como uma permanente interacção entre percepção e produção de pensamento, na qual o ego envia periodicamente pequenas quantidades de investimento para o sistema perceptivo, mediante as quais classifica os estímulos externos, para depois de cada um desses avanços experimentais, recolher-se novamente.

Usando a sua própria linguagem, Bion descreve o pensar como uma articulação entre os elementos de percepção beta e os elementos alfa que os traduzem. Isto levanta um problema significativo, que é a quantidade permanente de elementos perceptivos que bombardeiam a mente, assim como a necessidade desta em traduzi-los através de uma função pensante, em elementos alfa. Para além desta perspectiva nos ajudar a contextualizar e compreender problemas cognitivos complexos, retrata a percepção enquanto um sistema activo, no qual pensar implica uma relação constante entre percepção e julgamento (ou seja, pensamento propriamente dito). Isto levanta uma questão central, na qual pensar é produzir um maior número de elementos beta possíveis, para produzir o maior número de elementos alfa possíveis.

Como transformamos então elementos beta em elementos alfa? Esta transformação seria efectuada por aquilo que Bion denomina de *função alfa*, sendo esta crucial para a formação de símbolo, permitindo a construção de pensamentos oníricos e a transformação em linguagem. O autor distingue formas normais e patológicas da identificação projectiva e considera que a mente opera em movimentos que vão da desordem para a ordem, da dispersão para a integração. Bion estabelece que é o sujeito que cria símbolos, com a ajuda dos objectos internos e primários, ao procurar ligar a experiência emocional através da função alfa. Perante uma experiência de caos, usa a identificação projectiva, levando a que a parte projectada seja modificada pela acção do continente, fundada na capacidade de rêverie. Através de uma relação continente-conteúdo, o sujeito pode transformar essa experiência em elementos alfa.

Bion estabelece uma correlação directa entre pensamento e não-pensamento. Quanto melhor a mente tolerar um elevado número de elementos beta e maior a capacidade de utilizar eficientemente a função alfa, mais elementos alfa serão produzidos. Desta forma, pensar implica a eliminação de uma parte incompatível com o ego, constituída pelos elementos da percepção que, não transformados em pensamento, são revertidos à percepção sob a forma de elementos alfa revertidos.

A formação de símbolos, que Bion liga à função alfa, explica como experiências emocionais vividas caoticamente no psiquismo se podem transformar em pensamentos. Por sua vez, estes evoluem consoante a capacidade de aprender com a experiência, o insight e sensibilidade às respostas internas dos dados sensoriais da experiência. Quanto maior for esta capacidade, mais complexos, abstractos e estáveis serão os pensamentos, permitindo o desenvolvimento e a atribuição de sentido à realidade interna e externa.

Quando começamos nós então a pensar e simbolizar usando a função alfa, a ter capacidade de formar pensamentos e desenvolver o aparelho para pensá-los? Bion defende que este processo se inicia e desenvolve apenas quando o bebé é capaz de reconhecer a ausência do objecto e tolerar uma frustração provocada por uma realização negativa. Assim, quando uma pré-concepção (uma expectativa de seio, por exemplo) é seguida de uma realização (a experiência de seio ocorre), nasce a concepção. No entanto, é também com a frustração da não-realização da pré-concepção que pode surgir pensamento.

Constata-se aqui o valor estruturante que o negativo e a frustração podem ter. Se a relação continente-conteúdo for positiva, gera-se a elaboração, o desenvolvimento e crescimento, com base na tolerância, dúvida e sentido de infinito que leva à abstracção e à função alfa. Se a relação for negativa, ocorre um ataque sádico, que despoja a mente do sujeito, levando ao preenchimento do seu espaço mental por objectos bizarros. A dor e carácter persecutório da realidade leva ao evitamento, clivagem e evacuação.

Seguindo uma linha semelhante de pensamento, Green (1995) enaltece a importância e valor do negativo, considerando-a como uma relação objectal organizada, independente da presença do objecto. Encarando o trabalho do negativo como uma actividade defensiva do Ego – na qual desempenham um papel importante o recalçamento, o juízo negativo, a negação e a forclusão – distingue-lhe dois caracteres. No conjuntivo, o negativo é subordinado ao primado de Eros e leva à reunião, o que leva à criação de objecto, possibilitando-lhe de alterar o seu estatuto. No disjuntivo, o negativo é subordinado à destruição e leva à separação, agravando o sofrimento e relançando o processo de dor.

Meltzer & Harris Williams (1988) especificam a condensação (previamente considerada por Freud), como a operação central da simbolização. Considera o significado contido num símbolo condensado como fechado a múltiplas interpretações, sendo necessária a sua leitura e entendimento, uma vez que assinala uma zona de conflito.

Amaral Dias (2004) pronuncia-se na sua obra, *Costurando as Linhas da Psicopatologia Borderland (Estados-Limite)*, acerca do pensamento, baseando-se na tabela de Bion. Este autor defende que o pensamento não se encontra nem nos elementos beta, nem nos elementos alfa, ou seja, nem nos protopensamentos nem nos pensamentos primeiros, respectivamente, mas apenas a partir do pensamento onírico, antes do qual apenas existem rudimentos da actividade de pensar. Por pensamento onírico, entende-se o acto de sonhar enquanto acto de ligar entre si (num processo de pensar que é comum à fantasia) elementos que se encontram susceptíveis a formação vinculativa entre eles, a

construir uma teoria sobre algo. Isto porque quer os protopensamentos, quer os pensamentos só passam a ser pensamentos propriamente ditos quando o pensamento ganha uma característica que é ser, simultaneamente, continente do significado emocional e vínculo com outros continentes, organizando-se desta forma a função simbólica. O autor defende que sem esta dupla característica, não há pensamento.

### 5.5 Da simbolização à criatividade

Fazendo uma retrospectiva acerca das formulações feitas em torno do simbolismo, Marques (1999/2001) verifica que as operações de condensação e deslocamento vêm estabelecer a dinâmica, evolução e finalidade do simbolismo. Seguidamente, a acção da identificação, da projecção, da introjecção e mais tarde, da identificação projectiva, vai dar conta das transformações, valor e evoluções inerentes à construção de símbolos. Isto permite-nos aceder à compreensão da passagem da simbolização à sublimação-criatividade, à criação de símbolos-substitutos, à comunicação e ao pensamento. Usando as próprias palavras desta autora:

*“... Estas acepções dão maior valor à formação e à função dos símbolos, através das explicitações ordenadas para a formulação sobre os processos evolutivos. A simbolização aparece, então, explicitada de forma a dar conta da sua função e finalidade, bem como do seu papel no conhecimento, no desenvolvimento e no crescimento mental. Aquilo que era o conflito revelado através do simbolismo, gerador de sintomas, passa a ser também o conflito que é inerente e obrigatório para o desenvolvimento e o conhecimento.”*  
(Marques M. E.; 1999/2001 p.229)

A simbolização, enquanto processo de relação do sujeito com os objectos externos da realidade, aparece devido à necessidade de deslocar ou substituir para/por novos objectos, com vista a afastar a ansiedade. Aparecendo-nos em Klein (1929 e 1930) enquanto estratégia defensiva pelo medo da retaliação, ligada igualmente à pulsão epistemofílica, promove crescimento e criatividade. Em Segal (1957) como uma capacidade que funda a comunicação e a diferenciação progressiva entre os mundos interno e externo. Submetido pela função alfa de Bion (1962 e 1967), oferece-nos a possibilidade de aceder a um pensamento dominado pela abstracção, desentoxicado e alfabetizado. E em Money-Kyrle (1968, cit. Por Marques, 1999/2001), como a forma de aceder a um pensamento consciente e predominantemente verbal, estágio final de um percurso entre a

concepção de verdade (K) e o desejo de a distorcer (-K), pressupondo a possibilidade de recordar, a expectativa, bem como a perda do objecto.

Torna-se então possível compreender a criatividade, a curiosidade, o desejo de conhecer e o crescimento. Nestas formulações, a simbolização aparece associada à noção de sublimação de Freud e à noção de reparação de Klein. É-nos apresentada desde Jones (1916) como uma necessidade de estabelecer uma relação com a realidade, que ao fomentar a compreensão do mundo (Milner, 1987 cit. Por Marques, 1999/2001), serve fins criativos.

Estas ideias dão-nos a entender que a base da formação do símbolo está na identificação, na assimilação e na comparação de um objecto com outro. Ou seja, na necessidade de encontrar o familiar no desconhecido, o que implica a identificação do objecto com partes corporais. Segundo Ferenczi (1913/1970), essa identificação nasce da vontade de redescobrir os próprios órgãos e o seu funcionamento em cada objecto. Para Winnicott (1971/1975), identificar, conhecer e criar novos objectos é recontrá-los e recriá-los.

Pronunciando-se acerca da personalidade criadora, Amaral Dias (2004) sublinha que esta é de tal forma bombardeada com elementos beta que necessita constantemente de usar uma função alfa para dar conta e ressignificar todas as experiências. Compara este tipo de personalidades com aquelas que têm lentificação de pensamento e aquelas que têm uma baixa capacidade de transformação dos elementos. As primeiras têm uma lentificação da produção de elementos beta, tendo subsequentemente uma lentificação de elementos alfa e da própria função, devido à escassez de elementos beta disponíveis para a transformação. Quanto à pessoas com baixa capacidade de transformar elementos, tendem a recorrer à identificação projectiva para se livrarem destes elementos e poderem assim “sobreviver” na relação com os outros.

Este autor estabelece uma distinção entre criação enquanto factor organizador do aparelho psíquico e criação enquanto “verdadeiro” factor criativo. Acrescenta ainda, de acordo com a conceptualização teórica de Bion, que a função alfa existe em todas as passagens, desde a transformação de elementos beta em elementos alfa, de elementos alfa em cadeia onírica, cadeia onírica em cadeia narrativa, da pré-concepção à concepção, da concepção ao conceito, do conceito ao sistema hipotético-dedutivo e do sistema hipotético-dedutivo ao cálculo algébrico. Quanto mais distante dos elementos beta, mais se avança na tabela de Bion, ou seja, quanto mais se estiver próximo do raciocínio abstracto, mais a função alfa se exerce com menor risco de enlouquecer. O exercício da função alfa entre um conceito e um sistema hipotético-dedutivo ou entre um sistema hipotético-dedutivo e um

cálculo algébrico é uma passagem de níveis de abstracção em que os aspectos mais primitivos da personalidade estão menos presentes.

Refere ainda um exemplo de um caso clínico de um paciente de estrutura limite, cuja personalidade pode ter um factor organizador muito importante sem no entanto ter o factor criativo. Isto porque, apesar de poder dar conta dos elementos e organizá-los, não pode criar porque isso implicaria a abertura a um inexplorado que não seria suportável. O paciente demonstra isso ao mencionar que o factor estranho (numa reunião política) o desagrega. Assim sendo, o autor infere que tudo o que o paciente faz é criar um pensamento para não se desagregar e não um pensamento que lhe permitiria “soltar-se” dali.

Finalmente, distingue ainda a personalidade criativa que, amortecida por uma função alfa (já distante dos elementos perceptivos), produz conhecimento, de outras personalidades que lentificam o polo activo da percepção (criando um sistema menos bombardeado por uma pool perceptiva). Estas personalidades são cumulativas do saber e eruditas, mas não criativas, pois não são capazes de criar pensamentos pela incapacidade de suportar o bombardeamento dos elementos beta, podendo apenas pensar a partir do isolamento da percepção. Estas personalidades têm, segundo o autor, tendência para utilizar o -K de Bion.

## 6. CRIATIVIDADE E O TESTE DE RORSCHACH

### 6.1 A relação projecção/percepção e os elementos objectivos e subjectivos da prova

Segundo Sakamoto, Lapastini e Silva (2003), para além de se apresentarem como estímulo para a realização de uma tarefa de estruturação cognitiva, as manchas de Rorschach propiciam particularmente a imaginação. Nesta perspectiva, devemos mencionar que as respostas dadas no Método de Rorschach têm aspectos objectivos e subjectivos, que apontam duas considerações fundamentais determinantes à natureza do instrumento: o papel da projecção na produção de respostas e o grau de ambiguidade que envolve a aplicação do Rorschach.

A ambiguidade no Teste de Rorschach está presente em maior ou menor grau nos estímulos das pranchas, como por exemplo, no cartão IX e I, respectivamente. Isso quer dizer que nas situações em que há falta de estrutura dos objectos, será maior a probabilidade de que estes sejam vistos e definidos segundo elementos mais pessoais. Portanto, o grau de ambiguidade das manchas de tinta pode favorecer a projecção de elementos da personalidade. Esta relação entre projecção e grau de estrutura inerente aos estímulos de manchas de tintas e à natureza da tarefa do sujeito é o que nos leva a considerar que a produção de respostas perante manchas de tinta contém elementos objectivos e subjectivos.

### 6.2 Regressão do Ego na prova e criatividade

As instruções dadas na situação de aplicação informam o indivíduo sobre a natureza do material (manchas de tinta), e cabe a ele a tarefa de dizer o que lhe parece cada uma das manchas de tinta. A estruturação da mancha, a liberdade das respostas e de tempo, o fluxo relativo das instruções tornam a situação-teste em certa medida “vazia”, no sentido de que a tarefa do indivíduo consiste em preencher o vazio, recorrendo à suas aptidões e inteligência e aos recursos de sua personalidade.

A “situação vazia” mobiliza a emergência de conflitos psicológicos no indivíduo, desencadeando angústia e regressão (Anzieu, 1984):

*“A angústia associa-se a representações fantasmáticas inconscientes, que transparecem, então, no conteúdo das respostas, enquanto que os mecanismos de defesa do ego contra a angústia e contra os fantasmas se manifestam principalmente nas características formais das respostas”* (Anzieu, 1984, p. 26).

A psicanálise distingue três aspectos na regressão psíquica: o formal, o cronológico e o tópico. Destacaremos dois dos aspectos na situação de teste: o formal ou regressão do pensamento racional e conceitual ao pensamento por imagens, à representação figurativa; o *tópico* ou regressão do ego ao id, regressão na qual a quantidade de afecto reflui do pólo motor para o pólo perceptivo, e a pulsão encontra meios de descarga ao nível alucinatório (alucinação, sonho, devaneio, fantasia). Em síntese, a situação projectiva pode provocar a regressão dos processos secundários (cuja base é a identidade de pensamentos e o princípio de realidade) aos processos primários (fundados na identidade de percepções e no princípio da busca do prazer e rejeição do desprazer).

O Teste de Rorschach remete o sujeito, portanto, à fase pré-verbal do funcionamento psíquico, pois oferece ao indivíduo um espaço “vazio” a ser preenchido, e a regressão provocada leva o indivíduo a ter de resolver problemas relacionados com a diferenciação do exterior e do interior, podendo as manchas evocar no indivíduo ora objectos internos, ora o interior do corpo.

A análise das respostas, dadas em cada mancha de tinta, fornece informações sobre o modo como o problema, proposto nas instruções, foi resolvido pelo sujeito. A resolução do problema pode enfatizar, de modo significativo, os elementos mais objectivos do estímulo (resposta de forma, cor) ou envolver elementos mais subjectivos e que não estão presentes no material do teste (respostas de movimento). Nesse sentido, o modo como o indivíduo realiza a tarefa envolve várias funções egóicas.

