UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA

A DINÂMICA CRIATIVA ATRAVÉS DO THEMATIC APPERCEPTION TEST

Sublimação, Reparação e Função Continente no Processo Criativo

Volume 1

LUÍS MANUEL ROMANO DELGADO

Orientador: Prof. Doutora Maria Emília Marques

Dissertação de Doutoramento em Psicologia Aplicada

(Psicologia Clínica)

2006

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA

A DINÂMICA CRIATIVA ATRAVÉS DO THEMATIC APPERCEPTION TEST

Sublimação, Reparação e Função Continente no Processo Criativo

Volume 1

LUÍS MANUEL ROMANO DELGADO

Orientador: Prof. Doutora Maria Emília Marques

Dissertação de Doutoramento em Psicologia Aplicada

(Psicologia Clínica)

2006

À Solange, minha mulher

Ao Martim, meu filho

A meus pais

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças à orientação esclarecida, interessada e dedicada manifestada de forma constante pela Prof. Doutora Maria Emília Marques que, para além do mais, exerceu connosco a acção benéfica própria da função continente (no plano cognitivo e emocional, como veremos ao longo do trabalho), evitando os simplismos fáceis, as pressas, as confusões, as ansiedades, tornando-o, deste modo, mais rico e enriquecedor. Sou-lhe também devedor do encorajamento e da confiança transmitidas durante a escrita da presente Dissertação, bem como da revisão crítica exaustiva dos textos.

Não posso deixar de afirmar a minha gratidão para com o Prof. Doutor Frederico Pereira, director do I.S.P.A. (minha segunda "casa", na medida em que aí estudei durante 5 anos e há 20 anos que aí trabalho com gosto e orgulho), académico e psicanalista de destaque, pela influência decisiva que teve na minha vida, ainda estudante, ao "marcar-me" profundamente com a excelência das suas aulas, dos serões em sua casa com pessoas "interessantes" e "interessadas", ao orientar-me para continuar os meus estudos em Paris, na prestigiada Universidade René Descartes, ao apresentar-me ao Prof. Doutor G. De Lanteri-Laura para um estágio profissional no seu serviço de psiquiatria do Hospital Esquirol, ao assistir à sua brilhante prova pública de dissertação de Doutoramento na École des Hautes Études en Sciences

Sociales, etc., etc... Sementes lançadas e colhidas há muitos anos atrás, sendo a presente Dissertação, apesar de tardia, um dos seus frutos maiores.

A gratidão é igualmente extensiva ao Prof. Doutor Carlos Amaral Dias pela longa relação mantida, em múltiplas circunstâncias, com toda a riqueza que me proporcionou pelas aprendizagens vivenciadas, pela amizade, pelos conhecimentos adquiridos e pelo gosto em adquiri-los, figura identificatória fundamental no plano da actividade académica e psicanalítica, a quem muito devo, tendo a sua influência em muito ultrapassado a mera formação científica e clínica, tendo sido uma fonte de inspiração para a presente obra.

À Prof. Doutora Manuela Fleming, também vai a minha grande admiração como psicanalista e académica, assim como a gratidão, quer pela solidez e riqueza de ideias, quer pela amizade antiga e incentivo permanente para levar por diante este projecto.

Agradeço também vivamente a todos os sujeitos, artistas e criadores que, delicadamente, se dispuseram a participar neste estudo, ultrapassando corajosamente os naturais receios de exposição da sua intimidade emocional.

Aos meus colegas de trabalho docente diário, em especial à Prof. Doutora Antónia Carreiras e à Dra. Gisela Vianna pela amizade e pelos deliciosos "cafés das 3ª feiras", onde, confraternizando, trocámos ideias e projectos de trabalho.

À Andreia Pinheiro, aluna do 5º ano da licenciatura em Psicologia Clínica do I.S.P.A. que, pelo seu interesse no domínio das Técnicas Projectivas, sensibilidade e ligação ao campo da actividade artística, facultou vários protocolos T.A.T. utilizados no nosso trabalho.

À equipa do Centro de Documentação do I.S.P.A., dirigida com excelência por Mestre Carlos Lopes, enquanto biblioteca universitária, pela ajuda na aquisição,

tratamento e pesquisa de parte da informação necessária para a realização deste trabalho, com especial atenção para a Dra. Patrícia Santos (no apoio ao utilizador e aquisições) e ao Sr. José Narciso (pelo seu interesse e elevado profissionalismo no apoio técnico).

Também à Mita um sincero obrigado pela amabilidade e competência na etapa final da composição gráfica.

Uma palavra de agradecimento aos queridos amigos José de Sá Coutinho, João Pedro Tojal e Martim Delgado, pelas preciosas ajudas pontuais na minha difícil e ansiosa relação com o mundo da informática.

Finalmente quero expressar muito vivamente a minha gratidão e carinho à Solange, minha mulher, pela paciência e compreensão com que conviveu no dia-a-dia, durante alguns anos, com este percurso nem sempre fácil, feito de ânimos e desânimos, fazendo-me sempre acreditar que era possível realizar este trabalho.

Ao Martim, meu filho, a gratidão por, sendo um filho gostado, me obrigar a revelar o que de melhor existe em mim.

A meu Pai e minha Mãe, a gratidão por me terem sensibilizado para a cultura.

"Milénios de esforços levou o homem para isolar
essa pura intimidade psíquica que sentia dentro de si próprio.
A formação dos pronomes pessoais relata a história desse esforço
e evidencia como se foi formando a ideia do 'Eu',
num lento refluxo desde o mais exterior ao mais interior.
Em lugar do 'Eu' disse-se primeiro
´a minha carne', 'meu corpo', 'meu coração', 'meu peito'.
Nós, ao pronunciar com alguma ênfase ´Eu`,
ainda apoiamos a mão sobre o esterno,
num gesto que é um resíduo da vetusta noção corporal do sujeito.
O homem começa a conhecer-se pelas coisas que lhe pertencem.
O pronome possessivo precede o pessoal."
(Ortega y Gasset)

"Poeticamente habita o homem a Terra"
(Hölderling)

RESUMO

Este trabalho visa contribuir para um maior esclarecimento sobre os processos psico-emocionais fundamentais que determinam, subtendem e sustentam a *dinâmica criativa* e a realização criadora.

Partimos da hipótese de trabalho de que a dinâmica criativa se insere num objectivo de protecção/reparação face a uma ameaça interna e, para que aquela se realize satisfatoriamente, é necessário que o aparelho psíquico mobilize os processos sublimatórios e a função continente do psiquismo.

A revisão bibliográfica levada a cabo centrou-se no campo psicanalítico, o que correspondeu a uma escolha conforme os nossos interesses pessoais, à nossa formação académica e clínica, e ainda à nossa prática docente e clínica. Privilegiámos os três processos psíquicos fundamentais que correspondem aos pontos nodais da investigação sobre a criatividade:

- a *sublimação*: procurámos a compreensão aprofundada do processo sublimatório e da simbolização, com recurso aos textos fundadores de Freud e de alguns dos seus sucessores (particularmente Klein, Bion e Winnicott);

- a *reparação*: começámos por abordar as teorias kleiniana e pós-kleiniana da posição depressiva e da posição esquizo-paranóide, distinguindo a reparação do objecto da reparação do *self* (Chasseguet-Smirgel), em seguida revemos outros conceitos pertinentes tais como a pulsão epistemofílica, em Klein e Bion, o conflito estético, em Meltzer, terminando com a compreensão da criatividade e da arte segundo estes autores;
- a *função continente*: começámos por definir este conceito a partir de Bion (a função alfa na relação continente-conteúdo, o produto das oscilações entre as posições esquizo-paranóide e depressiva) e, seguidamente, a partir do pensamento de Bick, Anzieu, e Winnicott, terminámos, aplicando este conceito aos processos criativos do psiquismo na arte.

O instrumento utilizado para o estudo destes processos psíquicos foi o *Thematic Apperception Test* (Murray), o qual foi minuciosamente descrito nas suas características e modo de utilização, bem como os vários modelos de interpretação e procedimentos de análise usados, enfatizando o modelo dinâmico proposto pela Escola Francesa (Shentoub, Debray, Brelet, Chabert, e Brelet-Foulard), terminando com a demonstração da pertinência desta técnica projectiva no estudo da criatividade.