Segundo Fiorini (1995), as funções do ego são diferenciadas em três ordens: Primeiro, as funções egóicas básicas (mostram-se dotadas de um certo potencial de autonomia primária): percepção, atenção, memória, pensamento, previsão (planeamento ou programação da acção), exploração, execução, controle e coordenação da acção. Seguem-se as funções defensivas (cuja finalidade é neutralizar ansiedades): diversas modalidades de alternativas de manipulação de conflitos criados entre condições de realidade, impulsos e proibições. E finalmente, as funções integradoras, sintéticas ou organizadoras: constituem um extracto funcional sobreposto hierarquicamente aos anteriores.

Segundo Sakamoto, Lapastini e Silva (2003), as funções egóicas integradoras (ou organizadoras) podem ser exemplificadas por decisões, postura ética e acções criativas.

Kris (s.d.) descreve a capacidade do Ego para a auto-exclusão e regressão ao serviço do ego, mencionando que é necessário que funções cognitivas do ego sejam excluídas para que determinados fenómenos possam ser subjectivamente experimentados. Nos testes projectivos, os níveis de participação do ego e o tipo de função egóica envolvida diferem de método para método. As instruções do Teste de Rorschach induzem a uma auto-exclusão do Ego, e o indivíduo possui liberdade para dizer o que poderia ser cada mancha de tinta; no inquérito, o indivíduo reafirma a sua possibilidade de escolha quando indica a localização da área da mancha interpretada, explicitando “o que” e “como” viu aquilo que referiu ver. Portanto, no Método de Rorschach, estuda-se a habilidade do Ego de perceber, organizar, desempenhar tarefas complexas e controlar a ansiedade.

A resolução de problemas como uma criação imaginativa é o tipo de actividade que necessita de certa habilidade para auto-exclusão do ego. Nesse sentido, as respostas projectivas, podem ser vistas como produtos criativos e indicadores de potencial criador.

Para Kris (s.d.):

“O processo de criação artística é composto de duas etapas. Ao denominá-las de inspiração e elaboração, estamos a referir-nos às condições externas. A primeira etapa é caracterizada pelo sentimento de estar a ser conduzido, uma forma de êxtase, e a convicção que um agente exterior preside a criação; na segunda, predomina uma elaboração premeditada, e a intenção de resolver um problema dado.” Kris (s.d., p. 51-52).

No mesmo sentido, Knafo (2002) menciona que o conceito de regressão deve ser dissociado da sua característica patológica, considerando-se que a capacidade para regressão a serviço do ego é uma pré-condição para um ego forte. Assim sendo, é importante enfatizar que as forças regressivas participam da criatividade e permitem frequentemente níveis de consciência pouco acessíveis para a maioria dos adultos.

Nas palavras de Fiorini (1986):

“A criatividade é a mobilização produtiva de um sistema de dinamismos psíquicos que impelem na direcção dessas tendências, cujo cumprimento visa à realização, à construção, ao crescimento, ao desenvolvimento.” Fiorini (1986, p. 137)

Considerando o processo criativo, na produção de respostas no teste de Rorschach em termos psicodinâmicos, o ego precisa antes de mais, de relaxar o controle que exerce no

funcionamento psicológico global, abrindo caminho para uma comunicação com o inconsciente e, posteriormente, estruturar uma posição, recriando o que presencia, dando significado às manchas de tinta. Topograficamente, a regressão do ego a formas primitivas das suas funções ocorre em situações em que o seu funcionamento está enfraquecido: no sono, nas psicoses, como também durante parte dos processos criadores.

### 6.3 Índices de criatividade num protocolo

Segundo Rorschach (1921), a pessoa dotada de imaginação criadora é aquela que produz um protocolo com várias respostas de movimento humano, várias respostas de cor, (sem, no entanto, superar o número de respostas de movimento humano), inúmeras respostas originais com boa qualidade formal, pequena percentagem de respostas de conteúdo animal, assim como riqueza e energia disposicional da actividade associativa (respostas Globais). Rorschach (1921) oferece-nos ainda uma síntese de dados obtidos no Psicodiagnóstico, presentes nos protocolos de artistas. São eles: F = 90 – 100%; K = mais de 5; respostas de cor = 1 a 2 FC, 2 a 3 CF, 1 a 2 C; G = 10 ou mais; Apreensão = G – (D – Dd); A% = 10% a 20% e Originais 30% a 50 % com boa qualidade formal.

Klopfer e Kelly (1946) mencionam ainda que as pessoas inteligentes com uma rica imaginação apresentam cerca de 30% de respostas originais com nível de forma exata. A produção de respostas originais caracterizadas por uma alta qualidade de exatidão formal, organização e combinação de elementos pode ser, assim, um índice que traduz uma mente criadora.

Sousa (1982), refere que respostas de movimento humano do tipo extensor indicam a existência de uma personalidade imaginadora e racional, independente e criadora. Considera que estas respostas denotam fantasia, consciente ou inconsciente, de dominação, e a posse da dose de agressividade necessária para um trabalho criador, aliado ao amadurecimento, liberdade intelectuais e ao hábito de resolver problemas racionalmente.

A utilização do Método de Rorschach como uma técnica que oferece sinais indicadores de criatividade baseia-se na própria natureza da tarefa proposta ao sujeito. Alencar (1986) destaca alguns aspectos do pensamento produtivo que poderiam ser vistos como pensamento criativo, porque o pensamento produtivo implica uma resposta às forças do campo e requer uma reestruturação de um problema, consistindo no estímulo considerado como figura, no *background* em que a figura se encontra inserida e na pessoa envolvida.

O conceito de pensamento criativo aplica-se, portanto, à própria actividade proposta ao indivíduo na aplicação do teste, uma vez que ele é convidado a dar uma resposta, a dizer o que poderia ser cada mancha de tinta, tarefa esta em que o sujeito reorganiza o campo estimulador e resolve o problema proposto. Pela análise das respostas dadas à situação do teste, pode-se identificar a solução dada ao problema, e inferir a presença e qualidade da criatividade envolvida.

A percepção de imagens nas manchas de tintas pode ser um primeiro indicador da ocorrência de pensamento criativo, uma vez que o indivíduo busca relações internas, tanto no todo como entre as partes, seja ao dar respostas globais que envolvem toda a mancha (respostas G), seja quando dá respostas em detalhes da mancha em detalhes ou pequenos detalhes, nas respostas respectivas (D ou Dd).

Em suma, a análise das respostas ou produtos criados pelo indivíduo diante das manchas pode determinar, portanto, a presença e qualidade no indivíduo da capacidade criativa. E, esta perspectiva de análise, pode representar um interessante enriquecimento às possibilidades interpretativas do perfil psicológico oferecido pelo psicodiagnóstico de Rorschach.

Se tivermos em conta toda a literatura psicanalítica estudada relativamente ao processo de simbolização e à criatividade, constatamos que apenas os critérios de Alencar (1986) vão de encontro com essa perspectiva, uma vez que avalia a criatividade pelo tipo de “solução dada ao problema”.

Relembramos que à luz dos autores kleinianos e bionianos, as respostas consideradas criativas dependem da tripla relação sujeito-objectos-símbolos. A criatividade é validada quando a simbolização aparece devido à necessidade de deslocar ou substituir para/por novos objectos, com vista a afastar a ansiedade. As respostas têm de revelar elaboração da problemática, no sentido de sublimar o medo e angústias. Têm de representar, simultaneamente, um pensamento continente do significado emocional e vínculo com outros continentes, organizadores da função simbólica. Não são consideradas respostas criativas aquelas que traduzirem o preenchimento do espaço mental por objectos bizarros, pautados pela dor e carácter persecutório da realidade. Estas respostas podem ser detectadas pelos mecanismos de evitamento, clivagem e evacuação.

Relativamente aos critérios quantitativos de Rorschach (1921), Klopfer e Kelly (1946) e Sousa (1982), constatamos que podem não abranger os requisitos acima mencionados.

#### 6.4 Estudos anteriores de criatividade no Rorschach

Ao realizar uma actualização dos estudos existentes sobre a criatividade no Teste de Rorschach, Sakamoto, Lapastini e Silva (2003) encontraram 72 trabalhos (período de 1887 a 2001 – PsycInfo), nos quais verificaram uma ampla gama de factores destacados.

Segundo a perspectiva da criatividade enquanto função integradora e organizadora da vida psíquica, estes autores verificaram que mais da metade dos estudos encontrados relacionavam diversos aspectos e perspectivas que não mostram intimidade com o seu próprio ponto de vista teórico. Esses estudos referiam factores como o estilo verbal, diferenças de género, ansiedade, inteligência e não esclareciam, geralmente, aquilo que conceituavam como criatividade. Encontraram dez estudos que abordavam as “respostas de movimento” do Rorschach, dois trabalhos que referiam a relação entre criatividade e “respostas não usuais” (originais) e, finalmente, um que mencionava a “empatia” enquanto fator afectivo favorável na criatividade. Encontraram ainda, vinte trabalhos que, embora interessantes do ponto de vista da criatividade, mostravam-se muito especializados noutros campos temáticos, como por exemplo: o estilo de pensamento de arquitectos, ou a criatividade de artistas, ou, ainda, aqueles que apresentam uma comparação entre o Método de Rorschach e alguns Testes de criatividade, como os de Torrance ou Wallach e Kogan.

Relativamente aos dez estudos que mencionam as “respostas de movimento” no Rorschach, temos a seguinte lista:

Stark (1962) realizou um estudo no qual refere que os resultados de movimento do Rorschach (ou os resultados de qualquer teste que relaciona movimento subjectivo) podem ser encarados como índices de aptidão para a previsão e planeamento criativo.

Raychaudhuri (1971) analisou respostas K de sujeitos normais de ambos os sexos, criativos e de diferentes orientações sexuais, na tentativa de relacionar a produtividade de movimento humano Rorschach (K) com sexo, criatividade e orientação psicosexual. Verificou-se que a produtividade K alta foi associada com criatividade, feminilidade em masculinos, e com o sexo feminino. As diferenças sexuais nos sujeitos criativos, bem como a masculinidade nas mulheres, não estavam associadas com diferenças estatisticamente significativas na produtividade K.

Num estudo de artistas criativos Dudek (1967) encontrou que as respostas K estavam relacionadas com a criatividade e com a produtividade idealizadora, mas não reflectem o grau de talento, motivação ou a capacidade para utilizar produtivamente o potencial para a criatividade. No ano seguinte, menciona que pessoas que dão um maior

número de respostas K (mínimo 5), mostram uma maior facilidade em se expressar criativamente.

Dana (1968) definiu o movimento humano Rorschach (K) em termos de descobertas de pesquisas repetidas: adiamento, sentido de tempo, inteligência, criatividade, fantasia e reacções interpessoais.

Frank (1979) concluiu pelas suas pesquisas que K parece ser mais indicativo da capacidade para a imaginação e fantasia do que de inteligência e criatividade.

Num estudo referente à avaliação da validade de índices projectivos de criatividade, Joseph e Pillai (1986) examinaram respostas do Rorschach, e respostas dadas num teste de pensamento criativo em estudantes. Mencionam que as respostas K foram encontradas como uma medida significativa para a diferenciação entre sujeitos de alta e baixa criatividade.

No entanto, Aronow e Raychaudhuri (1972) mencionam que estudos sobre o relacionamento entre o K de Rorschach e a criatividade já produziam evidências contraditórias antes da declaração feita por K. Raychaudhuri (1971), porque a inteligência e o grau de instrução não foram controlados adequadamente.

Numa interpretação sobre um artigo do *Saturday Review*, Stark (1972) faz um ataque aos testes de aptidão criativa devido a uma falha na medição da aptidão para a criatividade artística. Sugere que a dimensão movimento do Rorschach faça isso. Para o autor “somente alguém rico em capacidade de Rorschach” será chamado de génio, ou seja, “alguém que tenha capacidade para inspiração artística, experiência religiosa, etc.”.

Relativamente aos trabalhos que mencionam as respostas originais, encontramos, nos dois estudos de Kincel (1983 e 1986), uma relação entre produção criativa e tipos psicológicos de Jung. O primeiro estudo concluiu que os sujeitos introvertidos mostraram-se mais originais, isto é, apresentaram um número maior de respostas originais. No segundo estudo, em que foram aplicados o Teste de Rorschach e o Teste de Identificação Junguiano de Tipo Psicológico, concluiu-se que a capacidade de simbolizar é acentuada pela atitude introvertida, e que a função do ego é o de ser mediador entre as realidades simbólico-íntima e a realidade perceptiva externa.

O último estudo da referida relação menciona a “empatia” como factor de importância afectiva na criatividade, apoiado na diferenciação de dois grupos comparáveis de pessoas emocionalmente perturbadas com dificuldades vocacionais. Um dos grupos recebeu terapia vocacional de grupo e o outro foi usado como controle (Pruitt e Silka,

1964). Embora não aprofunde o assunto, parece incluir factores de interesse, já que referem resultados significativos no grupo de terapia.

## 7. OBJECTIVO

Dada a ausência de literatura psicanalítica relativamente à sobredotação, será aceite a visão dos autores cognitivistas relativamente a este conceito, mas tendo noção de que essa “sobredotação” poderá não ser validada à luz de diversos autores da nossa revisão de literatura, principalmente dos autores do modelo dinâmico. Aceitamos e usaremos esta noção não só por acharmos o modelo cognitivo válido e interessante, como pelo facto de serem usados os testes psicométricos na escolha e identificação da “sobredotação” na nossa cultura, sociedade e estruturas que daí advém (na qual encontramos o nosso sujeito).

Ao longo destes primeiros capítulos, encontramos diversas linhas de pensamento relativamente ao conceito de criatividade.

Propormo-nos então a analisar os resultados tendo em conta as várias perspectivas que aqui encontramos, mas iremos focar essa análise e subsequentes conclusões na perspectiva kleiniana e bioniana, sendo esta a mais “exigente” e discriminatória daquilo que é ou não é criatividade e criação.

Assim sendo, iremos inicialmente estudar e analisar o protocolo quantitativamente, baseando-nos no psicograma, referindo em que medida se enquadra nas perspectivas de Alencar (1986), de Rorschach (1921) e de Klopfer e Kelly (1946). Tendo em conta que não usamos o sistema de interpretação de Exner, não podemos comparar este protocolo com o critério de Sousa (1982), em que refere que respostas de movimento humano do tipo extensor indicam a existência de uma personalidade imaginadora e racional, independente e criadora.

Seguidamente, iremos estudar as respostas dadas no protocolo à luz da tripla relação sujeito-objectos-símbolos defendida pelos autores kleinianos e bionianos, de forma a avaliar aquilo que Alencar considera de criatividade mais profunda, dependente da “solução para o problema”.

Estudaremos então, se a simbolização aparece devido à necessidade de deslocar ou substituir para/por novos objectos, com vista a afastar a ansiedade (Klein 1929 e 1930).

. Se as respostas revelam elaboração da problemática, no sentido de sublimar o medo e angústias (Segal 1957).

Tendo em conta o modelo de Bion (1965), estudaremos a qualidade da relação interna *continente-conteúdo* do sujeito, assim como a presença ou ausência de uma função alfa que consiga traduzir os elementos perceptivos em elementos que o seu ego consiga

assimilar. Isto porque os elementos perceptivos reenviados para fora e dando origem à criação de *objectos bizarros* não serão considerados criatividade.

Estaremos aqui em busca de uma criatividade no nosso sujeito que represente, simultaneamente, um pensamento continente do significado emocional e vínculo com outros continentes, organizadores da função simbólica (Amaral Dias; 2004).