Seleccionámos 21 sujeitos para serem analisados através das suas produções ao T.A.T. O critério de escolha residiu fundamentalmente no facto de serem adultos normativos e reconhecidos publicamente como criadores, em vários campos, desde as artes plásticas à escrita e à ciência.

Os protocolos foram analisados segundo os procedimentos da Escola Francesa, como se de material clínico se tratasse, mas tendo, no entanto, introduzido uma expansão no sentido de poderem captar mais finamente a totalidade e a especificidade dos processos psíquicos seleccionados por nós.

Cada um deles foi decomposto em vários componentes, e operacionalizado em vários factores, de modo a poder ser facilmente identificado:

Processos de sublimação: qualidade do pensamento, qualidade do deslocamento;

Processos de reparação: elaboração da posição depressiva, modalidades de investimento narcísico, validade das defesas narcísicas;

Processos continentes: segundo os modelos da "oscilação entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva", "relação continente-conteúdo com procura da verdade última", e dos "vínculos 'amor' e 'ódio'".

A análise dos resultados foi realizada em dois tempos: em primeiro lugar, de uma forma quantitativa, elaborando quadros individuais com os resultados referentes a cada factor, de modo a facilitar a observação de tendências significativas e comparações pertinentes e, em segundo lugar, qualitativa, através da análise dinâmica de excertos de protocolos considerados exemplarmente ilustrativos do processo psíquico em questão.

O T.A.T. revelou-se um instrumento de investigação particularmente adequado para a exploração do psiquismo com vista ao estudo da criatividade, pela sensibilidade à captação dos processos psíquicos seleccionados por nós, os quais mostraram constituir, em graus diversos, as componentes fundamentais subjacentes a qualquer processo psíquico criativo.

Concluímos só haver possibilidades para uma boa sublimação quando o pensamento é de boa qualidade. Particularmente evidente se revelou o objectivo defensivo/reparador da dinâmica criativa, quando é a problemática narcísica que está em causa (necessidade de reparação do *self*), assim como o papel fundamental da qualidade da função continente do psiquismo (na sua dupla vertente cognitiva e emocional) na flexibilidade criativa e no pensamento divergente (criativo).

O presente trabalho procurou conceber a integração dos três modelos psicanalíticos da criatividade: um, fundado na sublimação e outro, na reparação, aparecendo a função continente a organizar e a integrar essas duas concepções. Procurámos, também, expandir a metodologia projectiva para possibilitar a captação

da tripla vertente do processo criativo, mostrando, deste modo, que aquela se inscreve numa dinâmica passível de renovação salutar, aberta às modificações, mas ligada aos seus fundamentos, o que prova a solidez do método.

Palavras-chave: Criatividade. Sublimação. Reparação. Função continente. T.A.T.

ABSTRACT

The aim of this work is to contribute towards a greater clarification about the fundamental psycho-emotional processes that determine, subtend and sustain *creative dynamics* and creative realisation.

We begin with the work hypothesis that creative dynamics is included in a protection/reparation objective as against an internal threat and, in order to bring this about in a satisfactory manner, it is necessary that the psychic apparatus marshals the sublimatory processes and the continent function of psychism.

The bibliographic revision carried out is centred in the psycho-analytical field which corresponds to a choice based on our personal interests, our academic and clinical training as well as our docent and clinical practice. We favoured the three basic psychic processes which correspond to the nodal points of creativity research:

- *Sublimation*: we search for a deeper understanding of the sublimatory and symbolization processes by using early groundbreaking texts of Freud and some of his successors (notably Klein, Bion and Winnicott);
- *Reparation*: we start by touching on the Kleinian and post-Kleinian theories of the depressive position and the schizoparanoid position, distinguishing between object reparation and self reparation (Chasseguet-Smirgel). We subsequently review other pertinent concepts such as the

epistemophilic impulse in Klein and Bion, the aesthetic conflict in Meltzer, culminating in an understanding of creativity and art according to these authors;

- *The container function*: We start by defining this concept based on Bion (the alpha function in relation to container-contained, the result of swings between schizoparanoid and depressive positions) and, then, based on the thoughts of Bick, Anzieu and Winnicott, we end by applying this concept to the creative processes of psychism in art.

The instrument used to study these psychic processes was the *Thematic Apperception Test* (Murray), its characteristics and methods minutely described, as well as several models of interpretation and analysis procedures – emphasizing the dynamic model proposed by the French School (Shentoub, Debray, Brelet, Chabert, and Brelet-Foulard). It ends by demonstrating the relevance of this projective technique in the study of creativity.

We chose 21 subjects for analysis via their T.A.T. production. The criteria for the choice lay basically in the fact that they were normal adults, publicly recognised as creators in different areas – art, writing, and science.

The protocols were analysed in accordance with the French School procedures as if they were clinical material. However, an extension was introduced in the sense that we were able to more finely capture the totality and specificity of the psychic processes we chose.

Each was broken down into several components and put into practice in several ways in order to be able to easily identify:

Sublimation processes: the quality of thought, quality of displacement;

Reparation processes: elaboration of the depressive position, narcissistic investment circumstances, narcissistic defense validity;

Continent processes: according to the models of "the swing between the schizoparanoid and depressive positions", "the relation between continent-content and the search for the ultimate truth", and the "'love' and 'hate' link".

The results analysis was carried out in two different ways: firstly quantitative - by drawing up individual frameworks showing results for each factor. This facilitated observing significant trends and relevant comparisons. Secondly, qualitative – which was achieved by a dynamic analysis of protocol extracts which were considered exemplary illustrations of the phenomenon in question.

The T.A.T. proved to be a most suitable research instrument to explore psychism from the point of view of studying creativity. It had a sensitivity in capturing the psychic processes we chose which showed they constituted, in differing degrees, the basic underlying components of any creative psychic process.

We conclude that there are only possibilities for good sublimation when the thinking is of good quality. The defensive/reparation objective of creative dynamics became particularly evident when it is the problematic narcissist which is in question (the need for self reparation), as well as the basic role of the quality of the continent function of psychism (its dual cognitive and emotional paths) in creative flexibility and in divergent thought (creative).

This work has endeavoured to consider the integration of the three psychoanalytic models of creativity: one, based on sublimation, and the other, on reparation. The continent function appears to organise and integrate these two concepts. We also endeavoured to expand the methodology projective to enable the capture of the triple paths of the creative process which demonstrated that it is embedded in dynamics of possible healthy renovation, open to changes, but linked to its fundamentals – which confirms the soundness of the method.

Key words: Creativity. Sublimation. Reparation. Continent function. T.A.T.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO GERAL **25**

CAPÍTULO I: A SUBLIMAÇÃO **36**

1.1 – A Sublimação em Freud **37**
1.1.1 A sublimação: definição 37
1.1.2 A sublimação em Freud 38
1.1.3 A pulsão 41
1.1.4 O mecanismo: evolução das hipóteses 42
1.1.4.1 A teoria do apoio 42
1.1.4.2 A passagem da líbido pelo ego 44
1.1.5 O alvo 44
1.1.6 O objecto 46
1.1.7 Freud e a arte 47
1.1.7.1 A aproximação através do id 48
1.1.7.2 A aproximação através do ego 53
1.1.7.3 Uma aproximação através do super ego e do narcisismo 54
1.1.8 Os neo-freudianos: pré-consciente e criatividade 56

1.2 – A sublimação/simbolização e os sucessores de Freud **59**
1.2.1 Melanie Klein 59
1.2.1.1 Primeira teoria da sublimação: importância da inibição 59
1.2.1.2 Segunda teoria da sublimação: importância da agressividade 60
1.2.2 W. R. Bion 61
1.2.2.1 O aparelho para pensar os pensamentos 61
1.2.2.2 Importância do papel da mãe 63
1.2.2.3 Bion e a criatividade 65
1.2.2.4 Espaço mental e arte 67
1.2.3. D. W. Winnicott 72
1.2.3.1 A unidade mãe-criança 72

1.2.3.2 Objecto transitivo e criatividade 73
1.2.3.3 Espaço potencial e criatividade 75
1.2.3.4 Saúde mental e criatividade 78

CAPÍTULO II: A REPARAÇÃO 83

2.1 – Introdução 84

2.2 – Posição depressiva e posição esquizo-paranóide 85
2.2.1 A posição esquizo-paranóide 85
2.2.2 A posição depressiva 86