Não serão considerados criativos os símbolos que traduzirem o preenchimento do espaço mental por *objectos bizarros*, pautados pela dor e carácter persecutório da realidade, dando origem a mecanismos de evitamento, clivagem e evacuação.

Nos capítulos seguintes, abordamos o instrumento usado e sua relevância no estudo da criatividade. Após descrever o participante e o processo de recolha do protocolo, estaremos então em posição de descrever os critérios de análise das respostas.

Tratando-se de um estudo de protocolo, ou seja, um caso individual, não será possível generalizar as conclusões para toda a população sobredotada. Mas poderemos comparar as nossas conclusões com as hipóteses levantadas pelos autores e levantarmos novas questões, no sentido de abrir novas portas.

## 8. INSTRUMENTO

O instrumento utilizado foi o Teste Projectivo de Rorschach. A sua pertinência relativamente ao estudo da criatividade já foi referida e desenvolvida ao longo do Capítulo 6 – “A Criatividade e o Teste de Rorschach”.

Como tivemos oportunidade de verificar na revisão de literatura, o critério escolhido depende do modelo teórico usado na interpretação dos resultados, tendo em conta a forma como o modelo teórico concebe a criatividade. Os critérios de análise de criatividade encontram-se descritos no capítulo de “procedimentos de análise do protocolo”.

O Teste de Rorschach foi elaborado pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach (1884-1922) em 1921. Tendo nascido em Zurique, viveu lá toda a sua infância e grande parte da sua juventude, tendo concluído o curso de medicina em 1909. Após o casamento com uma colega de origem russa, instalou-se na Rússia numa clínica perto de Moscovo, onde trabalhou de 1913-1914. Voltou depois para Zurique onde fez o curso de especialização em psiquiatria, dirigido por Eugénio Bleuler e fundou a sociedade de psicanálise de Zurique, juntamente com outros colegas, da qual foi o primeiro vice-presidente.

Este teste consiste em 5 cartões com manchas de tinta negra (cartões I, IV,V,VI e VII), 2 cartões com manchas de tinta negra e vermelha (cartões II e III), e 3 cartões com manchas de tinta de cores pastel (cartões VIII, IX e X).

O carácter ambíguo que caracteriza as manchas do Teste de Rorschach obriga ao confronto com as angústias de indefinição, do “disforme” ou “sem sentido”, às quais é necessário atribuir uma forma ou sentido. A percepção da mancha acciona o mecanismo de projecção, permitindo o acesso ao funcionamento psíquico, às angústias e defesas contra as mesmas.

## 9. O PARTICIPANTE

O participante, que chamaremos de “António”, é um sujeito sobredotado de 14 anos de sexo masculino, frequentador das actividades promovidas aos sábados pela Dra. Sara Bahia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, ao longo do ano escolar.

Esta psicóloga clínica organiza actividades para crianças sobredotadas dos 6 aos 14 anos, de forma a proporcionar-lhes um contacto entre si, desenvolvendo a relação interpessoal e de trabalho em equipa para atingirem fins comuns, assim como para fomentar o seu desenvolvimento num contexto lúdico que permita a expressão das capacidades de cada um, com destaque particular para a criatividade.

Exemplos de actividades promovidas nestes encontros são elaborações e construções de projectos, escrita e representação de peças de teatro, fabricação de presentes para dias especiais tais como o dia da mãe, entre outras.

O António é um rapaz de estatura baixa para a sua idade (cerca de 1,50m) e com a aparência de um pré-adolescente (ainda não engrossou a voz, ausência de pelos faciais, cara muito jovem). Tem um certo grau de miopia (3,0) e uma ligeira dificuldade de articulação das palavras, sendo por vezes difícil de entender certas palavras.

Disse sentir-se bem e confessou gostar bastante destas actividades organizadas pela Dra Sara Bahia, já que lhe proporcionavam alguns jogos interessantes como a “sopa de letras” e outras actividades que lhe permitiam “puxar pela imaginação”. Frequenta estas actividades desde o ano passado mas, quando questionado sobre se já tinha feito aqui bons amigos, respondeu que não tinha grandes afinidades com ninguém, mas que havia um rapaz com quem se dava melhor, o qual tinha deixado de frequentar estas actividades. Em aulas anteriores de observação, foi possível constatar que o sujeito tinha alguma dificuldade de funcionar em grupo, preferindo relações duais com um ou outro miúdo e com os estagiários de Psicologia. Revelou que sente um enorme prazer em pregar partidas a uma estagiária, facto já observado em dias anteriores e que prontamente vinha partilhar para rir em conjunto. Na escola, o António tem um amigo com quem se dá melhor e gosta de passar o seu tempo a ler livros de química e de física e a montar experiências. A seguir a esta breve entrevista, a prova foi iniciada.

## 10. RECOLHA DO PROTOCOLO

Após o estabelecimento de um contacto com a Dra. Sara Bahia para a informar dos propósitos do estudo, requisitou-se um encontro. Após reunião e aprovação da realização do estudo, o sujeito foi escolhido aleatoriamente, estando incluído nos parâmetros da amostra. De seguida, o sujeito e seus encarregados de educação foram contactados para clarificar o objectivo de estudo e averiguar a disponibilidade e vontade em participar (ou consentir a participação). Especificamente, perguntou-se ao sujeito se gostaria de participar num teste de manchas de tinta. Perante a aprovação do sujeito e seus encarregados de educação, combinou-se um encontro para a aplicação do instrumento.

Aplicamos o teste individualmente ao sujeito segundo os critérios padronizados da Escola Francesa de Nina Rausch de Traubenberg, numa sala reunindo condições apropriadas para tal (silêncio; sujeito sentado a 90° à direita do psicólogo). Após breve conversa introdutória sobre a prova que se ia seguir (sem indicar o objectivo de estudo), foram explicadas ao sujeito as regras e funcionamento da prova projectiva, na qual ia receber um a um e por ordem fixa e pré-determinada os cartões na mão, que podia virar no sentido que quisesse, levando o tempo que quisesse. Foi-lhe comunicado que podia dar o número de respostas que entendesse à mesma pergunta para cada cartão: *“o que é que isto poderia ser?”* ou *“isto parece...”*.

As respostas do sujeito, os tempos de latência (tempo decorrido entre a entrega de um cartão e a primeira resposta) e a duração total da prova foram discretamente medidos usando um relógio de pulso e apontados num papel, tal como todos os comentários que cada participante fez durante a prova. Posteriormente, realizou-se um inquérito, em que foram esclarecidas as localizações no cartão das respostas dadas pelos sujeitos, aprofundando-se a compreensão das respostas mais ambíguas.

## 11. PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DO PROTOCOLO

Os resultados serão estudados e analisados tendo em conta as várias perspetivas que aqui encontramos, mas iremos focar essa análise e subsequentes conclusões na perspectiva kleiniana e bioniana, sendo esta a mais “exigente” e discriminatória daquilo que é ou não é criatividade e criação.

Em primeiro lugar, iremos estudar o número de respostas (R) no protocolo, uma vez que Alencar (1986) considera que a percepção de imagens nas manchas de tinta pode ser um primeiro indicador da ocorrência de pensamento criativo, uma vez que o indivíduo busca relações internas, tanto no todo como entre as partes, seja ao dar respostas globais que envolvem toda a mancha, seja quando dá respostas em detalhes da mancha em detalhes ou pequenos detalhes. Um número mais elevado corresponderá a uma maior criatividade.

Usando os critérios de Rorschach (1921) relativamente àquilo que compõe um protocolo criativo, estudaremos o número de respostas de movimento humano (K) e de respostas de cor (FC + CF + C). Um número superior de respostas de movimento humano relativamente ao número de respostas de cor será igualmente considerado como indicador de criatividade. Ainda seguindo a linha de pensamento deste autor, averiguaremos a riqueza e energia disposicional da actividade associativa, traduzida pelas respostas Globais (G), assim como o número de respostas de conteúdo animal (A%), que deverá ser reduzido para contar como factor criativo.

Relativamente à perspectiva de Klopfer e Kelly (1946), verificaremos se o António supera as cerca de 30% de respostas originais com alta qualidade formal, que estes autores e Rorschach (1921) referem caracterizar as pessoas com uma mente criadora. Este valor poderá ser obtido subtraindo o número de banalidades (ban) ao total de respostas F+ e dividir esse valor pelo número total de respostas (R). Ou seja,  $[(F+ - Ban)/R] * 100$ .

Finalmente, considerar-se-ão respostas criativas aquelas que contiverem uma (inter)acção ou uma história mais detalhada, variada e organizada num todo, traduzidas por G's organizados; D's organizados.

Seguidamente, iremos estudar qualitativamente as respostas dadas no protocolo à luz da tripla relação sujeito-objects-símbolos defendida pelos autores kleinianos e bionianos, de forma a avaliar aquilo que Alencar considera de criatividade mais profunda, dependente da “solução para o problema”.

Analisando o seu significado das respostas à luz da angústia subjacente, iremos procurar entender quais as que revelarem boa elaboração da problemática em causa, sua sublimação e resolução.

Estudaremos então, se a simbolização aparece devido à necessidade de deslocar ou substituir para/por novos objectos, com vista a afastar a ansiedade (Klein 1929 e 1930).

Se as respostas revelam elaboração da problemática, no sentido de sublimar o medo e angústias (Segal 1957).

Se as respostas reflectem Bion (1965), estudaremos a qualidade da relação interna *continente-conteúdo* do sujeito, assim como a presença ou ausência de uma função alfa que consiga traduzir os elementos perceptivos em elementos que o seu ego consiga assimilar. Isto porque os elementos perceptivos reenviados para fora e dando origem à criação de *objectos bizarros* não serão considerados criatividade.

Isto traduzir-se-há no protocolo quando as respostas manifestarem boa qualidade formal e um conteúdo não-ansiosogénico. Caso apareçam respostas repletas de angústia, seja ela verbalizada ou não, serão considerados criativos os símbolos que promoverem a sua “resolução” ou “sublimação”, traduzindo-se em respostas seguintes que revelem um estado emocional do sujeito mais tranquilo e sereno e respostas de boa adequação e qualidade formal. Se houver um regresso ao conteúdo ansiosogénico a seguir a esse símbolo construído para “resolver” a problemática, considerar-se há que o símbolo falhou na sua função criadora, mas que houve uma tentativa de criatividade nesse sentido.

Neste estudo dos símbolos, teremos de distinguir as *equações simbólicas* de Segal, associadas à identificação projectiva e à posição esquizoparanoide, que não serão consideradas como criatividade. Relembramos que estas *equações simbólicas*, são usadas para negar a ausência de objecto ideal ou para controlar um objecto persecutório, sendo o objecto substituto sentido como sendo o original. Comparando com os símbolos propriamente ditos, representando o objecto sem coincidir com ele, são usados não apenas para negar a perda, mas também para superá-la, sublimando-a, o que é promotor de criatividade e desenvolvimento.

Não serão considerados criativos os símbolos que traduzirem o preenchimento do espaço mental por objectos bizarros, pautados pela dor e carácter persecutório da realidade, dando origem a mecanismos de evitamento, clivagem e evacuação. Estes mecanismos de defesa presentes poderão ser encontrados na prova através de respostas que evidenciem invasão crua e fantasmática da angústia. Estes “símbolos”, não criativos à luz do modelo

psicanalítico, manifestar-se-ão através de respostas de qualidade formal negativa, de Clobs, de apego ou persistência às mesmas partes da mancha sem “saída” da temática, de recusas de um cartão, de um tempo de latência elevado até resposta seguinte/cartão seguinte.

## 12. ANÁLISE DOS RESULTADOS

*Análise Quantitativ: Psicograma*

			F+ = 54	A=19	F%=80
R	- 111 ↑↑	G=59	∑ F = F- = 12	Ad=4	F+%=50
Recusa	- 0	D=22	F± = 23	H=10	
Tempo tot	- 63'20''	Dd=24	K = 8	Hd=2	
Temp./Res.	- 6'20''	Dbl=6	Kp = 0	(H)=5	
Temp. lat. med. - 7'			Kan = 9		
			Kob = 0	Frag=4	A%=21
				Sg=3	H%=10
			FC - 9	Masc=2	
			CF - 2	Nat=14	
			C - 3	Geo=16	
				Obj=10	Ban=9
			FE - 4	Anat=5	
			EF - 5	Arq=7	
			E - 0	Simb=5	
				Abs=1	
			F Clob=2	Art=2	
			Clob F=0	Pl=8	
[(F+ - Ban)/R] *100= 44%			Clob= 0	Cena=3	

Analisando os dados do psicograma do António, reparamos em primeiro lugar no elevadíssimo número de respostas (R=111) e no reduzido tempo de latência médio (7'). Segundo Alencar (1986), o número elevado de respostas seria já de si um indicador de criatividade, considerando que a percepção de imagens nas manchas de tinta pode ser um primeiro indicador da ocorrência de pensamento criativo, uma vez que o indivíduo busca relações internas, tanto no todo como entre as partes, seja ao dar respostas globais que

envolvem toda a mancha, seja quando dá respostas em detalhes da mancha em detalhes ou pequenos detalhes.

Comparando com os critérios de Rorschach (1921) relativamente àquilo que compõe um protocolo criativo, verificamos um número considerável de respostas de movimento humano ( $K=8$ ) e várias respostas de cor ( $FC=9$ ;  $CF=2$  e  $C=3$ ). No entanto, superaram o número de respostas de movimento humano, facto que Rorschach não consideraria como indicador de criatividade. Ainda seguindo a linha de pensamento deste autor, encontramos inúmeras respostas originais com boa qualidade formal, assim como riqueza e energia disposicional da actividade associativa, traduzida pelas respostas Globais ( $G=59$ ). No entanto, existe uma percentagem elevada de respostas de conteúdo animal ( $A\%=21$ ) que, juntamente com o facto das respostas de cor superarem o número de respostas de movimento humano, vai contra os critérios de indicadores de criatividade de Rorschach.

Relativamente à perspectiva de Klopfer e Kelly (1946), verificamos que o António supera as cerca de 30% de respostas originais com alta qualidade formal ( $[(F+ - Ban)/R] * 100 = 44\%$ ), que estes autores referem caracterizar as pessoas com uma mente criadora. De relembrar que Rorschach (1921) referia 30-50% de respostas originais de boa qualidade formal presentes nos protocolos de artistas.

Tendo em conta que não usamos o sistema de interpretação de Exner, não podemos comparar este protocolo com o critério de Sousa (1982), que refere que respostas de movimento humano do tipo extensor indicam a existência de uma personalidade imaginadora e racional, independente e criadora.

Em suma, tendo em conta o ponto de vista destes autores, estamos na presença de um protocolo com vários indícios de criatividade.

Estamos então agora em posição de estudar as respostas dadas no protocolo à luz da tripla relação sujeito-objectos-símbolos defendida pelos autores kleinianos e bionianos, de forma a avaliar aquilo que Alencar considera de criatividade mais profunda, dependente da “solução para o problema”. Estudemos então, se a simbolização aparece devido à necessidade de deslocar ou substituir para/por novos objectos, com vista a afastar a ansiedade. Se as respostas revelam elaboração da problemática, no sentido de sublimar o medo e angústias. Se representam, simultaneamente, um pensamento continente do significado emocional e vínculo com outros continentes, organizadores da função simbólica. Ou se, pelo contrário, traduzem um preenchimento do espaço mental por

objectos bizarros, pautados pela dor e carácter persecutório da realidade, traduzindo-se em mecanismos de evitamento, clivagem e evacuação.