2.3 – A reparação 88
2.3.1 Reparação do objecto e reparação do self 90

2.4 – A pulsão epistemofílica 93
2.4.1 Em Melanie Klein 94
2.4.2 Em Wilfred Bion: o vínculo K 96

2.5 – O conflito estético 99

2.6 – Os kleinianos e a arte 102
2.6.1 Arte e objectos internos 103
2.6.2 Arte e posição depressiva 108

CAPÍTULO III: A FUNÇÃO CONTINENTE 113

3.1 – Identificação e definição do conceito 114

3.2 – Definição da função continente a partir de W. R. Bion: a função alfa na relação continente-conteúdo 115

3.2.1 O modelo da díade mãe-criança 115

3.2.2 A distinção entre o desenvolvimento dos pensamentos e o desenvolvimento do aparelho de pensar 116

3.2.3 O desenvolvimento da função alfa como um duplo limite 118

3.3 – A identificação da função continente em E. Bick, D. Anzieu e D. W. Winnicott. 120

3.3.1 A tese de Esther Bick. 120

3.3.2 A concepção de Didier Anzieu 122

3.3.3 A compreensão de Donald W. Winnicott 124

3.3.3.1 O self, as necessidades do id e a bisexualidade psíquica 124

3.3.3.2 O papel continente do meio e do jogo 126

3.4 – Função continente e simbolização 127

3.4.1 A tomada de consciência de si próprio 128

3.4.2 Da "coisa em si" à sua representação 129

3.5 – Função continente e angústias de separação 131

3.5.1 As ansiedades primitivas e as defesas primitivas; a bidimensionalidade 132

3.5.2 As angústias de separação e a diferenciação sujeito-objecto; as identificações narcísicas 133

3.6 – Função continente e envelope psíquico 136

3.6.1 Esboço de uma concepção subjacente em W. R. Bion 137

3.6.2 A noção de envelope em D. W. Winnicot 138

3.6.3 Conceptualizações da noção de envelope em D. Anzieu 138

3.6.4 A função de envelope segundo D. Houzel 139

3.6.5 Envelopes e processos patológicos 141

3.6.5.1 O processo "segunda-pele" de E. Bick 141

3.6.5.2 A defesa por "contenção" 142

3.6.6 A função continente, as funções continentes e a(s) capacidade(s) para conter 143

3.7 – Aplicação de alguns destes conceitos ao trabalho criador artístico 144
3.7.1 Oscilação entre as posições esquizo-paranóide e depressiva 144
3.7.2 A relação continente conteúdo 148
3.7.3 Aplicação destes conceitos bionianos 150
3.7.3.1 No cubismo de Picasso 150
3.7.3.2 No campo da literatura 152
3.7.3.3 No campo científico 153
3.7.3.4 No campo musical polifónico 154
3.7.3.5 O processo de composição de Guernica 155
3.7.3.6 Olhar móvel e olhar fixo 157
3.7.3.7 A reparação 158
3.7.3.8 A sublimação criadora 160

CAPÍTULO IV: O PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA COMO EXEMPLO DA ACTIVIDADE CRIADORA 162

4.1 – As fases da criação literária (segundo Didier Anzieu) 163
4.1.1 Primeira fase do processo de criação 164
4.1.1.1 Criações-totalizações 167
4.1.1.2 Criações-consolidações 168
4.1.2 Segunda fase do processo de criação 170
4.1.3 Terceira fase do processo de criação 174
4.1.4 Quarta fase do processo de criação 175
4.1.5 Quinta fase do processo de criação 176

4.2 – A função continente da escrita ou continentes de pensamento e comunicação com o self 177

4.3 – Função terapeutica reparadora da actividade da escrita 181

CAPÍTULO V: SÍNTESE DOS CONCEITOS TEÓRICOS: PROCESSOS CRIATIVOS **186**

5.1 – Processos criativos **187**

5.2 – Problemáticas do criador **194**

5.3 – Funções da obra criativa **195**

CAPÍTULO VI: FORMULAÇÃO DO PROBLEMA **197**

6.1 – Introdução **198**

6.2 – Criatividade e simbolização/sublimação **199**

6.3 – Criatividade e reparação **200**

6.4 – Criatividade e função continente **202**

CAPÍTULO VII: METODOLOGIA **208**

7.1 – Introdução **209**

7.2 – A Psicanálise e a Psicologia Projectiva **211**
7.2.1 Introdução 211
7.2.2 Criatividade e Escola Francesa do T.A.T 213
7.2.2.1 Criatividade e normatividade 213
7.2.2.2 O processo T.A.T. como processo de criação 214

7.3 – Metodologia de análise dos três processos psíquicos inerentes à criatividade **217**

7.3.1 Metodologia de análise do processo de simbolização/sublimação 218
7.3.2 Metodologia de análise do processo de reparação 220
7.3.3 Metodologia de análise da função continente 223

CAPÍTULO VIII: O INSTRUMENTO 228

8.1 – Thematic Apperception Test 229
8.1.1 Descrição do instrumento 229
8.1.2 O material T.AT 229
8.1.3 Análise do material 230
8.1.4 A instrução 231
8.1.5 A passagem da prova 231

8.2 – Modelos de interpretação 232
8.2.1 Necessidade de uma exploração holística da personalidade 234
8.2.2 Necessidade de uma avaliação de três processos psico-emocionais fundamentais: sublimação, reparação e função continente 235
8.2.3 Necessidade de um estudo do ponto de vista dinâmico, tópico e económico 235

8.3 – Modelo clássico de interpretação das histórias T.A.T. em função da relação de objecto 238
8.3.1 Os temas 239
8.3.2 O herói 239
8.3.2.1 Algumas considerações 239
8.3.2.2 Identificação do herói 241
8.3.2.3 Os atributos do herói 241
8.3.3 A análise das condutas e o seu estilo 242
8.3.4 O meio 245
8.3.5 O desenlace 245

8.4 – Modelo dinâmico de interpretação das histórias-T.A.T. **245**
8.4.1 Fundamentos teóricos 245
8.4.2 Processo-T.A.T 250
8.4.2.1 Segundo a Escola Francesa do T.A.T. 250
8.4.2.2 Segundo a teoria bioniana da identificação projectiva na relação continente-conteúdo 251
8.4.2.3 Processo-T.A.T. e função psicanalítica da personalidade 253

8.5 – Procedimentos de análise **255**

8.6 – T.A.T. e criatividade **264**
8.6.1 Histórico 264
8.6.1.1 Fred Pine 264
8.6.1.2 Vica Shentoub e R. Desrosiers 264

CAPÍTULO IX: PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE **271**

9.1 – Procedimentos de análise do processo de simbolização/sublimação através do T.AT **272**
9.1.1 Procedimentos de análise da qualidade do pensamento 272
9.1.1.1 Adaptação à realidade 272
9.1.1.2 Qualidade dos processos de simbolização 274
9.1.2 Procedimentos de análise da criatividade e processos de sublimação 276

9.2 – Procedimentos de análise do processo de reparação através do T.A.T **277**
9.2.1 Procedimentos de análise da elaboração da posição depressiva 277
9.2.1.1 Capacidade de evocação de uma situação depressiva 277
9.2.1.2 Capacidade de ligação entre representações e afectos 279

9.2.2 Procedimentos de análise das modalidades de investimento narcísico e validade das defesas narcísicas 279

9.2.2.1 O investimento narcísico da representação de si 279
9.2.2.2 A utilização de defesas narcísicas; avaliação dos efeitos destas defesas 282

9.3 Procedimentos de análise da função continente através do T.A.T 283
9.3.1 Procedimentos de análise da função continente segundo o modelo SP <–> D 285
9.3.1.1 Estudo da SP <–> D no plano cognitivo 285
9.3.1.2 Estudo da SP <–> D no plano emocional 288
9.3.2 Procedimentos de análise segundo o modelo continente/conteúdo (♀ ♂), em função da procura da verdade (K –>O) 290
9.3.2.1 A forma da relação positiva (♀ ♂) com K+ 290
9.3.2.2 A forma da relação negativa (♀ ♂) com K- 291
9.3.2.3 Formas de não-continente (não ♀ ♂) com não-K 291
9.3.3 Procedimentos de análise das capacidades continentes dos vínculos L e H 294
9.3.3.1 Continência dos vínculos L e H 296
9.3.3.2 Contenção dos vínculos L e H 296
9.3.3.3 Incontinência dos vínculos L e H 297