### *Análise qualitativa*

#### Cartão I

O sujeito inicia a prova impulsivamente, bombardeando as quatro primeiras respostas todas de seguida. Isto poderá ser resultado da ansiedade, ou o sujeito podia estar com vontade de impressionar e/ou agradar ao psicólogo através da demonstração da sua velocidade de pensamento e da sua capacidade criativa e imaginativa. O facto das dez primeiras respostas serem G's, podem traduzir uma entrada defensiva perante a prova, podendo o sujeito (confrontado pelo carácter ambíguo da mancha a lidar com as angústias de indefinição, do “disforme” ou “sem sentido”) querer evitar envolver-se demasiado na prova, sendo mais fácil (menos angustiante) usar os contornos exteriores (bem delimitados) numa resposta global do que ter de mergulhar na sua escuridão e traçar mentalmente novos contornos no seu interior.

A primeira resposta “máscara”, poderá interpretar-se como uma vontade em se esconder atrás de um objecto protector.

A incerteza aparece a seguir à banalidade “pássaro”, não sendo “nuvem” uma resposta com uma forma definida. E vai manter-se na sua quinta e oitava resposta através de mais dois F± (“um desenho... uma sobreposição de guaches” e “um sonho”). Estas respostas de conteúdo pouco definido geralmente apontam ou para perturbações graves na abordagem do mundo, em indivíduos cujas fronteiras entre eles próprios e os objectos do seu meio não são bem definidas, ou para um funcionamento do tipo obsessivo, marcado pela dúvida, a precaução extrema e cautela face à implicação que suscita a tomada de decisão. Nesta fase, ainda não é possível identificar em que situação cai o sujeito.

A eventual angústia presente nessas indefinições poderá encontrar na respostas “uma parte da Índia e da Ásia” e “a península russa de Quinchaca pegada ao continente asiático”, uma certa contenção, pelo facto de trazer a ideia da parte unida ao todo, sendo igualmente intelectualizações que visam a demonstrar os conhecimentos do sujeito e impressionar o

psicólogo. Mas estas respostas, juntamente com “uma copa de arvore pegada ao tronco”, podem reforçar a hipótese de uma problemática ao nível das fronteiras entre o Eu do sujeito e do meio. Isto porque ver imagens “pegadas” pode indicar tanto uma ausência de independência do Eu do sujeito perante o seu “continente”, como poderá indicar que o sujeito possa ter visto as respostas inicialmente como “despegadas”, referindo o termo “pegadas” para negar uma angústia psicótica de fragmentação. De notar que estas respostas são resultantes de um maior envolvimento com o a mancha, visto não se tratarem de G’s.

Regressando às respostas globais, o sujeito poderá estar a realizar um movimento de contenção através da banalidade “borboleta”. E poderá encontrar na resposta seguinte “o delta de um rio”, uma forma de contenção simbólica em Dbl. Isto porque o delta traz contornos ao rio. O “promontório reflectido” poderá trazer um elemento de consistência ao sujeito e o facto de estar reflectido poderá confirmar ao Eu a sua própria existência. Seguindo a mesma linha, a “baía” vem reforçar os contornos, tirando o sujeito do mar da sua angústia. Estas respostas revelam uma estratégia criativa do sujeito em se fortalecer e organizar. Mas tendo em conta que as respostas seguintes vão revelar um conteúdo ansiogénico, constatamos que a relação continente-conteúdo que o sujeito procura construir aqui, vai falhar.

Procurando mais uma resposta, o sujeito vai construir uma resposta global a partir de um Dd, revelando uma boa capacidade de organização mental e articulação entre os detalhes da mancha. O “castelo assombrado ou antigo com um terraço e duas torres de menagem” carrega mais uma vez uma carga ansiogénica significativa.

A última resposta, “um corpo muito gordo mas sem cabeça... uma múmia”, quase revelava a criatividade que procuramos aqui, pois a angústia da ausência de integridade da forma humana no início da resposta é adaptada para um corpo morto. O sujeito pareceu preferir projectar um ser humano morto do que ter de o encarar incompleto. No entanto, não podemos considerar este símbolo como um *símbolo propriamente dito* de Segal, pois ele aparece a negar a imagem angustiante anterior. Trata-se aqui do conceito de *equação simbólica*, associado à identificação projectiva, produzido no seio da posição esquizoparanoide de Klein.

Analisadas as respostas ao primeiro cartão, constatamos uma dificuldade do sujeito em criar símbolos que consigam afastá-lo da angústia subjacente que a entrada na prova lhe desperta. Há tentativas de contenção e tentativas de saída das problemáticas em jogo, mas o sujeito falha na construção de símbolos que lhe permitam “sair dali”.

## Cartão II

A ausência de integridade física dos homens percebidos na primeira resposta parece indicar um choque no sujeito, possivelmente transportado do cartão anterior. Se a “parte de cima despegada do corpo” parece remeter novamente para uma angústia psicótica de fragmentação, o “coração fora do sítio” poderia antes remeter para um desgosto ou ferida emocional profunda.

A tentativa de fuga à angústia provocada por esta resposta é feita através da transformação do homem em animal (“dois elefantes”) e do coração (símbolo de amor) num símbolo lúdico (“símbolo de espadas”). Este símbolo de espadas poderia eventualmente indicar que o “coração fora do sítio” da primeira resposta possa resultar de um confronto entre os dois homens. Nesse caso, poder-se-ia estar perante uma entrada precoce da problemática edipiana, possivelmente vivida de forma dolorosa pelo sujeito.

Esta tentativa de afastamento da angústia provocada pelo cartão não resulta, uma vez que a terceira resposta continua baseada no mesmo estímulo e que o conteúdo continua problemático. Desta vez, os homens são percebidos mortos, tendo os corações sido retirados. Esta resposta já não sustenta a hipótese levantada de um conflito edipiano, pois ambos os homens estão sem coração e morrem. Poderá então sugerir uma perda ou ameaça de perda de amor tão grande, que o sujeito se possa sentir em perigo de vida.

O facto dos homens estarem representados enquanto mortos poderá ser uma forma de evitar a angústia da primeira resposta, pois a morte evita que os homens sejam de novo percebidos como não estando inteiros. De qualquer forma, estes símbolos são desprovidos de verdadeira criatividade, uma vez que mantém o sujeito na problemática em jogo.

A resposta “têm sangue” indica-nos por um lado que o sujeito tem reactividade ao vermelho, e que esta pulsão tem uma conotação mórbida (seja esta sinónimo de dor ou de

raiva). Esta resposta vem não só reforçar o fracasso das defesas anteriores contra a angústia, como traduzir cruamente a sua magnitude.

A resposta “a representação de dois elefantes com botas de cano alto” parece ser uma conversão dos estímulos anteriores (corações retirados e ensaguentados por botas; homens por elefantes) em figuras livres de conteúdo mórbido. Aqui existe alguma criatividade, originando um afastamento da angústia sempre presente nas projecções humanas. Mas o símbolo vai falhar na sua função continente, pois após o “arco abatido entre eles”, o sujeito vai voltar a mergulhar nos mesmos elementos, procurando atribuir-lhes conteúdo humano, falhando na criação de resposta reveladora de sublimação. As figuras humanas percebidas voltam a não estar nas melhores condições, uma vez que os “dois padres judeus rabinos” têm “as botas a caírem”, podendo indicar uma certa ausência de estabilidade e segurança emocional.

A resposta seguinte “um coração desfeito entre estas duas figuras”, tratando-se de uma perseverância, volta a traduzir a dificuldade de afastamento da problemática em causa, mas o aparelho psíquico do sujeito encontra no “farol durante a noite” uma imagem contentora, dado que se trata de um símbolo de luz a brilhar na escuridão. Este símbolo parece reflectir a criatividade que aqui procuramos, pois traduz uma intenção de substituir o lugar do objecto, ligando as fantasias inconscientes ansiogénicas à realidade. Ou seja, na noite da sua angústia, o António constroi um farol que emita uma luz que o leve a bom porto.

No entanto, o facto da resposta seguinte, “a representação da costa francesa duplicada” ser uma resposta de fraca qualidade formal acaba por revelar que o símbolo da resposta anterior fracassou na sua função contentora.

O sujeito vai então regressar à problemática inicial e acrescentar-lhe um novo elemento, já que os dois homens disputam agora o coração de uma mulher, estando o coração despedaçado com uma espada, representada simbolicamente. O uso do símbolo, verbalizado pelo sujeito, demonstra capacidade de pensamento metafórico, aproximando-o do conceito de criatividade, enquanto expressão mais rica do conflito inconsciente. Mas volta a não substituir o lugar do objecto, nem a gerar mudança de afecto. A introdução da mulher enquanto elemento indica-nos que a problemática em jogo é edipiana.

Através da intelectualização da resposta seguinte, na qual “o coração de uma princesa de Alhambra no século XIV ou XV, quando ainda não havia guilhotina... viu matar 37 dos seus súbditos mais fieis”, o sujeito poderá estar a realizar um desejo, ao representar a mulher enquanto “princesa”, num tempo em que as mulheres não seriam, quanto a ele, traidoras, ficando de coração partido com a perda dos seus súbditos fieis. Isto seguindo uma linha interpretativa de que o sujeito ficou gravemente marcado e ressentido pela derrota edipiana e encontra aqui forma de representar a imagem feminina de forma mais agradável. Esta estratégia do aparelho psíquico perante o trauma é digna de referência, enquanto tentativa de resolução do conflito, através da expressão de um desejo (a fidelidade emocional de uma “princesa”, que sofre perante a perda de quem lhe era fiel). Mas as respostas seguintes vão mostrar, novamente, a incapacidade do sujeito em criar imagens e símbolos que o contêm o suficiente para gerar mudança de afecto.

Após a projecção de “baías de Inglaterra” de fraca qualidade formal, a “cúpula do vaticano no escuro” poderia traduzir a criação de um abrigo, dependendo daquilo que o vaticano representaria para o sujeito (que não nos ocorreu perguntar no inquérito). Mas a angústia mantém-se, uma vez que o sujeito vai regressar novamente ao conteúdo mórbido. As cabeças inicialmente percebidas como despegadas do corpo são agora pulmões. Os dois corpos são agora um único, cujo coração e pulmões foram removidos depois de ter o corpo pintado de negro e ter sido fissurado. Aqui encontramos uma projecção muito crua (e despojada de defesa) de uma sentimento dor ou desgosto violentos, como se algo que alguém tivesse feito lhe poderia ter “tirado o coração” e a respiração (pulmões). É com esta resposta que concluímos que neste cartão, as tentativas de construção de símbolos tradutores de verdadeira criatividade, foram tentativas falhadas, ainda que a intenção estivesse presente.

Neste ponto, realçamos o uso repetido das respostas geográficas (muito elevadas no psicograma) como “costas” e “baías” não só como tentativas de substituição do símbolo interno contentor, mas como igualmente como reveladoras implícitas de uma má relação interna *continente-conteúdo* de Bion, assim como a ausência de uma função alfa que consiga traduzir os elementos perceptivos em elementos que o seu ego consiga assimilar. Muitas imagens aparecem-nos aqui projectadas sem defesa, revelando cruamente a problemática que habita o António.

### Cartão III

A criatividade à luz do modelo cognitivo neste aparece-nos logo na primeira resposta “Um casal a tocar na cabeça da filha, que por sua vez está abaixo dele, ao nível dos pés, estando no banho”, na qual as três figuras humanas identificadas estão articuladas entre elas e tendo acções que criam uma cena.

A primeira angústia aparece-nos sob a forma de metáfora, pois o laço que une a criança aos pais está a fugir-lhe. Aqui, o aparelho psíquico encontra habilmente uma forma de expressar uma angústia, através da projecção de uma *equação simbólica*.

Desviando a sua atenção para os vermelhos laterais, o sujeito atribui-lhes a forma de dois objectos (“Bolas para raspar as costas no banho” e “utensílios de cozinha”), para de seguida voltar novamente a sua atenção para o vermelho central, conferindo-lhe um significado que vem satisfazer um desejo ou um medo (“união dos corações mostrando que gostam um do outro”), dependendo da forma como o António vive a relação de amor entre os pais. Na resposta seguinte, o sujeito passa do amor para o ódio (provavelmente, para o medo do ódio), reinterpretando os vermelhos laterais como sendo “representações do diabo tentando fazer com que se odeiem”. Fica por saber se esta força que ameaça o amor entre os pais da criança corresponde a um medo interno do sujeito que os pais se separem, ou pelo contrário a um desejo inconsciente de ficar com um dos pais apenas para ele. Tendo em conta o cartão anterior, parece fazer mais sentido que o sujeito odeie o amor entre os pais e deseje a sua separação, de forma a ter o amor deles só para ele e evitar a triangulação.

De qualquer forma, o sujeito parece querer afastar-se desta questão pois as suas duas próximas respostas, “estão a tentar pôr um rádio a funcionar” e “violas”, remetem para a música.

De seguida, o sujeito vai procurar dar uma nova interpretação aos elementos projectados anteriormente. O elemento chave da resposta, a “máscara”, poderá surgir aqui como uma suspeita do sujeito de que “a união dos corações” (ou a indução de ódio por parte da “representação do diabo”) anterior se podia tratar de uma fachada, das quais as figuras humanas se estariam agora a tentar livrar. A “representação do diabo” é igualmente

transformada em “ornamentos”. A informação suplementar de que o laço já foi tirado, parece apontar para que a raiva seja o afecto que se esconde por detrás da máscara, no entender do sujeito, podendo isto querer dizer que este não sentiria o amor entre os seus pais como verdadeiro, temendo uma separação, ou pelo contrário, desejando-a.

A resposta seguinte, parece expressar um sentimento de desamparo do sujeito derivado das respostas anteriores, pois a “península italiana” encontra-se “separada do continente europeu pelos Alpes”. A divisão por um canal, causada por um “terramoto”, poderá transmitir o quanto o sujeito se sente abalado por uma grande força, assim como isolado e só.

Seguidamente, o sujeito vai reentrar nos mesmos elementos da mancha, tentando dar nova interpretação. Esta vai continuar a reflectir o desamparo do sujeito, pois as “pernas postiças” (o seu suporte ou segurança) foram perdidas e as figuras humanas estão desequilibradas e a tentarem agarrar-se a um objecto não nomeado. Esta metáfora poderá revelar o desejo do sujeito em se agarrar a algo, sendo o “nisto” ainda desconhecido para o sujeito, pois na verdade ele não deve ter nada a que se possa agarrar para se conter. O facto das pernas serem postiças poderá indicar que não possui um verdadeiro sentimento de estabilidade interna. O objecto em que se tenta agarrar, parece ser uma tentativa de criar um símbolo que preencha o lugar do desamparo. Continuamos a ver retratadas problemáticas de uma forma bastante crua e indefesa, que na linguagem de Bion se podia categorizar como elementos perceptivos reenviados para fora, dando origem à criação de *objectos bizarros*.

A resposta “Delta de um rio com vários braços e aqui com uma entrada. Isto aqui se calhar é sangue no mar e aqui também.” Poderá indicar uma representação algo violenta da sexualidade, uma vez que pode representar a vagina, com sangue. Como se o pénis do pai, entrando dentro da mãe, a danificasse.

De realçar que esta insistência em respostas de carácter geográfico, para além de representarem tentativas de criação de símbolos contentores, apontam para um funcionamento obsessivo, uma vez que neste, existe um investimento enorme na representação dos objectos, mais do que nos objectos em si. Da mesma forma que o sujeito

já havia verbalizado “a representação de...” em respostas anteriores, os conteúdos geográficos são, em si, representações de países, etc.

A última resposta parece ser uma tentativa final de “elevação” do problema, mas o facto do vermelho corresponder ao ponto mais alto levanta suspeitas sobre a sua eficácia. Assim, verifica-se no António uma grande dificuldade em sair e resolver a problemática edipiana que o cartão lhe suscita. Continua a não conseguir produzir símbolos que, como diria Alencar “resolvam o problema”, o contenham e o levem a sublimar a angústia.

#### Cartão IV

O tempo de latência deste cartão indica um equivalente de choque. A primeira resposta “um gigante sentado num tronco” evoca imediatamente uma noção de poder, visto a única característica descrita na figura percebido é o tamanho gigantesco. O sujeito reduz o perigo desta figura conferindo-lhe uma postura de passividade sentando-a num tronco. Porém, “tem duas pinças” indica um carácter castrador a essa figura, assim como uma natureza animalesca (caranguejos e escorpiões é que têm pinças). Tendo em conta a interpretação feita dos cartões anteriores, podemos estar aqui perante o castigo fantasiado da castração por parte do pai, relativamente ao desejo do filho em ter a mãe.

Afastando-se deste último detalhe (D) ameaçador, o sujeito foca-se novamente numa resposta global, “um morcego”, mantendo uma carga algo sombria, visto o morcego ser um animal nocturno (que o próprio sujeito confessa no inquérito não gostar muito). Esta imagem não o ajuda, portanto, a mudar o afecto da problemática.

A tentativa de contenção da angústia volta a dar-se simbolicamente através de uma resposta geográfica denotando limites (“A costa chinesa do norte, repetida”), assim como de “elevações” (tentando elevar-se acima da angústia), de “lagoas” (águas calmas, podendo ter uma carga algo regressiva se arriscarmos uma analogia ao ambiente intra-uterino).

As três respostas seguintes reflectem o efeito desorganizador que o cartão teve no sujeito. Tanto a resposta “nuvem” como “a representação de uma turbulência no mar” (que inclui todo o branco fora da mancha) são vagas ( $F_{\pm}$ ), sem limites definidos, traduzindo um estado emocional incontido e à deriva. A mancha de petróleo no mar, igualmente disforme, poderá

traduzir a maré negra interior que invade o sujeito. Esta resposta, que engloba o branco fora da mancha, revela grande desorganização e perda de limites.

Seguidamente, o sujeito vai voltar ao elemento inicial e torna-o mais inofensivo realçando a pequenez da sua cabeça. Está aqui presente algo mais próximo de criatividade, tendo este ajustamento como função desarmar o perigo e em última instância, reduzir a angústia. Mas tratando-se de um símbolo produzido no seio da posição esquizoparanoide kleiniana e *equação simbólica* de Segal, que visa a negar o objecto persecutório, não se pode considerar produtor de sublimação-criatividade.

Num próximo passo e seguindo a mesma linha, o sujeito tenta controlar o objecto persecutório, acrescentando dois humanos que numa autêntica prova de força “tentam segurar o gigante no ar”.

O final desta pequena sequência acaba com o próprio tronco da árvore tendo flores, dando origem a um cenário muito mais pacífico.

Mas a construção destes símbolos falha na sua função de superar e sublimar a ansiedade, uma vez que, após um breve período em que o sujeito observa o cartão mais um pouco, a sua atenção volta a focar-se nas pinças castradoras e a última resposta volta a tornar-se perigosa, uma vez que as flores já não nascem de um tronco mas sim de um cacto, com realce para os seus espinhos.

Esta tendência em voltar atrás sucessivamente e acrescentar novas representações a uma mancha ansiogénica, traduzem uma tentativa constante do António em criar e sublimar. No entanto, os seus símbolos continuam a falhar neste sentido, não sendo suficientemente bons para impedir a invasão do objecto sádico e persecutório, promotor de dor e ansiedade.

#### Cartão V

O morcego percebido “sem dúvida” pelo sujeito parece trazer-lhe um certo alívio relativamente ao efeito do(s) cartão(ões) anterior(es), que pelo carácter ambíguo das manchas obrigavam o sujeito a projectar uma ameaça interna inconsciente de desunião e contra a qual ele desenvolvia imagens que procuravam contê-la ou contrariá-la. Este cartão referente à auto-imagem caracteriza-se geralmente como sendo um dos menos ambíguos e

mais fáceis de atribuir significado através das banalidades “morcego”, “borboleta” e “pássaro”, sendo estas três das primeiras cinco respostas que o sujeito deu (“águia” não deixa de ser um pássaro).

As outras duas respostas, “nuvem” e “dupla península escandinava” são recorrentes dos cartões anteriores, podendo-se dizer o mesmo da “península italiana”.

A criatividade e imaginação à luz do modelo cognitivista aparecem-nos através dos “dois animais à luta... são de grande porte... há um gato no meio deles que vai tentar fugir com passarinhos na cabeça”. Não só os estímulos, começando com dois Dd, se articulam até o sujeito construir uma resposta global, como que se encontram em relação compondo um Kan. No entanto, esta resposta é de fraca qualidade formal, pois os elementos identificados são demasiado difíceis de imaginar nos locais indicados.

Esta resposta parece recriar novamente o conflito edipiano, uma vez que o sujeito, projectado enquanto gato, se encontra entre os dois animais de grande porte (os pais), tentando fugir com a harmonia entre eles (os passarinhos). Assim, o sujeito realizaria novamente o desejo de impedir a relação entre os pais.

De seguida, o sujeito constrói outro G elaborado, dotado desta vez de movimento humano, através da resposta “um homem pernetta que caiu ao chão, pôs as mãos no espelho e viu-se reflectido”. Interessante como a angústia de castração contida nesta resposta é amparada com um ligeiro reforço narcísico do reflexo no espelho, assim como um detalhe fálico (“cornos”) na resposta seguinte. Esta última também pode ter outro significado, caso os “cornos” sejam o símbolo do sentimento de traição do sujeito em relação à mãe, por esta “pertencer” ao pai.

Entre tentativas de contenção através de um “recorte de uma costa” e “uma elevação... uma ilha”, o sujeito tenta acrescentar um toque criativo ao morcego, escolhendo “algo em forma de cone” para este trazer entre as pata. Caso este cone seja um símbolo do órgão sexual feminino, o sujeito poderá estar aqui novamente a realizar o desejo de “roubar” a mãe, projectando-se como um morcego, um animal nocturno que se esconde da luz do dia, vivendo de noite quando ninguém o vê.

O fracasso da resposta anterior, no sentido de resolver a problemática e de gerar mudança de afecto, reflecte-se na última resposta. O António regressa a a uma resposta ansiogénica

para a desarmar um pouco, trocando os passarinhos por um capacete de viking e transformando os antigos animais de grande porte que lutavam entre eles por “dois homens” que vão atrás do gato para o apanhar. Desta vez, projecta-se enquanto homem a competir com outro, para apanhar algo que ambos querem, o gato. Novamente, a problemática prolonga-se. As expressões do conflito edipiano mudam de elementos, mas os símbolos mantêm-se. Continuamos a não encontrar os *símbolos propriamente ditos* de Segal, promotores de criatividade e desenvolvimento, mas sim uma equação simbólica que aqui, visa a negar a perda.

O número inferior de respostas dadas aos cartões precedentes parecia por esta altura, pela expressão corporal do António, mais ligado ao tédio gerado pelo tempo escorrido do que a um factor de diminuição de ansiedade.

#### Cartão VI

Este reinício da prova parece deixar o sujeito angustiado, dado que a sua primeira resposta “uma simetria com coisas no meio”, manifesta uma vontade de evitar o cartão. Isso, o seu tempo de latência (relativamente à sua impulsividade imediata) e ainda o facto das três primeiras respostas serem de má qualidade formal, permitem-nos concluir que o cartão produz um equivalente de choque no sujeito. A tradução de um estado de espírito à deriva dá-se novamente através das “penínsulas” e neste caso (F-), constituem uma projecção da angústia.

A terceira resposta “mancha de sangue devido a um disparo de bala” parece representar uma entrada directa numa angústia de morte claramente invasiva (pois o cartão não tem vermelho). Após uma breve pausa em que se procurou conter o sujeito, perguntando-se-lhe como se estava a sentir perante a prova, este constrói um “castelo” para se proteger, juntamente com novas “penínsulas” e uma “costa”. De seguida, dá uma variante da banalidade através de “uma pele de animal segura num pau ou numa cana”. A presença de um elemento fálico é comum neste cartão ligado à sexualidade, mas poder-se-ia dever igualmente a uma espécie de contraste com a pele de animal (que implica que o animal está morto) de forma a evitar a angústia que a morte desperta.

A seguir à expressão da sua incerteza sob a forma de “nuvem” (podendo aqui interpretar-se alternativamente como uma relutância em tomar uma decisão perceptiva), o sujeito identifica “um gato a apanhar um pássaro”, criando mais uma cena de interacção e movimento entre animais.

Virando o cartão, o sujeito vê “uma planificação de uma caixa rasgada”, pelo que esta resposta pode traduzir uma certa ausência de integridade do Eu, devido ao apego à característica rasgada. No entanto, se combinarmos esta resposta com o número de respostas “deltas de rios” (alguns dos quais com sangue) noutros cartões, poderemos estar perante a expressão de uma representação violenta da sexualidade. Nesta representação, o falo, à semelhança da “bala” da terceira resposta deste cartão, seria destruidor do órgão feminino a ponto de o rasgar e pô-lo em sangue. Estes símbolos, apesar de boas metáforas, continuam a não possuir verdadeira criatividade, pois representam apenas projecções de problemáticas, às quais o sujeito não encontra solução.

Após alguma hesitação na “ projecção de uma sombra de uma árvore e a própria árvore” (repare-se que o lado negro, a sombra, é percebido primeiro, realçando o choque ao cartão), de boa qualidade formal, o sujeito vê um totem que lhe transmite uma impressão angustiante de maldade. Neste ponto, podemos falar de choque, mais do que num equivalente de choque. Este tótem maldoso vem reforçar a interpretação anterior de uma representação destrutiva do falo na sexualidade.

O sujeito poderá encontrar na resposta “É um pôr do sol e um lago também” um conteúdo tranquilizante, antes de sinalizar que não vê mais nada. Trata-se de um símbolo que traduz o evitamento em continuar inserido na problemática da sexualidade destrutiva. Verificamos que o António não conseguiu criar símbolos que o ajudassem a resolver a angústia.

Cartão VII

A primeira resposta, “uns cavalos marinhos...” parece traduzir um sentimento de tranquilidade do sujeito, ou uma necessidade de encontrar tranquilidade num conteúdo algo regressivo.

O “pórtico” sendo um símbolo de ligação entre o exterior e um castelo, parece traduzir uma vontade de estabelecer relação ou de sair do seu castelo protector.

A resposta seguinte vai no entanto remeter para uma problemática de integridade do Eu, pois o sujeito vai projectar partes do corpo de uma pessoa e não uma pessoa inteira (“pode ser a cabeça, o pescoço e os ombros de uma pessoa”).

A resposta “um rio a correr no lago para o mar” poderá servir como uma tentativa de contenção, pois parece sugerir formas de água que se incorporam num todo de dimensão maior. Quanto ao “estreito”, proporciona limites e forma ao mar.

Referindo-se ao detalhe superior das personagens, o sujeito vai verbalizar uma intelectualização, de forma a evidenciar os seus conhecimentos históricos.

A resposta morcego a voar na noite poderá indicar uma projecção de angústia pois a noite é percebida na parte branca do cartão. Alternativamente, poderá indicar uma necessidade do sujeito em colocar o morcego no seu ambiente natural (a noite) de forma a obter contenção. Esta resposta poderia igualmente ser interpretada como uma expressão de um lado oposto do sujeito em nomear a noite sem haver características no cartão que sugiram isso.

A “janela de um castelo à noite” poderá traduzir uma tentativa de contenção já que um castelo pode simbolizar uma fortaleza protectora para com o mundo externo. Aqui, a noite já está ligada ao negro.

Na resposta seguinte, os “dois gémeos unidos pela cabeça” estão ligados. Será isto sinónimo de uma dificuldade de quebrar a simbiose entre o Eu e não eu, ou apenas mais uma forma simbólica de obter contenção, unindo dois seres?

A resposta “diapasão” parece remeter para a primeira hipótese, uma vez que os dois ferros metálicos que compõem o instrumento emitem sempre a mesma vibração, estando unidos na sua base. E o “íman” da última resposta é certamente um símbolo de atracção de algo para junto de si ou de algo externo que atrai o sujeito. Em todo o caso, a problemática em causa parece ser a simbiose e o António falha em formar símbolos que o libertem da angústia que a acompanha.

### Cartão VIII

A introdução às cores pastel parece retirar alguma ansiedade ao sujeito visto este ter começado a dar respostas elaboradas e organizadas desde o princípio. O sentimento de segurança que as cores lhe provocam poderá estar na primeira resposta, uma vez que os dois lagartos estão seguros numa montanha. O resto da mancha é logo enquadrado no todo, criando um cenário, já que a montanha é um vulcão cuja chaminé “vai ter a uma câmara magmática por dois canais”. Importante aqui a interpretação de que o aparelho psíquico do sujeito projecta esta segurança recém adquirida através da percepção de um símbolo fálico (a analogia entre um vulcão ligado a uma câmara magmática por dois canais e o aparelho sexual masculino é possível), dando a entender que o sujeito se sente de certa forma “apoderado”, no sentido de “não impotente”. Mas esta analogia entre falo e vulcão volta a transmitir alguma característica destructiva relativamente à representação do símbolo fálico.

Procurando outra interpretação para a mesma imagem percebida, o sujeito troca os lagartos por “aves” e a montanha por “uma comida peganhenta” que cola às patas das aves. Este aspecto peganhento poderá remeter para uma dificuldade de distinção entre o Eu e o meio, ou uma dificuldade de quebrar a simbiose materna (a comida - símbolo de função materna, prende as aves – símbolo de liberdade).

Persistindo nos mesmos aspectos da mancha, o sujeito constrói “uma representação indígena de África, em que dois macacos estão a comer um fruto peganhento que até fica preso às patas”. A problemática da independentização mantém-se.

Olhando para a parte inferior da mancha, o sujeito vai-lhe dar as formas de “rã” e “água”, e articulá-las entre elas e com o elemento que vai captar a atenção do sujeito ao longo de

todo o cartão: o fruto. Também a rã quer o fruto, mas poderá estar algo insegura pois “tem uma pata na água e outra na terra”.

Com a resposta “um morcego agarrado a uma rã, agarrada a uma borboleta e ao fruto verde”, o sujeito vai conseguir articular as percepções anteriores numa resposta, sendo a borboleta o elemento acrescentado. O facto de todos os elementos estarem agarrados reforça a hipótese da dificuldade em estabelecer limites entre o Eu e o meio.

A resposta “árvore em que estão dois macacos a subi-la” é uma nova variante dos mesmos elementos. Esta resposta já é criativa, no sentido de “despegar” o sujeito da problemática do “estar pegado”. No entanto, a saída da simbiose parece trazer outra problemática: a competição (dois macacos – possivelmente, ele e o pai – competindo pelo topo de outro símbolo fálico, a árvore).

O sujeito finaliza o cartão com a metáfora do “pôr do sol”.