9.4 – Tratamento final dos resultados 297

CAPÍTULO X: SUJEITOS E PROCEDIMENTOS DE RECOLHA DE PROTOCOLOS 300

10.1 – Critério de selecção dos sujeitos 301

10.2 – Recolha dos protocolos 302

10.3 – Selecção dos cartões T.A.T 303

CAPÍTULO XI: ANÁLISE DOS RESULTADOS E DOS PROTOCOLOS 305

11.1 – Introdução 306

11.2 – Apreciação global dos resultados e dos protocolos 307

11.3 – Análise dos processos de simbolização/sublimação 309
11.3.1 A qualidade da adaptação à realidade e processos de simbolização 310
11.3.2 Criatividade e processos de sublimação 313

11.4 – Análise dos processos de reparação 320
11.4.1 Elaboração da posição depressiva 320
11.4.2 Modalidades de investimento narcísico e validade das defesas narcísicas 328
11.4.2.1 Investimento narcísico da representação de si 328
11.4.2.2 A centração narcísica 332
11.4.2.3 A utilização das defesas narcísicas e seus efeitos 336

11.5 – Análise da função continente 343
11.5.1 SP <–> D e processo criativo 344
11.5.2 ♀ ♂, K –> O e processo criativo 352
11.5.2.1 K+ 353
11.5.2.2 K- 355
11.5.2.3 Não-K 357
11.5.3 Capacidades continentes dos vínculos L e H e criatividade 359
11.5.3.1 Continência dos vínculos L e H 359
11.5.3.2 Contenção dos vínculos L e H 364
11.5.3.3 Incontinência dos vínculos L e H 366

11.6 – Análise simultânea dos três processos psíquicos inerentes à dinâmica criativa 369

CAPÍTULO XII: DISCUSSÃO DA ANÁLISE DOS RESULTADOS E DOS PROTOCOLOS **374**

12.1 – A sublimação/simbolização na criatividade **375**

12.2 – A reparação/elaboração da posição depressiva na criatividade **376**

12.3 – A função continente/regressão controlada na criatividade **378**

12.4 – Dois mobilizadores da dinâmica criativa **379**

12.5 – Problemática da tolerância versus intolerância à frustração **380**

CONCLUSÕES **382**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **393**

ANEXOS **411**

1 Quadro 1 – Folha de Análise do T.A.T. 412

2 Quadro 2 – Cartões T.A.T. apresentados e Factores do Estudo 418

3 Quadro 3 – Correspondência entre Procedimentos T.A.T. e Factores do Estudo 423

4 Quadro 4 – Cotação dos Protocolos T.A.T 438

5 Quadro 5 – Resultados Quantitativos 460

6 Quadro 6 – Simbolização/Sublimação Qualidade do Pensamento: adaptação à realidade 482

7 Quadro 7 – Simbolização/Sublimação Qualidade do pensamento: Processos de Simbolização 504

8 Quadro 8 – Simbolização/Sublimação Criatividade e Processos de Sublimação 547

9 Quadro 9 – Reparação Elaboração da Posição Depressiva 569

10 Quadro 10 – Reparação Modalidades do Investimento Narcísico 591

11 Quadro 11 – Função Continente Segundo SP <–> D e ♀ ♂ com K – > O 613

12 Quadro 12 – Função Continente Vínculos L e H 635

13 Quadro 13 – Síntese dos Resultados Quantitativos 657

14 Quadro 14 – Síntese Global dos Procedimentos 679

15 Quadro 15 – Síntese Global dos Resultados 682

16 Quadro 16 – Síntese Global dos Resultados Quantitativos Referentes à Função Continente 684

17 Protocolos T.A.T 690

17.1 – Maria – 34 anos, investigadora em biologia médica 691

17.2 – Vasco – 25 anos, designer de equipamentos 693

17.3 – Catarina – 24 anos, designer de comunicação 695

17.4 – Bernardo – 52 anos, empresário (formação em física) 697

17.5 – Sílvia – 25 anos, designer de comunicação 699

17.6 – Patrícia – 37 anos, pintora 702

17.7 – Lucas – 26 anos, poeta 704
17.8 – Vanessa – 26 anos, escultora 707
17.9 – Manuela – 43 anos, pintora (médica) 709
17.10 – Horácio – 48 anos, desenhador humorístico 711
17.11 – Eduardo – 55 anos, actor de teatro 713
17.12 – Giacomo – 41 anos, saxofonista 715
17.13 – Manuel – 43 anos, arquitecto 718
17.14 – Ana – 56 anos, pintora 720
17.15 – Gilberto – 29 anos, arquitecto de interiores 725
17.16 – Guilherme – 30 anos, actor de teatro 728
17.17 – Carlos – 32 anos, pintor (arquitecto) 729
17.18 – Filipe – 30 anos, actor de teatro 731
17.19 – António – 56 anos, escritor 735
17.20 – Victor – 22 anos, actor de teatro e televisão 738
17.21 – Luís – 32 anos, pianista 742

INTRODUÇÃO GERAL

I

A literatura trata o problema da criatividade sob múltiplos aspectos e perspectivas, mas o nosso interesse pela actividade e funcionamento psico-emocional do ser humano, condicionado em grande parte pelos nossos afazeres docentes e clínicos, leva-nos a concentrar a nossa atenção predominantemente sobre os aspectos psicológicos quer do processo criativo em si próprio, quer das motivações que condicionam a singularidade do processo criativo.

Nesse sentido temos, porém, que reconhecer que, quanto mais nos adentramos na tentativa de desvendar a natureza dos processos criativos, mais aumenta a nossa perplexidade, tal a natureza múltipla e complexa dos fenómenos psíquicos subjacentes.

Nenhum estudo de psicologia efectuado até à data sobre a criatividade nos forneceu até hoje uma chave completa da génese criativa. Como afirma Gardner (1987), a tarefa de definir as características da actividade artística e da criatividade, nas suas funções mais acabadas está, ainda hoje, em grande medida, reservada ao futuro. São extremamente complexos os processos e as motivações que condicionam as diversas actividades criativas. Mas isso não impede que tentemos analisar, à luz dos conhecimentos da psicologia e da psicanálise, alguns desses processos e motivações na busca da criação pelo ser humano.

Com este trabalho pretendemos investigar alguns dos processos psíquicos fundamentais que determinam, contribuem e condicionam o pensamento criativo e o acto criador, na continuação, aprofundamento e enriquecimento do trabalho por nós iniciado há alguns anos (Delgado, 1989, 2001). Iremos assim tentar aprofundar a compreensão das funções da obra criativa na economia psico-emocional do criador, assim como a natureza psicológica dos processos de criação.

Avancemos, então, algumas considerações e conceitos teóricos (que irão ser aprofundados mais adiante) na tentativa de irmos abrindo brechas na compreensão psicológica do fenómeno criativo.

Comecemos, então, por analisar a palavra *criatividade* no seu sentido etimológico e semântico. O termo "criatividade" ou "criação" provém do verbo "criar", da "*capacidade de dar existência a alguma coisa*" ou da "*qualidade que dá origem a alguma coisa, através da imaginação ou do pensamento*", tal como nos diz o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001, p. 1024), de tirar alguma coisa do nada (do não existente), de estabelecer relações até aí não concebidas no meio, de inventar, de descobrir algo novo, de "inovar".

No plano da investigação, são variadíssimas as definições para o termo *criatividade* e *pensamento criativo*: Anderson (1965/1986) enfatiza a emergência de "*algo único e original*", Stein (1974/1986) acrescenta ao produto novo o facto de ser "*aceite como útil ou satisfatório*" para um número significativo de pessoas. Por sua vez, Suchman (1981/1986) focaliza a "*autonomia*" desse tipo de pensamento e a sua direcção para a "*produção de uma nova forma*", ao passo que Torrance (1965/1986) privilegia o "*processo de tornar-se sensível a problemas*", "*a identificação de dificuldades, busca de soluções*", etc.

No entanto, damo-nos conta que uma das principais dimensões presentes nas mais diversas definições de criatividade propostas, diz respeito ao facto de a criatividade

implicar a emergência de um produto novo, seja uma ideia ou uma invenção original, seja a reelaboração e o aperfeiçoamento de produtos ou ideias já existentes.