A capacidade do sujeito em articular habilmente os vários elementos da mancha, dando-lhes novas interpretações possíveis, revela muita criatividade no sentido cognitivista. No entanto, verifica-se mais uma vez a grande dificuldade do António em sublimar a problemática em causa, o que explica a perseverança dos elementos estarem pegados. A penúltima resposta oferece a saída, apesar de remeter para nova angústia: a competição edipiana. Ainda assim, trata-se de uma angústia menor e bem mais promotora de desenvolvimento no dia em que o António se conseguir harmonizar com ela.

#### Cartão IX

O sujeito inicia o cartão com uma resposta global elaborada através da junção e articulação de vários elementos em Dd e Dbl, tendo novamente um tempo de latência muito baixo. A velocidade com que o sujeito dá forma aos detalhes da mancha e os articula de forma adequada é notável e seria certamente considerado como criatividade sà luz do critérios cognitivistas.

As “bruxas com uma abóbora no meio, com duas maçãs e um cesto” contem vários elementos que se podem encontrar em contos de fadas em que aparecem bruxas (exemplo: branca de neve e os sete anões). E por ver uma “costa recortada”, o sujeito vai

imediatamente ligar esse elemento à sua resposta, inferindo que as bruxas “devem ser originárias da Grã-Bretanha”. Aqui, pode-se questionar até que ponto o sujeito terá tolerância ao elemento de dispersão dos elementos percebidos, pois desde o início da prova revelou uma aptidão para ligar o maior número de elementos entre si ou de dar respostas globais. Poderá esta ser uma necessidade de manter uma sensação interna de coesão ou de um desejo profundo de relação?

A seguir à “catarata” e a uma percepção de baixa qualidade formal de uma “costa francesa”, o sujeito vai reinterpretar os vermelhos inferiores da mancha e vê-los como um “rádio”.

Como lhe tem sido habitual, vai regressar aos elementos da sua primeira resposta e dar-lhes novos significados. Parece-lhe agora “um fantasma com duas maçãs, com um nariz de madeira onde já cresceram quatro copas de árvore”. Esta resposta parece traduzir algum conteúdo relacional persecutório, com presença do sentimento de ter sido enganado (nariz de madeira – mentira).

Ao adicionar um arco óptico, conferindo-lhe o simbolismo de “harmonia”, o António poderá estar a tentar construir um símbolo que o tire da angústia. Mas a resposta seguinte mostra o fracasso desse objectivo, pois não só a problemática é retomada, como nos permite mais claramente perceber a angústia aqui representada.

O “desenho em que o pintor deixou as cores misturarem-se” remete para um conteúdo algo fusional, ideia prontamente apoiada pelas “duas cabeças que o fantasma está a agarrar”. Este “agarrar”, à semelhança dos cartões anteriores, traduzindo a dificuldade de quebrar a simbiose e diferenciação do Eu com o outro.

A inclusão do contraste entre a “noite” e o pôr do sol do dia seguinte na mesma resposta poderá ser uma intenção de resolver esta questão, gerando dois elementos bem distintos.

Esta última resposta poderá eventualmente ser um símbolo suficientemente bom no sentido de sair da problemática e gerar a mudança para um estado afectivo mais tranquilo.

## Cartão X

Perante a dispersão das manchas deste cartão, geradoras de confronto com a angústia de fragmentação, o sujeito vai imediatamente sentir necessidade de gerar um sentimento de coesão, unindo todos os elementos a uma história comum, por três vezes.

Na primeira, o sujeito vai directamente às partes mais consistentes da mancha, evocando a França para estabelecer contornos. O conteúdo geográfico é misturado com o conteúdo humano pois a França tem “olhos, uns bigodes, um nariz e bochechas queimadas” e de seguida, com os elementos percebidos como figuras animais a desempenharem actividades humanas (“touros a segurarem uma taça” e “louva-a-deus a segurarem tochas olímpicas”). Através das duas “peles de animal a simbolizarem a caça”, o sujeito consegue unir a maioria dos elementos da mancha formando um G barrado.

Na segunda resposta, o primeiro elemento identificado é novamente um símbolo protector: um castelo. Este é intelectualizado como sendo “o castelo da Bastilha” e os restantes elementos vão ser interligados de forma simbólica numa cena que representa aspectos históricos. A transformação dos vários elementos identificados em símbolos metafóricos permitem a unificação ao todo, numa história plausível.

A terceira e última resposta denota um grau de elaboração semelhante às duas anteriores a nível do uso da metáfora e da articulação dos vários elementos num enredo único. Esta resposta poderá ser uma projecção maciça do sujeito de um aspecto importante da sua vida. “Um homem que quando era pequeno tinha força para segurar uma taça” sendo esta “a glória”, juntamente com o “ódio formado por alguém”, poderá ser uma nova representação de um Édipo doloroso, hipótese já levantada no cartão II. Depois de crescer, simbolizado pelo bigode, o sujeito refere que o homem “expandiu a sua cultura”, o que parece ser exactamente o que o sujeito fez através da sobredotação, provavelmente para conquistar afecto e valorização. Nesta resposta, o sujeito apresenta a solução provisória para fazer frente à impotência e desnarcização proveniente do conflito edipiano. Sobredotar-se cognitivamente, ampliar a cultura, para reparar a sua auto-estima e estima atribuída pelos elementos do seu meio. Assim sendo, esta resposta é criativa, dado que vem oferecer uma solução para a angústia.

## DISCUSSÃO

O facto do sujeito ter dado um número elevadíssimo de respostas no seu protocolo, num espaço de tempo relativamente curto e com tempos de latência extremamente reduzidos, seria considerado por autores tais como Alencar (1986) como uma evidência de alguma criatividade e originalidade, devido à percepção de imagens nas manchas de tinta traduzir uma busca de relações internas por parte de um indivíduo, que o autor considera criativo.

Segundo os critérios de Rorschach (1921) e de Klopfer e Kelly (1946), o António seria um indivíduo criativo pelo facto de apresentar uma elevada percentagem de respostas originais de boa qualidade formal. O António enquadrou-se ainda nos indícios de criatividade citados por Rorschach no que diz respeito à riqueza e energia disposicional da actividade associativa, traduzida pelas respostas Globais. E ainda a um número suficiente de cinestésias humanas e respostas de cor. No entanto, não preencheu os dois outros factores referidos pelo autor, nomeadamente pela percentagem elevada de respostas de conteúdo animal e o facto das respostas de cor superarem o número de respostas de movimento humano.

De destacar ainda a capacidade do António em dar interpretações diferentes aos mesmos elementos de uma mancha, elaborando e interligando os seus vários elementos, por vezes até chegar a autênticos cenários.

À luz do modelo cognitivo, esta conclusão teria apoiado a correlação entre criatividade e sobredotação estabelecida por Renzulli (1986), apoiada mais tarde por autores como Cortizas (2000).

No entanto, à luz do modelo interpretativo que aqui usamos, tendo em conta a análise do significado dos símbolos usados no contexto, somos obrigados a concluir algo de bem diferente. Verificou-se uma grande dificuldade do sujeito em criar respostas que o conseguissem afastar da angústia subjacente, por vezes esmagadora dada a problemática psicótica, que a prova lhe desperta. As angústias predominantes que encontramos foram a dificuldade de quebrar a simbiose que impede a diferenciação e desenvolvimento do eu; a dor, raiva e dificuldade de integração da problemática edipiana (cuja resolução solucionaria a questão da simbiose) a representação destrutiva da sexualidade e ainda a angústia de fragmentação. À luz da visão de Klein (1929 e 1930), na qual a simbolização aparece

devido à necessidade de deslocar ou substituir para/por novos objectos, essa angústia teria de ser afastada para podermos considerar o António criativo.

Segal (1957), que relaciona a capacidade de simbolização à reparação simbólica e mental, dependente da elaboração da posição depressiva, provavelmente classificaria de *equações simbólicas* a maioria das respostas do sujeito, dado o seu fracasso em integrar as ansiedades primárias de medo dos objectos maus e de medo de perda ou inacessibilidade dos objectos bons. Constatamos como estas equações simbólicas, associadas à identificação projectiva e à posição esquizoparanoide, foram usadas para negar a ausência de objecto ideal ou para controlar um objecto persecutório, sendo os objectos substitutos sentidos como os objectos originais. Para haver criatividade à luz da visão de Segal, teríamos de ter encontrado símbolos produzidos no seio da posição depressiva, representando o objecto sem coincidir com ele, sendo estes usados não apenas para negar a perda, mas também superá-la e sublimá-la.

Relativamente à visão de Bion (1965), constatamos o quão precária é a relação interna *continente-conteúdo* do António, assim como a ausência de uma função alfa que consiga traduzir os elementos perceptivos em elementos que o seu ego consiga assimilar. Os elementos perceptivos são reenviados para fora e dão origem à criação de *objectos bizarros*.

Tendo em conta a perspectiva de Amaral Dias (2004), segundo o qual a fantasia e criatividade implicam ligar entre si elementos que se encontram susceptíveis a formação vinculativa entre eles, verificamos que o nosso sujeito falha no que diz respeito a ser simultaneamente continente do significado emocional e vínculo com outros continentes. Assim sendo, o António não evidenciou verdadeiro “factor criativo” segundo a perspectiva deste autor.

Ocorreram tentativas constantes de contenção e de saída das problemáticas em jogo, mas globalmente, o sujeito falhou na construção de *símbolos propriamente ditos*, construídos no seio da posição depressiva kleiniana, que lhe permitissem “sair dali”.

O resultado foi uma série de imagens evacuativas, nas quais os símbolos internos recalçados apareceram por vezes projectados sem defesas, gerando uma invasão fantasmática e imagens delirantes. Quando símbolos eram formados, graças ao esforço do António em voltar atrás sucessivamente e acrescentar novas representações às manchas na tentativa de criar e sublimar, tratavam-se de equações simbólicas produzidas no seio da posição esquizoparanoide kleiniana. Estes “símbolos” não conseguiram impedir a invasão do objecto sádico e persecutório, promotor de dor e ansiedade. Estes “símbolos” apareciam

para negar objectos maus, controlá-los ou evitar o desagregamento do eu, tendo uma função defensiva e não constructiva, que levasse à sublimação-criatividade e ao desenvolvimento.

Ainda assim, o sujeito conseguiu evidenciar pontualmente algo que se aproximasse da criatividade, conseguindo sair momentaneamente da problemática levantada pelo cartão em causa. Seja através da introdução de novos elementos da mancha nas respostas prévias que vêm “desarmar” o perigo de castração (cartão IV), do estabelecimento de ligações entre elementos espalhados pela mancha ou sua união numa história comum (cartão X) para evitar a angústia de fragmentação ou apenas da construção de um “farol” (cartão II), o António não deixou de procurar desenvolver recursos internos. O uso repetido das respostas geográficas de contornos externos bem delimitados ou de outros símbolos contentores como “castelos” e “cúpulas” tentavam manter o António mais coeso e consistente perante a angústia, permitindo ainda, aliados à intelectualização contida neles, tentar “conquistar” o apreço do psicólogo.

Por este motivo, julgamos poder retirar deste estudo, relativamente à sobredotação, que os testes psicométricos não vão seleccionar, de todo, o sujeito verdadeiramente criador à luz dos autores psicanalíticos como Klein, Segal, Bion e Amaral Dias, em cujo ponto de vista neste sentido nos baseamos.

Do ponto de vista metodológico, devemos salientar que não esperavamos que o sujeito desse tantas respostas por cartão nem alguma vez (devido a inexperiência) tivéssemos pensado em depararmo-nos com essa situação. Desconhecendo a norma de que se devia impor um limite a partir de um determinado número com um “já temos respostas que cheguem”, o resultado foi o de um número de respostas excessivo e a necessidade de aplicar o resto dos cartões (VI-X) num segundo encontro devido ao factor tempo e à necessidade de se proceder ao inquérito. Após pedido de orientação numa aula de seminário de monografia, foi-nos comunicada a norma e aconselhado a aplicar os restantes cartões num segundo momento, muito embora o protocolo perdesse validade com estas falhas. Curiosamente, os resultados deste erro e subsequente número elevado de respostas permitiram-nos compreender melhor a natureza e expressão de criatividade do sujeito, não querendo isto dizer que nos orgulhamos do erro cometido. Apenas que esta terá de ser uma aprendizagem a integrar em provas futuras.

## CONCLUSÃO

Os resultados deste estudo vêm colocar uma questão muito importante. Será que à semelhança do António, existem outros sobredotados habitados por angústias profundas, para com as quais não possuem mecanismos internos de contenção? Serão as suas funções alfa igualmente escassas? Se sim, haverá alguma relação entre angústias profundas (eventualmente do foro psicótico como no caso do nosso sujeito) e sobredotação? A última resposta da prova do António pareceu-nos fornecer elementos importantes acerca da história psíquica do sujeito, na medida em que nos deu a entender que se sobredotou intelectualmente devido à necessidade de compensar as lesões profundas da sua auto-estima. Ter um Eu ainda por se estruturar fora da simbiose e a vivência dolorosa da derrota Edipiana parecem representar danos profundos na vida psíquica do nosso sujeito. Assim sendo, perguntamos, serão todos os sobredotados habitados por uma ausência de relação continente-conteúdo suficientemente boa, proveniente de uma boa capacidade de *rêverie* materna? Será que todos se sobredesenvolveram cognitivamente para colmatar feridas narcísicas graves e um sentimento de “incontinência afectiva”? Apenas a repetição deste estudo para com outros sujeitos sobredotados poderia ajudar a estudar esta hipótese, uma vez que neste trabalho apenas nos propusemos a estudar um caso único.

Voltando à nossa revisão de literatura, relembramo-nos de Feldman & Piirto (1995), que apontam dificuldades afectivas das crianças sobredotadas ao nível do relacionamento inter-pessoal (tendência ao isolamento), referindo a pouca perseverança, a incapacidade para formular objectivos, a passividade e a baixa auto-estima. Certamente, seria particularmente difícil o estabelecimento de relações gratificantes numa pessoa sobredotada não apenas por ser “diferente”, mas também quem sabe, por se tratar de uma pessoa com imensa dificuldade de se relacionar com ela própria, devido à ausência de recursos para lidar com angústias graves como as que encontramos neste psicodiagnóstico.

Como vimos na nossa revisão de literatura, Feldman & Piirto (1995) fazem ainda alusão a algumas características e atitudes familiares tais como pais passivo-agressivos.

Julgamos que seria importante realizar mais estudos ao nível da vida psíquica dos sobredotados, no sentido de responder a estas questões. Descobrir estas respostas é importante, no sentido em que a nossa cultura e sociedade valoriza muito a inteligência e aptidões intelectuais das pessoas. Certamente crianças e adolescentes como o António devem receber elogios e encorajamentos pelas suas capacidades. Mas até que ponto se deve

encorajar a sobredotação intelectual de um ser, caso essas capacidades derivem de angústias profundas? Não seria melhor encarar a sobredotação como um sinal de alerta e procurar ajudar o sobredotado ao nível emocional, nas várias carências que eventualmente o habitariam?

Concluído este trabalho, fica-nos uma série de perguntas em aberto e a sensação de que ainda existe muito para descobrir relativamente aos conceitos de criatividade e de sobredotação.

Fica-nos ainda a memória das angústias do “António” e desejo que com o passar do tempo e ao longo da sua vida, o nosso sujeito possa encontrar uma maior harmonização interior, alcançando a paz e felicidade que merece.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albert, R. S. (1983). Toward a behavioral definition of genius. In R. S. Albert (Ed.), *Genius and eminence: The social psychology of creativity and exceptional achievement* (pp. 19-35). Oxford: Pergamon Press.