Paralelamente à tónica maior colocada na emergência de "algo único e original", tal como uma composição escultórica ou musical, existe um aspecto que também tem sido objecto de análise e pesquisa por parte dos investigadores e interessados na busca da compreensão da criatividade, o qual diz respeito à forma como este "algo original" emerge, ou seja, as diferentes etapas do processo criativo, como, por exemplo, Vernon (1973/1986), que examinou o processo criativo através da análise de cartas, relatos e biografias de grandes compositores (Mozart, Tchaikovsky), cientistas (o matemático Poincaré) e outros, tendo verificado a existência de pontos comuns que emergem, tais como a referência a ideias que surgem de níveis para lá da esfera consciente, assim como o facto da criação não ser apenas uma inspiração que emerge do inconsciente, de natureza inexplicável, mas envolveria um esforço, trabalho e dedicação prolongados.

Para a emergência do produto novo e original contribuiriam também, além do conhecimento, certos traços de personalidade e certas características cognitivas.

Como é evidente, estamos longe das crenças e convicções préconcebidas, que faziam da criatividade um dom divino que favorece apenas um grupo restrito de sujeitos, nada podendo ser feito para a incrementar no indivíduo; ou que a criatividade é uma questão de tudo ou nada, em que o indivíduo é visto como criativo ou não-criativo, tornando-se difícil para muitos compreender que a criatividade é uma questão de graus, com indivíduos mais criativos e outros menos (Guilford, 1950a). Outra ideia que caiu por terra e da qual também estamos afastados é a emergência do produto novo e original ser o fruto apenas de um lampejo de inspiração, o qual ocorreria em determinados indivíduos privilegiados do ponto de vista intelectual, dotados de um poder especial, ou de um dom de que seriam portadores desde o nascimento.

Vejamos agora, à luz da psicológica dinâmica, onde nos situaremos neste trabalho, os três mecanismos fundamentais que, a nosso ver, são mobilizados na actividade criadora artística:

1° – O primeiro é, aliás, aquele que S. Freud postulou ao longo de toda a sua obra, a sublimação. A própria palavra *sublimação* diz-nos sobre o mecanismo em jogo; ela evoca simultaneamente o termo sublime empregado frequentemente nas Belas Artes para designar uma produção de grande qualidade e, ao mesmo tempo, o termo propriamente dito sublimação que na Química designa um processo através do qual um corpo passa directamente do estado sólido ao estado gasoso. Neste sentido a sublimação é um processo económico e dinâmico (no interior da vida psíquica), através do qual se pode compreender um conjunto de actividades humanas aparentemente sem relação com a sexualidade, mas que encontra a sua força na própria pulsão sexual. As actividades de sublimação foram descritas por Freud (1910/1981) ligadas a objectos socialmente valorizados, nomeadamente a actividade artística e a investigação intelectual.

Deste modo, se a obra criativa constitui para o seu autor uma modalidade que possibilita a superação dos seus conflitos internos e dos traumas ligados ao seu desenvolvimento, isto passa-se no campo do simbolismo, através dos processos da sublimação/simbolização.

2° – Um outro processo presente na Arte e na criatividade é a idealização, mecanismo que contem nele próprio o sentimento de falta e incompletude, o que quer dizer que a criatividade surgiria então como uma forma de *reparação* de uma ferida narcísica, localizada na génese da vida interior. A reparação será compreendida no sentido kleiniano (Klein, 1929/1996), isto é, como mecanismo electivo, através do qual o aparelho psíquico restaura e se restaura dos danos causados no seu interior, numa permanente luta contra a depressão e contra a morte. É olhando para o seu passado – mesmo não tendo consciência disso – que o artista é compelido a criar.

Se realizar uma criação requer necessariamente desejo/necessidade de um objecto que não existe, dado que a definição da criação é fazer ou realizar o que não existe, tal como vimos acima, a dinâmica afectiva é assim uma condição necessária à criação. Qual será então a dinâmica afectiva do criador, dado existir no seu aparelho psíquico a necessidade permanente de criar objectos? Pensamos tratar-se de uma dinâmica em que a angústia está sempre presente. Assim, para que uma criação seja possível, deve existir um sinal de perigo, sendo este sentido como uma falta geradora de angústia, o que mobiliza o processo criativo e tranquiliza temporariamente o sujeito.

3º – Criação significa mudança, transformação, destruição de antigas combinações e novos arranjos mentais. Em que "lugar" ou "possessão" psíquicas se passam estes fenómenos inerentes à dinâmica criadora, onde tem que haver capacidade de contenção e de transformação de pensamentos e emoções dispersos, fragmentários, intensos, contraditórios em algo ligado, coerente, estável e partilhável? Pensamos que a função psíquica que permite que estes fenómenos se possam realizar sem perigo de catástrofe efectiva no plano psíquico, é a *função continente* (Bion, 1962b/1979), com determinadas características, no aparelho psíquico do criador.

Com feito, o processo criativo implica a facilidade de relaxamento do controlo consciente do ego (regressão controlada) para permitir a comunicação com outros níveis de consciência mais primários, isto é, com outras formas de percepção, sensibilidade e pensamento. Na personalidade criativa os "processos terciários", cuja função é instituir um vai-e-vem entre processos primários e processos secundários do pensamento e uma comunicação entre o dentro e o fora são fundamentais, podendo falar-se de uma "flexibilidade criativa", a qual se torna possível pela acção dos processos pré-conscientes.

O trabalho de simbolização/sublimação corresponde a uma actividade de ligação e transformação das representações (transformação da "representação de coisa" em "representação de palavra", ou transformação de "elementos beta" em "elementos alfa", assim como a busca da "verdade última") de modo a modificar todo um

complexo inorganizado de representações e afectos através de uma linguagem - escrita, verbal, plástica, musical ou outra – estável, coerente e compreensível.

Assim, o esquema de pensamento que nos irá guiar ao longo do nosso trabalho será o seguinte: *o acto criador insere-se num objectivo de protecção/reparação face a uma ameaça interna, e para que a criação se realize é necessária a mobilização dos processos sublimatórios e da função continente.*

Privilegiamos assim três aspectos fundamentais que constituirão os três eixos principais da nossa exploração do campo teórico e que correspondem aos pontos nodais da nossa investigação: sublimação, reparação e função continente, os quais estão profundamente relacionados entre si, confundindo-se mesmo.

Pensamos que a criação não pode ser lida em nenhum destes mecanismos isolados. A criatividade é de facto sempre um olhar para trás, para um sentimento interior inquietante, mas através de uma energia que o artista, no momento exacto da criação, sente disponível no plano do Ego.

O processo artístico criativo será, assim, uma tentativa deliberada do Ego de discernir no meio do caos simbólico ligado ao processo primário, aqueles símbolos cuja ressonância pessoal lhe permite exprimir a sua vida interior. A actividade criativa artística deverá obedecer a esta economia do funcionamento mental.

II

Intitulada "A *Dinâmica Criativa através do Thematic Apperception Test – sublimação, reparação e função continente no processo criativo*", a dissertação de Doutoramento em Psicologia Clínica que apresentamos é constituída por 12 capítulos distintos, com organização e sequência coerentes.

Apesar de não formalizadas, poderíamos distinguir três grandes partes:

Os cinco primeiros capítulos permitem o enquadramento teórico dos assuntos estudados, referindo-se, deste modo, à conceptualização dos temas relevantes para o trabalho: a sublimação, a reparação, a função continente, assim como o seu papel na criatividade.

Os quatro capítulos seguintes destinam-se à exposição do problema que é objecto do estudo, à metodologia usada, à escolha do instrumento utilizado e sua fundamentação teórica e metodológica, ao apuramento dos procedimentos utilizados para a sua realização, em confluência e coerência com os conceitos teóricos explicitados anteriormente.

Os dois últimos capítulos dão conta do estudo propriamente dito, análise e interpretação dos protocolos, e da discussão dos resultados obtidos.

Finalmente, procuramos delinear algumas considerações conclusivas a propósito do estudo, bem como apontar implicações teóricas e técnicas para investigações futuras.

Especifiquemos melhor o conteúdo de cada um dos capítulos constitutivos da presente dissertação de Doutoramento:

Após uma breve *introdução* ao tema do nosso estudo, a *criatividade*, em que procuramos explanar as nossas intenções, iniciamos o estudo.

O *primeiro capítulo* é dedicado ao conceito de *sublimação*. Iniciamos com as concepções de S. Freud, incluindo as contribuições dos autores neo-freudianos para o estudo da criatividade e da arte. Seguidamente apresentamos o pensamento dos sucessores de Freud – M. Klein, W. Bion, D. Winnicott – em relação ao processo de *simbolização* e à produção do pensamento criativo.

O *segundo capítulo* leva-nos à explicitação do conceito de *reparação* sendo, para isso, necessário apresentar a concepção kleiniana das posições depressiva e esquizo-paranóide e a diferença entre a reparação do objecto e a reparação do self. Conceitos afins e fundamentais como o de pulsão epistemofílica ou vínculo K, conflito estético

e outros também são abordados. Por fim, terminamos este capítulo ligando estes conceitos com a criatividade.

O *terceiro capítulo* debruça-se sobre o conceito da *função continente* do psiquismo. Iniciamos com a decisiva contribuição de W. Bion, passando pelos trabalhos e concepções de autores como E. Bick, D. Anzieu, D. Winnicott, e D. Houzel. Em seguida continuamos com a articulação da problemática da função continente com outras problemáticas, tais como a das angústias de separação e a dos envelopes psíquicos. Terminamos o capítulo com a aplicação do conceito ao trabalho criador, quer científico quer em vários domínios da actividade artística.

O *quarto capítulo* propõe-se como uma aplicação da presença activa e fundamental das três dimensões anteriormente estudadas no trabalho criador, estudando o *processo de criação literária* a partir dos trabalhos de D. Anzieu.

O *quinto capítulo* apresenta-se como uma *síntese* dos três componentes, estudados isoladamente, segundo os vários modelos psicanalíticos apresentados anteriormente a respeito do processo criativo e do pensamento criativo, das várias problemáticas do criador e das funções que a obra criativa pode desempenhar na economia psíquica dos criadores.

O *sexto capítulo* pretende *formular o problema do estudo* de forma sintética e concreta, a partir do seguinte postulado, em consequência e em coerência com os conceitos explicitados anteriormente no enquadramento teórico: *o processo criativo e o acto criador são constituídos pela mobilização das capacidades sublimatórias e pelas capacidades continentes do psiquismo, e inscrevem-se num objectivo de protecção/reparação face a uma ameaça interna.*

O *sétimo capítulo* apresenta a *metodologia* a utilizar na realização do estudo, a qual terá de convergir e apresentar uma coerência com as teorias utilizadas na explicitação dos conceitos. Deste modo, e em primeiro lugar iremos referir a relação

íntima existente entre a psicanálise e a psicologia projectiva, assim como entre a escola francesa do T.A.T. e o estudo da criatividade; só posteriormente passaremos à apresentação e fundamentação teórica da metodologia de análise de cada um dos três grandes factores constitutivos do processo criativo.

O *oitavo capítulo* é muito extenso, na medida em que é dedicado ao instrumento utilizado no estudo, o *Thematic Apperception Test* (T.A.T.): a sua descrição, uso, vários modelos de interpretação, processo-T.A.T. segundo os três modelos psicanalíticos e os procedimentos de análise da Escola Francesa do T.A.T. utilizados por nós, para, finalmente, abordarmos alguns aspectos da utilização do instrumento no estudo da criatividade.

O *nono capítulo* descreve os *procedimentos utilizados* na investigação do processo criativo através da metodologia projectiva; cada um dos vários factores (identificados anteriormente) constitutivos dos três grandes elementos que, segundo o nosso postulado inicial, subjazem à dinâmica criativa, são operacionalizados de modo a poderem ser analisados através das histórias T.A.T.

O *décimo capítulo* é muito breve, pois limita-se a dar conta dos *sujeitos do estudo* e das *condições de trabalho*: critérios de selecção, condições que presidiram à recolha dos dados e selecção do material T.A.T.

O *décimo primeiro capítulo* da dissertação de Doutoramento dá conta do estudo propriamente dito: *análise dos resultados e dos protocolos* (análise quantitativa e qualitativa).

O *décimo segundo capítulo* é dedicado à *discussão dos resultados e das análises qualitativas dos protocolos* que realizámos, assim como à ilustração do trabalho dinâmico simultâneo dos três grandes processos psíquicos presentes na dinâmica do pensamento criativo.

Por fim, traçamos as principais *conclusões* a respeito das características do processo criativo, tendo em conta as suas três dimensões – simbolização/sublimação, função continente e reparação. São também expostas algumas implicações e considerações teóricas e metodológicas deste trabalho, assim como sugestões para investigações futuras, decorrentes do trabalho que conduzimos.

CAPÍTULO I

A SUBLIMAÇÃO

1.1 – A SUBLIMAÇÃO EM FREUD

1.1.1 – A sublimação: definição

A partir do momento em que nos propomos interrogar a natureza do processo criativo que leva à criação de objectos, estudando o funcionamento psico-afectivo de vinte e um sujeitos reconhecidos como criadores, podemos questionar, em relação a eles, em que medida são capazes de derivar em actividades sublimadas a sua energia pulsional, e em que campo de interesses.

Assim, a questão da sublimação situa-se no primeiro plano do nosso interesse, e iremos de seguida procurar compreender em que consiste, o que explica o seu aparecimento e o que permite o seu uso.

Consideramos a actividade criativa como relevando das actividades sublimadas. O pensamento de Freud acerca da sublimação é muito explícito, na medida em que ele afirma claramente que a criação artística e a criação intelectual se situam claramente no campo sublimatório.

Retomemos a definição de Laplanche e Pontalis: "*Sublimação: processo postulado por Freud para explicar actividades humanas sem qualquer relação*

aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como actividades de sublimação principalmente a actividade artística e a investigação intelectual. Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que ela é derivada para um novo alvo não sexual e na medida em que visa objectos socialmente valorizados" (1967/1976, p. 637-638).

A situação dos sujeitos do nosso estudo é a de indivíduos que se entregam ao processo de criação, na medida em que são sujeitos que produzem trabalho inovador de qualidade reconhecida, produzido livremente a partir de movimentos regressivos – "*ligados a uma crise interior e mobilizando representações arcaicas*" (Anzieu, 1974, p. 14) – captando estas representações, e seguidamente transpondo-as num material e/ou segundo um código familiar.

Na nossa tentativa de compreensão do processo sublimatório, iremos utilizar os textos de Freud e de alguns dos seus sucessores, utilizando naturalmente alguns dos textos respeitantes à sublimação na arte.

1.1.2 – A sublimação em Freud

Os textos de Freud não permitem estabelecer uma verdadeira teoria da sublimação. Flournoy (1967), numa comunicação apresentada à Sociedade Suiça de Psicanálise, investigou nos textos freudianos a evolução desta noção. O termo aparece pela primeira vez em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade (1905/1975)*. A noção de sublimação nunca foi objecto de um texto específico: ela é tratada num determinado número de trabalhos, sem todavia ser aprofundada. "*Mais do que um conceito ela está ali como o index de um questionamento que é necessário levar a cabo, tarefa a realizar, noção indispensável mas nunca claramente captada no Begriff*", comenta Laplanche (1975/1977, p. 18).

Em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, a sublimação aparece como uma das três "saídas" da sexualidade infantil, sendo as outras duas a perversão e a neurose.

Trata-se de um processo que caracteriza o funcionamento "*normal, e que intervém durante o período de latência, por transformação da sexualidade infantil*" (da energia sexual pré-genital)" *à custa das tendências sexuais da criança*", como Freud escreve na altura (1905/1975, p. 187). Contudo, o domínio da sublimação não está ao alcance de todos: "*Só uma minoria o consegue e ainda por cima de maneira intermitente e muito mais dificilmente no período de ardor juvenil*" (Freud, 1908/1982, p. 38).

Desde 1905 que Freud afirmava que o objectivo de uma pulsão instintiva consiste em obter uma satisfação por intermédio de uma estimulação apropriada da zona erógena. Eis uma ilustração clássica dando conta de uma modificação do objecto e de uma modificação de alvo da pulsão: "*Uma pulsão (parcial) voyerista cujo objectivo é a satisfação da curiosidade em relação aos órgãos sexuais femininos será transformada, sublimada, em interesse intelectual (modificação de alvo) pela astronomia (modificação de objecto)*" (Anzieu, 1979, p. 31).