Alencar, E. S. (1986). *Psicologia e educação do sobredotado*. São Paulo: E.P.U.

Alencar, E. S. (1990). Dimensões psicológicas e sociais da criatividade. *Cognição e aprendizagem escolar*, 127-145.

Alencar, E. S. (1992). *Como desenvolver o potencial criador: Um guia para a libertação da criatividade em sala de aula*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda.

Alencar, E. S. (1993). *Criatividade*. Brasília, DF: Editora: Universidade de Brasília.

Almeida, L. & Roazzi, A. (1988). *Inteligência: A necessidade de uma definição e avaliação contextualizadas*. Porto: Edições Universidade.

Amaral Dias, C. (2004). *Costurando as linhas da psicopatologia borderland (estados-limite)*. Climepsi Editores.

Anzieu, D. (1984). *Os métodos projetivos*. Tradução Maria Lúcia do Eirado Silva. Rio de Janeiro: Campus.

Aronow, E.; Raychaudhuri, M. (1972). Comment on Raychaudhuri's relation on creativity and Sex to Rorschach M responses. [On-line]. *Journal of Personality Assessment*, v. 36, n. 4, p. 303-306. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Bahia, S. & Janeiro, I. (2001). *Sobredotação: O que faz a diferença quando se tem um aluno diferente*. Universidade de Lisboa.

Bion, W. (1962). *Aux sources de l'expérience*. Paris: P.U.F.

Bion, W. (1965). *Transformations. Passage de l'apprentissage à la croissance*. Paris: P.U.F

Bion, W. (1967). *Refléxion faite*. Paris: P.U.F

Cortizas, M. J. (2000). *Mentes creativas, mentes superdotadas? Sobredotação*, 1(1-2), 99-120.

Csikszentmihalyi, M & Robinson, R. E. (1986). *Culture, time and the development of talent*. In Pereira, M. (2000). *Sobredotação: A pluralidade do conceito*. Universidade de Coimbra.

Csikszentmihalyi, M (1998). *Creatividad: El fluyr y la psicologia del descubrimiento y la invention*. Barcelona: Paidós.

Dana, R. H. (1968). Six constructs to define Rorschach M. [On-line]. *Journal of Projective Techniques and Personality-Assessment*, v. 32, n. 2, p. 138-145. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Dudek, S. Z. (1967). Creativity and Rorschach human development response: an analysis of the relationship between quantity and quality of M and creative expression in artist and non-artist groups. [On-line]. *Dissertation Abstracts International*, v. 27, n.11-B, p. 4120-4121. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Feldman, D. H. (1988). *Creativity: dreams, insights and transformations*. NY Cambridge University Press.

Feldman, D. H. & Goldsmith, L. T. (1991). *Nature's gambit: Child prodigies and the development of human potencial*. New York: Teachers College Press.

Feldman, D. H. & Piirto, J. (1995). *Parenting talented children*. NY: Longman.

Ferenczi, S. (1913/1970). Ontogenese des symbols. In *Psychanalise II. Oeuvres completes 1913-1919*. Paris: Payot.

Fiorini, H. J. (1986). *Estruturas e abordagens em psicoterapia*. Tradução Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Fiorini, H. J. (1995). *Teoria e técnica de psicoterapias*. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

Frank, G. (1979). On the validity of hypotheses derived from the Rorschach: VI. M and the intrapsychic life of individuals. [On-line]. *Perceptual and motor skills*, v. 48, n. 3, pt 2, p. 1267-1277. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Freeman, J. & Guenther, Z. (2000). *Educando os mais capazes*. São Paulo: E.P.U.

Freud, S. (1895). *Estudios sobre la histeria*. Madrid: Ed Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1900). *La interpretation de los sueños*. Madrid: Ed Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1925). *La negación*. Madrid: Ed Biblioteca Nueva.

Gardner, H. (1988). Creative lives and creative works: A synthetic and scientific approach. In R. J. Sternberg (Ed). *The nature of creativity: contemporary psychological perspectives* (pp. 298-321). NY: Cambridge University Press.

Gardner, H. (1995). *Inteligências múltiplas: A teoria na prática*. Porto Alegre: Artes Médicas.

Getzels, J. W. & Jackson, P. W. (1962). *Creativity and Intelligence: Explorations with gifted children*. New York: Willey.

Green, A. (1995). *El trabajo de lo negativo*. Buenos Aires: Amarrortu Editores.

Guilford, J. P. (1950). Presidential address to the American Psychological Association. *American Psychologist*, 5, 444-454.

Hocevar, D. & Bachelor, P. (1989). A taxonomy and critique of measures used in the study of creativity. In J. A. Glover, R. R. Ronning & C. R. Reynolds (Eds.). *Handbook of creativity* (pp.53-73). New York: Plenum Press.

Jones, E. (1916/1968). The theory of symbolism. In *Papers on Psycho-analysis*. Londres: Belliere and Tinball,

Kincel, R. L. (1983). Creativity projection and the experience type. [Online]. *British Journal of Projective Psychology and Personality Study*. Scotland, British Society for Projective Psychology, v. 28, n. 2, p. 36. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Kincel, R. L. (1986). Creativity projection and the experience type. [On-line]. *Journal of Mental Imagery*, v.10, n.1, p. 27-36. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Klein, M. (1923). *L'analyse des jeunes enfants*. Paris: Payot.

Klein, M. (1929). *Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une oeuvre d'art et dans l'élan créateur*. Paris: Payot.

Klein, M. (1930). *L'importance de la formation du symbole dans le développement du moi*. Paris: Payot.

Klopper, B.; Kelly, D. M. (1946). *Técnica del psicodiagnóstico de Rorschach*. México: Paidós.

Knafo, D. (2002). Revisiting Ernest Kris's concept of regression in the service of the ego in art. *Psychoanalytic Psychology*. v.19, n.1, p. 24-49. United States.

Kris, E. (s.d.). *Psicanálise da arte*. Tradução de Marcelo Coração. São Paulo: Brasiliense.

Lacan, J. (1956). *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*. Edition: Paris.

Logan, L. M. e Logan, V. G. (1971). *Design for creative teaching*. Toronto: McGraw-Hill Company of Canada Limited.

Marques, M. E. (1999/2001). *A Psicologia Clínica e o Rorschach*. Edição: Vertices.

Meltzer, D. & Harris Williams, M. (1988). *A apreensão do belo*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Milner, M. (1987). *A loucura Suprimida do Homem São*. Rio de Janeiro: Imago Editora. Marques, M. E. (1999/2001). *A Psicologia Clínica e o Rorschach*. Edição: Vertices.

Money-Kyrle, R. E. (1968). Cognitive development. *International Journal of Psychoanalysis*, 49 (2-3), 691-698. In Marques, M. E. (1999/2001). *A Psicologia Clínica e o Rorschach*. Edição: Vertices.

Morais, M. F. (2001). *Definição e avaliação da criatividade: Uma abordagem cognitiva*. Centro de Estudos em Educação e Psicologia, Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho.

Nogueira, S. I. (2006). *A sobredotação e o génio*. Edições Universitária Lusófonas.

Oliveira, M. (1992). *A criatividade, o pensamento crítico e o aproveitamento escolar em alunos de ciências*. Tese de doutoramento não publicada. Lisboa: Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.

Pereira, M. (2000). *Sobredotação: A pluralidade do conceito*. Universidade de Coimbra.

Prado-Diez, D. (1999). EDUCREA: la creatividad, motor de la renovación esencial de la educación. Colección Monografías Master de Creatividad. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico. Universidade de Santiago de Compostela

Pruitt, W. A.; Silka, B. (1964). Rorschach empathy – object relationship scale. [Online]. *Journal of Projective Techniques and Personality Assessment*, v. 28, n. 3, p. 331-336. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Raychaudhuri, M. (1971). Relation of creativity and sex to rorschach M Responses. [Online]. *Journal of Personality Assessment*, v. 35, n. 1, p. 27-31. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Rorschach, H. (1921). *Psicodiagnóstico de Rorschach*. Tradução Marie Sophie de Villemor Amaral. 3. ed. São Paulo: Mestre Jou.

Sakamoto, C. K. (1989). *Livres associações sobre o estado de crise emocional: uma perspectiva de compreensão psicodinâmica da capacidade criativa*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

Sakamoto, C. K.; Lapastini, M. A. B.; Silva, S. M. (2003). *A criatividade no psicodiagnóstico de Rorschach: uma possibilidade de enriquecimento à interpretação dos resultados*. *Psicologia: Teoria e Prática* – 2003, 5(1):13-25. Faculdade de Psicologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Segal, H. (1957). *Notas sobre a formação de símbolos*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Sousa, C. C. (1982). *O método de Rorschach: contendo em apêndice um estudo da gênese dos traços psicológicos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Stark, S. (1962). A note on time, intelligence and Rorschach movement responses. [Online]. *Perceptual and Motor Skills*, v.15, n. 2, p. 267-272. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Stark, S. (1965). An essay on romantic genius, Rorschach movement and the definition of Creativity. [On-line]. *Perceptual and Motor Skills*, v. 20, n. 2, p. 409-418. Resumo em: PSYCINFO. Washington, DC, American Psychological Association [2002].

Sternberg, R. J. & Davidson, J. E. (1986). *Conceptions of giftedness*. New York: Cambridge Univ Press. In Pereira, M. (2000). *Sobredotação: A pluralidade do conceito*. Universidade de Coimbra.

Renzulli, J. S. (1986). *The three ring conception of giftedness: A creative model for creative productivity*. New York: Cambridge Univ Press.

Sakamoto, C. K.; Lapastini, M. A. B.; Silva, S. M. (2003). *A criatividade no psicodiagnóstico de Rorschach: uma possibilidade de enriquecimento à interpretação dos resultados*. *Psicologia: Teoria e Prática* – 2003, 5(1):13-25. Faculdade de Psicologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1996). Investing in creativity. *American Psychologist*, 51(7), 677-688.

Terman, L. M. (1925). *Genetic studies of genius (vol. 1): Mental and physical characteristics of a thousand gifted children*. Stanford, CA: Stanford Univ Press. In Bahia, S. & Janeiro, I. (2001). *Sobredotação: O que faz a diferença quando se tem um aluno diferente*. Universidade de Lisboa.

Torrance, E. P. (1965). *Scientific views of creativity and factors affecting its growth*. *Daedalus*, 94.

Torrance, E. P. (1976a). *Criatividade: Medidas, testes e avaliações*. São Paulo: Ibrasa.

Torrance, E. P. (1976b). La enseñanza creativa produce efectos específicos. In Curtis, J., Demos, G., Torrance, E. P. *Implicaciones educativas de la creatividad* (tradução española) (pp.185-199). Salamanca: Ediciones Anaya.

Torrance, E. P. (1988). The nature of creativity as manifest in its testing. In R. J. Sternberg (Ed.), *The nature of creativity: contemporary psychological perspectives* (pp. 43-75). NY: Cambridge University Press.

Treffinger, D. J. (1995). Exploring the inventiveness in everyone. In Joyce, M., Isaksen, S., Puccio, G, Davison, F., Coppage, C. (Eds), *An introduction to creativity* (pp. 161-169). Acton, Mn: Copley Publishing Group.

Treffinger, D. J., Isaksen, S. C., e Dorval, K. B. (1995). Creative problem solving: An overview. In Joyce, M., Isaksen, S., Puccio, G, Davison, F., Coppage, C. (Eds), *An introduction to creativity* (pp. 161-169). Acton, Mn: Copley Publishing Group.

Virgolin, A. M. R. & Alencar, E. M. L. S. (1994). Introdução. In Virgolin, A. M. R. & Alencar, E. M. L. S. (Eds), *Criatividade: Expressão e desenvolvimento* (pp. 43-67). Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

Wechsler, S. M. (1993). *Criatividade: Descobrimdo e encorajando*. Campinas, SP: Editorial Psy.

Wechsler, S. M. (1994, Julho). Criatividade e saúde mental na escola. In *II Congresso nacional de psicologia escolar; O desafio da psicologia escolar: O futuro da criança na escola, família e sociedade*. (pp. 74-77). Campinas, SP: Editora Átomo.

Winner, E. (1996). *Crianças sobredotadas: Mitos e realidades*. Lisboa: Instituto Piaget.

Winnicott, D. W. (1971/1975). *Jeu et réalité. L'espace potential*. Paris: Gallimard.

Witty, P. (1958). In Henry *The 57<sup>th</sup> Yearbook of the National Society for the Study of Education, Part II*. Chicago: Univ Chicago Press.

ANEXOS  
(Protocolo)

<p>I 2''</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Uma máscara</li> <li>2. Um pássaro</li> <li>3. Uma nuvem</li> <li>4. Uma parte da Índia e a Ásia</li> <li>5. Um desenho... uma sobreposição de guaches</li> <li>6. A representação de um continente com as suas ilhas</li> <li>7. A representação de uma cara a preto e branco</li> <li>8. Um sonho +</li> <li>9. A península russa de "Quinchaca" pegada ao continente asiático</li> <li>10. Uma copa de árvore pegada ao tronco aqui</li> <li>11. Uma borboleta</li> <li>12. v O delta de um rio</li> <li>13. &gt; Um promontório reflectido</li> <li>14. ^ Uma baía</li> <li>15. Já não há mais nada que se diga excepto se.. v &lt; &gt; (traça o cartão com o dedo) + + Uma entrada num castelo assombrado ou antigo... tem duas torres de menagem</li> <li>16. (V) Parece um corpo muito gordo mas sem</li> </ol>	<p>Dd lat - Índia</p> <p>Tonalidades escuras</p> <p>Não especificado</p> <p>"Cara" de um lobo</p> <p>Inclui branco da mancha que representa o mar</p> <p>Dd central/inf. – copa Dd inf. - tronco</p> <p>Dbl inf</p> <p>Negro lat</p> <p>Entrada do castelo – zona central incl brancos</p> <p>Torres – Dds sup lat</p> <p>D Central</p>	<p>Gbl F+ Masc Ban</p> <p>G F+ A Ban</p> <p>G F± Frag</p> <p>G F- Geo</p> <p>G C'F± Art</p> <p>G F± Geo</p> <p>G FC'± Ad</p> <p>G F± Abs</p> <p>D bl F- Geo</p> <p>Dd F+ Pl</p> <p>G F+ A Ban</p> <p>Dbl F+ Nat</p> <p>G F- Nat</p> <p>D F± Nat</p> <p>Dd(Gbl) FClob- Arq</p> <p>D F+ (H)</p>
--	---	---

cabeça... é uma múmia 6'40''	Dd lat - Braços	
<p>II 5''</p> <p>17. Dois homens com o coração fora do sítio, além de terem a parte de cima despegada do corpo.</p> <p>18. Desenho de uma espada num jogo de cartas no meio de dois elefantes</p> <p>19. Dois homens mortos, com o coração que lhes foi retirado</p> <p>20. Têm sangue</p> <p>21. A representação de dois elefantes com botas de cano alto</p> <p>22. Um arco abatido entre eles.</p> <p>23. Dois padres judeus rabinos com as botas a cairem</p> <p>24. Um coração desfeito entre estas duas figuras.</p> <p>25. Um farol durante a noite + +</p> <p>26. A representação da costa francesa duplicada</p> <p>27. Os dois homens disputam o coração de uma mulher... O coração está despedaçado com uma espada, representada</p>	<p>Corações – verm inf</p> <p>Dbl – espada do jogo de cartas</p> <p>Interpretação diferente da primeira resposta</p> <p>Na cabeça e no coração</p> <p>Botas de cano alto – verm inf</p> <p>Detalhe da zona superior do Dbl central</p> <p>Dbl</p> <p>Figuras humanas</p> <p>Dd central por cima do Dbl central</p> <p>Negros</p>	<p>G F+ H</p> <p>Dbl(D) F+ A/Simb (Ban)</p> <p>G F+ H/Anat</p> <p>D C Sg</p> <p>D F+ A/vest</p> <p>Dbl F+ Arq</p> <p>G F+ H/obj</p> <p>Dbl F+ H/Anat</p> <p>Dd FC'+ Arq</p> <p>D F- Geo</p> <p>G K H/Simb</p>