O estudo metapsicológico da sublimação foi continuamente adiado por Freud. Em 1929, Freud escrevia em *Mal Estar na Civilização*: "*(...) satisfações desta ordem, por exemplo a que o artista encontra na criação ou sente ao dar corpo às imagens da sua fantasia, ou a que o pensador encontra na solução de um problema ou na descoberta da verdade, possuem uma qualidade particular que um dia nós saberemos caracterizar dum modo metapsicológico*" (Freud, 1929/1982, p. 3027).

O carácter confuso, por vezes mesmo contraditório, das definições sucessivas da sublimação através da obra de Freud provém da relativa ausência de reflexão teórica sobre este conceito, o qual aparece na sua obra de maneira raramente aprofundada, especialmente quando se trata de considerar o destino das pulsões. Uma das contradições apontadas por Anzieu é a seguinte: sendo a sublimação descrita como uma das maneiras de utilizar, a partir da adolescência, o resíduo pulsional não

integrado à vida amorosa genital, de tal modo que "*excluindo os neuróticos, os perversos e os débeis, todos os seres humanos teriam acesso à sublimação*" (Anzieu, 1979, p. 14). Deste modo, os únicos exemplos concretos que Freud nos dá dizem respeito apenas à criação artística e à investigação intelectual, em que a ciência representa a forma mais acabada.

O único estudo aprofundado em relação ao qual são conduzidos todos aqueles que tentam analisar a sublimação na obra de Freud, é o estudo de um grande criador, Leonardo de Vinci, o que não deixa de colocar problemas quando se generalizam hipóteses em relação ao seu funcionamento a uma população desprovida de dons artísticos.

A preocupação de descrever a sublimação em termos exclusivamente psicanalíticos choca com o facto de o processo descrito (modificação da pulsão quanto ao alvo e quanto ao objecto) ser insuficientemente característico, e mesmo contestável, como afirma Laplanche: "*A questão é a seguinte: que resta da líbido se se admite que a pulsão possa mudar de fonte, de alvo e de objecto?*" (1975/1977, p. 30).

Se Freud, nos seus trabalhos, introduz em primeiro lugar a noção de modificação de alvo e posteriormente a de mudança de objecto na descrição do fenómeno da sublimação, ele considera que a pulsão mantém a sua fonte e o seu impulso. Segundo Anzieu, "*é possível encontrar nos fantasmas subjacentes ao trabalho de criação uma figuração desta fonte corporal*" (1979, p. 17).

E em relação à fonte da pulsão sexual? Nos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud determina, num primeiro tempo, como fontes da sexualidade pré-genital, as zonas erógenas. Contudo, no capítulo VII intitulado "*As Fontes da Sexualidade Infantil*", ele precisa que diversos factores, tais como as excitações de ordem mecânica, a actividade muscular e mesmo o trabalho intelectual podem estar na origem da excitação sexual. Precisando que "*a excitação sexual produz-se como efeito adicionado a um grande número de processos internos, desde que a intensidade destes tenha ultrapassado um certo limiar quantitativo*" (Freud,

1905/1975, p. 13). E conclui: "*Pode suceder que nada de importante se passe no organismo sem fornecer uma componente à excitação do impulso sexual*" (*op. cit.*, p. 34). Laplanche, por sua vez, introduz o conceito de objecto-fonte da pulsão: "*a fonte define-se aqui como um ponto de excitação implantado como se fosse um corpo estranho num organismo*" (Laplanche, 1975/1977, p. 65); "*a fonte é finalmente um objecto-alvo-fonte, o que não é mais do que expressar que é o próprio fantasma*" (*op. cit.*, p. 66).

O impulso introduz uma dimensão económica que dá lugar a tentativas de explicação respeitantes às capacidades sublimatórias: a pulsão sexual chegando, aquando do deslocamento de alvo que implica a sublimação, a manter o essencial da sua intensidade, Freud será levado a supôr que as pessoas capazes de sublimar se diferenciam das outras pela importância que nelas reveste a força originária da pulsão sexual.

Retomando os termos essenciais da definição proposta por Laplanche e Pontalis no seu *Vocabulário da Psicanálise (1967/1970)*, iremos tentar apreender melhor a noção de sublimação.

1.1.3 – A pulsão

Desde os primeiros trabalhos que a sublimação está associada às pulsões parciais, isto é, às pulsões pré-genitais que não chegam a integrar-se na sexualidade genital. É a própria natureza da sexualidade pré-genital que seria a causa dos processos de sublimação (que Freud distingue verdadeiramente da formação reactiva). Esta sexualidade que não é utilizada, dado o inacabamento sexual da criança, "*só pode produzir sentimentos de desprazer*" (Freud, 1905/1975, p. 71), apesar da sublimação, assim como as formações reactivas, intervirem como "*contra-forças*".

Se o recalcamento dos desejos edipianos que intervém no decurso do período de latência for operante, a energia sexual será libertada e poderá assim ser colocada à

disposição de actividades não-sexuais. Deste modo, o período de latência parece ser um momento decisivo para o destino da sublimação.

De que pulsão se trata? Nos textos de Freud sobre a sublimação, trata-se essencialmente de pulsões sexuais. Contudo, é considerada a hipótese da sublimação da pulsão de agressão. A pulsão de morte, no quadro da segunda teoria das pulsões, foi considerada por ele, como se pode constatar por uma carta dirigida a Maria Bonaparte, datada de 27 de Maio de 1937, onde escreveu: "*A sublimação é um conceito que compreende um julgamento de valor. Com efeito, ela significa uma aplicação a um outro domínio em que são possíveis realizações socialmente válidas. Vê-se então que desvios afastando-se do alvo de destruição e de exploração para se virarem para outras realizações são demonstráveis em larga escala no que respeita ao instinto de destruição. Todas as actividades que organizam ou afectam trocas são, numa certa medida, destruidoras e redirigem assim uma porção do instinto para longe do seu alvo destruidor original. Mesmo o instinto sexual, como sabemos, não pode agir sem uma certa dose de agressão. Consequentemente, há uma combinação normal dos dois instintos, uma sublimação parcial do instinto de destruição*" (Freud, 1937).

1.1.4 – O mecanismo: evolução das hipóteses

1.1.4.1 – A teoria do apoio

Durante um primeiro período, Freud sustentou-se na teoria do apoio das pulsões sexuais nas pulsões de auto-conservação para considerar a maneira pela qual funciona o processo de sublimação, isto é, o desvio do sexual para o não-sexual. Desde os *Três ensaios da teoria da sexualidade* que ele tenta explicar, levantando a hipótese da existência das vias de influência recíproca entre as funções sexuais e as funções não-sexuais: "*as mesmas vias pelas quais as perturbações sexuais se repercutem nas outras funções somáticas devem servir no estado normal para uma*

outra actividade importante. É por estas vias que se dá a atracção das pulsões sexuais para objectivos não sexuais, isto é, a sublimação da sexualidade" (Freud, 1905/1975, p. 107).

Laplanche observa que em Freud, o que é originário na concepção do apoio, não é o apoio numa pessoa, mas sim o apoio de dois modos de funcionamento um sobre o outro (na origem, o modo de funcionamento sexual num modo de funcionamento não-sexual).

Examinando o que se passa quanto ao objecto e quanto ao alvo no apoio, Freud nota que a passagem da auto-conservação ao sexual introduz um movimento de fantasmatização: "*de uma relação factual, material, a ingestão do leite, passa-se para uma relação fantasmática e transponível para muitas outras, como a incorporação do seio omnipotente*" (Laplanche, 1975/77, p. 61). Contudo, se bem que haja movimento de simbolização, as coisas revelam-se mais complexas na medida em que, na passagem do não-sexual ao sexual, as diferentes referências da teoria da pulsão (objecto, alvo, fonte), "*se encontram profundamente transtornadas e como que desqualificadas*" (*op. cit.*, p. 62).

Os seus desenvolvimentos sobre o apoio levam-no a concluir que a noção perde a sua coerência se se quizer isolá-la do campo do fantasma – "*se a interpretarmos por exemplo dizendo que a fonte seria a auto-conservação a partir da qual brotaria a sexualidade*" (Laplanche, 1975/1977, p. 66).