<p>simbolicamente.</p> <p>28. O coração de uma princesa de Alhambra no século XIV ou XV quando ainda não havia guilhotina... viu matar 37 dos súbditos mais fieis</p> <p>29. Baías de Inglaterra</p> <p>30. A cúpula do vaticano no escuro.</p> <p>31. Pulmões... pintaram o corpo de preto, abriram uma fissura e tiraram os pulmões e o coração.</p> <p style="text-align: right;">7'10''</p>	<p>Vermelho inf</p> <p>Negros</p> <p>Cúpula – Dbl</p> <p>Escuro - Negros</p> <p>Pulmões – vermelhos sup</p> <p>Corpo – Negros</p> <p>Coração – vermelho inf</p>	<p>Dd F+ Anat</p> <p>D F- Geo</p> <p>Dbl(D) FC'+ Arq</p> <p>D(G) FC'+ Anat</p>
<p>III 3''</p> <p>32. Um casal a tocar na cabeça da filha, que por sua vez está abaixo dele ao nível dos pés... estando no banho.</p> <p>33. O laço está a fugir-lhe</p> <p>34. Aqui são bolas que usa para raspar as costas no banho.</p> <p>35. Utensílios de cozinha</p> <p>36. União dos corações mostrando que gostam um do outro.</p> <p>37. Representação do diabo tentando fazer com que se odeiem.</p> <p>38. Estão a pôr um rádio a</p>	<p>Cabeça da filha – negro central inf</p> <p>Vermelho central</p> <p>Bolas – Dd entre mãos do casal e cabeça da filha</p> <p>Vermelhos laterais</p> <p>Vermelho central</p> <p>Vermelhos laterais</p> <p>Rádio – preto central inf</p>	<p>G K H (Ban)</p> <p>D F+ Vest Ban</p> <p>Dd F+ Obj</p> <p>Dd F± Obj</p> <p>Dd F+ Anat/Simb</p> <p>Dd F± Simb</p> <p>Dd F+ Obj</p>

funcionar.		
39. Isto aqui são violas.	Vermelhos laterais	Dd F+ Obj
40. Uma máscara... Há uma pessoa dentro de cada fato a tentar tirar a máscara, tendo dois ornamentos por trás, um para cada.	Máscara – negro sup	Dd(G) K H/masc
Já tiraram o laço.		
41. Uma península italiana separada do continente europeu pelos Alpes. Ficaram divididos por um canal... o corte foi criado por um terramoto.	“Península italiana” (Itália) – negro lat Continente europeu e Alpes – negro central Canal - Dbl	Dd bl F+ Geo
42. Alguém perdeu as pernas, que são postiças. Estão desequilibrados e estão a tocar nisto para se agarrarem.	“nisto” – Dd negro inf	Dd(G) K H
43. (v) Delta de um rio com vários braços e aqui com uma entrada. Isto aqui se calhar é sangue no mar e aqui também. + +	Sangue – vermelhos	Dbl(G) FC± Nat/Sg
44. Representação da costa francesa com o Japão. Aqui são as areias que puseram para o túnel da Mancha... e aqui será que podem ser países escandinavos... aqui a Dinamarca. Tudo isto duplicado.	Costa francesa – negro central lat Japão – negro inf Túnel – parte mais clara entre negros central e sup Dinamarca – negro central sup Vermelhos não incluídos.	Dd(D) FE+ Geo

<p>45. (^) Uma costa com rio e umas baías.</p> <p>46. Elevação de um mapa topográfico. O vermelho é o ponto mais alto.</p> <p style="text-align: right;">6'40''</p>	<p>Negros</p> <p>Rio – Dbl lat</p>	<p>D bl F± Nat</p> <p>G EF± Geo</p>
<p>IV 25'' eq. Choque</p> <p>47. Um gigante sentado num tronco...</p> <p>48. Tem duas pinças.</p> <p>49. (v) Um morcego</p> <p>50. A costa chinesa do norte, repetida.</p> <p>51. Elevações outra vez.</p> <p>52. Lagoas... quantas são?</p> <p>53. Promontórios e baías com diferentes tipos de elevação.</p> <p>54. Uma nuvem.</p> <p>55. Representação de turbulência do mar... é uma mancha de petróleo no mar.</p> <p>56. (^) Um gigante com a cabeça muito pequenina em relação ao resto do corpo... há dois humanos que tentam segurar o gigante no ar.</p> <p>57. Um gigante em cima de um tronco com flores a nascer ao pé da árvore.</p> <p>+++</p>	<p>Não gosto de morcegos</p> <p>Vários Dbl</p> <p>Negros lat inf</p> <p>Relevo importante</p> <p>Inclui o branco fora da mancha</p> <p>Esbatimento importante</p> <p>G</p> <p>Humanos – Dd inf</p> <p>G</p> <p>Tronco e flores – Dd inf</p>	<p>G F+ (H)</p> <p>Dd F+ Ad</p> <p>G F+ A</p> <p>G F± Geo</p> <p>G EF± Geo</p> <p>Dbl F± Nat</p> <p>Dd EF± Nat</p> <p>G F± Frag</p> <p>Gbl EC' Nat</p> <p>G K H</p> <p>G F+ (H)/PI</p>

<p>58. Pinça de um caranguejo... não, não pode ser... é de um escorpião.</p> <p>59. Espinhos de um cacto gigante com flores a crescerem, a saírem do cacto.</p> <p style="text-align: right;">8'10''</p>		<p>Dd F+ Ad</p> <p>Dd F+ Pl</p>
<p>V 1''</p> <p>60. Um morcego, sem dúvida.</p> <p>61. Dupla península escandinava.</p> <p>62. Uma nuvem</p> <p>63. Uma borboleta.</p> <p>64. Uma águia.</p> <p>65. A península italiana reflectida, duplicada.</p> <p>66. Dois animais à luta... são de grande porte... Há um gato no meio deles que vai tentar fugir com passarinhos na cabeça.</p> <p>67. Um homem perneta que caiu ao chão, pôs as mãos no espelho e viu-se reflectido.</p> <p>68. Cornos</p> <p>V Se virar assim pode ser que descubra aqui mais qualquer coisa...</p> <p>69. Recorte de uma costa</p>	<p>G</p> <p>Animais – dd lat Gato – dd central Passarinhos – dd sup</p> <p>G</p> <p>D sup.</p> <p>G</p>	<p>G F+ A Ban</p> <p>G F+ Geo</p> <p>G F± Frag</p> <p>G F+ A Ban</p> <p>G F+ A</p> <p>G F+ Geo</p> <p>Dd(G) kan- A</p> <p>G K H</p> <p>D F+ Ad</p> <p>G F± Geo</p>

<p>70. Se calhar o morcego trazia algo entra as patas... algo em forma de cone.</p> <p>71. Uma elevação... uma ilha</p> <p>72. Capacete de viking. Se calhar foi o gato que roubou e dois homens foram atrás para o apanhar. ++ Acho que é tudo 4'35''</p>	<p>Dbl</p> <p>G</p> <p>Homens – dd lat Gato – dd central Capacete – dd sup</p>	<p>Dbl F+ obj</p> <p>G EF± Geo</p> <p>Dd(G) K H</p>
<p>VI 15'' Eq Choq</p> <p>Uma simetria com umas coisas no meio...</p> <p>73. Penínsulas... A Islândia.</p> <p>74. Mancha de sangue devido a um disparo de bala.</p> <p>75. Uma costa com castelo e penínsulas.</p> <p>76. Pele de animal segura num pau ou numa cana.</p> <p>77. Uma nuvem</p> <p>78. Um gato a apanhar um pássaro</p> <p>79. (v) Uma planificação de uma caixa rasgada.</p> <p>80. A projecção de uma sombra de qualquer coisa... de uma árvore...</p>	<p>É uma radiografia. A bala é a parte mais clara. O sangue é a parte mais escura. É um derramamento interior.</p> <p>Castelo – negro sup</p> <p>G</p> <p>Negro sup não incluído</p> <p>Gato – negro central Pássaro – negro sup</p> <p>Sombra – Dd inf</p>	<p>Obs Sim</p> <p>G F- Geo</p> <p>Dd EF- Rad/Sg</p> <p>G FE- Arq</p> <p>G F+ A (Ban)</p> <p>D F± Frag</p> <p>G kan A</p> <p>G F+ Obj</p> <p>G F+ Nat</p>

<p>pode ser a sombra e a própria árvore.</p> <p>81. Um totem índio... não sei o que significa... o mal... algo relacionado com o mal.</p> <p>82. (&gt;) É um pôr do sol e um lago também 7'30''</p>	<p>P: O que é que dá a sensação de mal?</p> <p>R: Os olhos do animal do totem</p> <p>Pôr do sol – parte mais clara do negro</p> <p>Lago – linha branca central</p>	<p>G FClob+ Simb</p> <p>Dd FE+ Nat</p>
<p>VII 2'</p> <p>83. (v) Uns cavalos marinhos... o que será aqui em cima?</p> <p>84. Pode ser um pórtico</p> <p>85. (^) Pode ser a cabeça, o pescoço e os ombros de uma pessoa +</p> <p>86. Um rio a correr no lago para o mar</p> <p>87. Um estreito</p> <p>88. Um penteado do século XVIII daqueles gigantes Traça os contornos do cartão com o dedo</p> <p>89. (v) Um morcego a voar na noite</p> <p>90. A janela de um castelo à noite</p> <p>91. Dois gémeos unidos pela cabeça</p> <p>92. Um diapasão</p>	<p>D inf</p> <p>Dd sup</p> <p>Rio – Dd sup Lago – Dd medio Mar – Dd inf</p> <p>Dbl central</p> <p>Dd sup</p> <p>O preto é o morcego e o branco é a noite</p> <p>Janela – Dbl Noite – Negro</p>	<p>D F+ A</p> <p>Dd F+ Arq (Dd)D F- Hd</p> <p>Dd(G) FE± Nat</p> <p>Dbl F± Nat</p> <p>Dd F+ Hd</p> <p>Dd bl Kan C'+ A</p> <p>Dbl(G) F+ Arq</p> <p>G F+ H</p> <p>G F- Obj</p>

<p>93. Esqueci-me do que ia dizer... algo com magnetismo... é um iman!</p> <p>“Muito bem, já temos respostas que cheguem” 6’20’’</p>		G F+ Obj
<p>VIII 9’’ obs sim</p> <p>94. Dois lagartos seguros numa montanha, que por sua vez é um vulcão... tem uma chaminé que vai ter a uma camera magmática por dois canais.</p> <p>95. Duas aves ligadas a uma comida que é peganhenta e por isso é que há estas coisas aqui.</p> <p>96. Representação indígena de África, em que está uma nuvem onde dois macacos estão a comer um fruto peganhento que até fica preso às patas.</p> <p>97. Água... uma rã que tem uma pata na água e outra em terra... está a tentar apanhar um fruto</p> <p>98. Um morcego agarrado a uma rã, agarrada a uma borboleta e ao fruto verde.</p> <p>99. Árvore em que estão dois macacos a subi-la.</p>	<p>Aves – rosas lat Comida – castanho sup</p> <p>P: O que é? R: um fruto.</p> <p>Rã – Rosa lat Água – Vermelho e amarelo inf Fruto – castanho sup</p> <p>Borboleta – Vermelho e amarelo inf</p> <p>Árvore – Dd central medio e sup</p>	<p>D(G) Kan + A/Nat</p> <p>D Kan – A/Pl</p> <p>D Kan + A/Pl</p> <p>D Kan + A/Pl</p> <p>D(G) F+ A/Pl</p> <p>D Kan + A/Pl</p>

<p>100. Aqui em baixo um pôr do sol.</p> <p style="text-align: right;">4'20''</p>	<p>Vermelho e amarelo inf</p>	<p>D CF Nat</p>
<p>IX 4''</p> <p>Este ainda é mais estranho...</p> <p>101. Duas bruxas com uma abóbora no meio, com duas maçãs e um cesto e uma costa recortada, de onde devem ser originárias... da Grã-Bretanha.</p> <p>102. Uma catarata.</p> <p>103. No meio a costa francesa.</p> <p>104. Um rádio</p> <p>105. Um fantasma com duas maçãs, com um nariz de madeira onde já cresceram 4 copas de árvore e no meio está a cair água. Por cima... como se chama isto? Arco... um arco óptico... simboliza a harmonia.</p> <p>106. Um desenho em que o pintor deixou as cores misturarem-se.</p> <p>107. Duas cabeças que o fantasma está a agarrar</p> <p>108. Aqui pode ser a noite e aqui o pôr do sol no dia seguinte.</p>	<p>Bruxas - Laranjas sup</p> <p>Abóbora – zona mais clara central</p> <p>Maçãs e cesto – vermelhos inf</p> <p>Costa - Verdes</p> <p>Zona mais clara central</p> <p>Verde central</p> <p>Vermelho inf</p> <p>Fantasma – Laranja sup e verde médio</p> <p>Maçãs – Vermelhos inf</p> <p>Nariz – Laranja</p> <p>Arco – Dbl sup</p> <p>Cabeças – Vermelhos inf</p> <p>Noite – Verde central</p> <p>Pôr do sol – Vermelho inf</p>	<p>Dd(G) FC+ (H)</p> <p>Dd F± Nat</p> <p>Dd F- Geo</p> <p>Dd F+ Obj</p> <p>Dd(G) FC+ (H)</p> <p>G C Art</p> <p>Dd K (H)</p> <p>Dd C Abs</p>



<p>absolutismo... como o terceiro estado não estava de acordo cortaram a última linha do triangulo para simbolizar que não estavam de acordo com a situação actual... o roxo simboliza o fel, o ódio, a injustiça deles perante os outros... o vermelho é o sangue que derramaram para fazer a revolução... o verde é a esperança que o povo tinha.</p>		
<p>111. Um homem que quando era pequeno tinha a força para segurar a taça mas que não a tinha... a taça era a glória... depois cresceu, derramou sangue e formou ódio por alguém... cresceu, cresceu (bigode/bochechas), expandiu a sua cultura (triângulo e chama). Este insecto que segura uma tocha (que também simboliza a cultura), toca com uma pata no pôr do sol, que simboliza uma nova vida... e a aranha, que levanta uma folha, é o símbolo de crescimento.</p>	<p>Taça – Dd sup castanho Sangue – Vermelhos centrais Bigode – Verde inf Bochechas – parte inf dos vermelhos centrais Cultura – Dd castanho central Insecto – castanho lat Tocha – amarelos lat Pôr do sol – mesmo local das bochechas Aranha – azul lat sup Folha – verde sup</p>	<p>D bl(D) FC+ Cena</p>

<p>“muito bem, já temos respostas que cheguem”</p> <p>5'25''</p>		
--	--	--