Concluindo, pode dizer-se que a sublimação se inscreve nesta relação entre os dois planos (auto-conservação e sexualidade). Mas, no seu caso, já não haveria unicamente influência recíproca, "*indução de um plano para o outro, mas uma verdadeira derivação, uma verdadeira drenagem inversa da que falámos mais acima, drenagem ao revés da energia sexual para o não sexual*" (*op. cit.*, p. 71).

1.1.4.2 – A passagem da líbido pelo ego

As modificações introduzidas por Freud à teoria psicanalítica com a introdução do conceito de narcisismo (S. Freud, 1914/1982) e seguidamente com o instinto de morte (Freud, 1920/1971) vão levá-lo a modificar o seu ponto de vista em relação à sublimação.

Em *O Ego e o Id*, Freud introduz a ideia segundo a qual o processo de sublimação opera através de uma retracção no eu da líbido sexual, retracção essa que permite uma dessexualização desta: "*A transformação, à qual nós assistimos aqui, da atitude libidinosa em relação ao objecto numa líbido narcísica, implica evidentemente a renúncia aos alvos puramente sexuais, uma dessexualização, assim uma espécie de sublimação. A este propósito, é permitido colocar-se uma questão que merece uma discussão detalhada, que é a de saber se não nos encontraremos aqui em presença do meio de sublimação mais geral, se qualquer sublimação não se efectuará por intermédio do ego transformando a líbido sexual dirigida para o objecto numa líbido narcísica e colocando-lhe alvos diferentes*" (Freud, 1923/1981, p. 2725).

A relação estabelecida por Freud entre a sublimação e o narcisismo enfatiza uma parte dos motivos poderosos que o artista e o criador retiram da sua actividade. Como afirma Anzieu, "*esquematizando, pode-se pensar que à satisfação sexual directa o criador substitui a gratificação narcísica.Ela é de uma importância capital para ele próprio, certamente, mas também para a cultura*" (1979, p. 32).

1.1.5 – O alvo

O alvo da pulsão, nos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, é "*o acto para o qual tende a pulsão*". De modo mais explícito, e tendo em conta os diferentes trabalhos de Freud, Laplanche e Pontalis propõem a seguinte definição: "*Actividade para a qual tende a pulsão, e culminando numa resolução da tensão interna; esta actividade é sustentada e orientada por fantasmas*" (Laplanche & Pontalis, 1967/1976, p. 639).

A modificação do alvo da pulsão na sublimação foi sugerida por Freud a partir dos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*.

Em *A Moral Sexual Civilizada*, ele escreve: "*a pulsão sexual (...) põe à disposição do trabalho cultural uma quantidade extraodinária de forças, e isso, sem dúvida, em consequência da sua propriedade particularmente pronunciada em deslocar o seu alvo sem perder essencialmente em intensidade. Chama-se capacidade de sublimação esta capacidade de trocar o alvo que na origem é sexual por um outro que já não é sexual mas que está psiquicamente aparentado com o primeiro*" (Freud, 1908/1981, p. 33).

Anzieu (1979) interpreta da forma seguinte esta modificação: de um alvo biológico procriador, passa-se para um alvo culturalmente criador.

A troca de alvo na sublimação está intimamente ligada à troca do objecto assim como à substituição da pulsão sexual por uma pulsão de auto-conservação com a qual funcionava em apoio (Laplanche & Pontalis, 1967-1970).

As dificuldades com que Freud se debate quando tenta caracterizar e sobretudo limitar a extensão de alvo sexual sublimado, parecem ser contornadas em 1929 em *Mal Estar na Civilização*, em que o alvo sublimado se torna uma conquista arrancada ao mundo exterior e ao destino: "*Uma outra técnica de defesa contra o sofrimento recorre aos deslocamentos da líbido na medida em que o nosso aparelho os permite e graças ao qual ele tanto ganha em flexibilidade. O problema consiste em transpôr os objectivos dos instintos de tal maneira que o mundo exterior já não os possa negar ou opor-se à sua satisfação. A sua sublimação é de grande valia. Neste sentido, obtém-se o resultado mais completo quando há a intensão de se retirar do labor intelectual e da actividade do espírito uma soma suficientemente elevada de prazer. Então, o destino já não poderá grande coisa contra vós.*" (Freud, 1929/1981, p. 3027).

Vê-se aqui claramente como estão ligadas a ideia do retorno narcísico da líbido e a ideia de prazer existente nas actividaders do pensamento, e quanto o desvio pelo narcisismo está presente na sublimação.

1.1.6 – O objecto

Freud introduziu mais tardiamente nos seus textos a ideia que o objecto da pulsão também conhece uma modificação. Desejoso de evitar confusões, determina, de uma forma estrita, a diferença existente entre a sublimação e a idealização em *Para Introduzir o Narcisismo*: "*A sublimação é um processo que diz respeito à líbido de objecto e consiste no facto da pulsão se dirigir para outro alvo, afastado da satisfação sexual. (...) A idealização é um processo que diz respeito ao objecto e pelo qual este é engrandecido e exaltado psiquicamente sem que a sua natureza seja modificada (...) Deste modo, ainda que a sublimação designe um processo que diz respeito à pulsão e à idealização, dever-se-á manter os dois conceitos separados um do outro.*" (Freud, 1914/1981, p. 2029).

A modificação de objecto da pulsão no processo de sublimação é uma noção importante, porque este processo "*só se pode compreender, no plano psicanalítico, na condição de admitir com Freud a natureza contingente do objecto visado pela pulsão sexual*" (Anzieu, 1979, p. 28). Em *Pulsões e destino das pulsões*, Freud escreve a propósito das pulsões sexuais que, apoiando-se primeiramente nas pulsões de auto-conservação, vão, seguidamente, descobrir o objecto seguindo a via que lhes mostram a pulsão do ego: "*Uma parte delas permanecem associadas às pulsões do ego durante toda a vida e dotam-nas de componentes libidinais que no funcionamento normal escapam facilmente aos olhos e são desveladas somente pela doença. O que as distingue, é a sua possibilidade, em grande medida, de se substituir uma à outra, de maneira vicariante, e de trocar facilmente os seus objectos. Destas últimas propriedades resulta que elas são capazes de realizações afastadas das acções impostas pelos seus alvos originais.*" (Freud, 1915/1981, p. 2044).

1.1.7 – Freud e a arte

Iremos abordar de seguida a contribuição psicanalítica de Freud para o estudo da arte, mostrando como as suas descobertas psicológicas gerais eram válidas em terrenos exteriores à patologia, principalmente no que respeita à relação entre a actividade da imaginação criativa, a capacidade produtiva do homem e os processos de pensamento observados nos estudos clínicos.

Talvez que a via fundamental pela qual Freud se aproximou do vasto domínio da arte tenha sido o estudo da imaginação do artista. "*No início dos seus trabalhos, Freud sentiu que só um pensamento científico rigoroso podia diferenciar a sua aproximação da dos psicólogos intuitivos, tais como os poetas de que ele sempre admirou as obras.*" *(Kris, 1952, p. 25).* No final da sua vida, quando já não tinha qualquer dúvida sobre o carácter autónomo da contribuição psicanalítica, ele falava dos filósofos, dos escritores e dos poetas como daqueles *"a quem estava em dívida (...) sem terem tido grandes esforços, de verdades profundas, extraídas do turbilhão das suas emoções, que nós só atingimos de forma penosa, constantemente constrangidos por incertezas dolorosas.*" (Freud, 1929/1981, p. 3066).

Freud considerava que a criação artística era uma parte do funcionamento mental intimamente relacionada com a formação dos sonhos. Para o inventor da psicanálise, a criatividade estava saturada pela elaboração consciente dos resíduos das experiências quotidianas, especialmente as que são reprimidas no inconsciente.

Freud, ao descobrir o inconsciente, interessou-se pelo mundo interno e pela linguagem do sonho e em muitos dos seus escritos fez referência a obras de arte. Para Freud, a linguagem do inconsciente é a linguagem do irrepresentável que se vai construindo e reconstruindo numa incessante procura da verdade. Na abertura do seu artigo *O Poeta e a Fantasia*, escreve: "*Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, extrai o seu material (...) e como consegue produzir em nós tal impressão com ele e despertar-*

nos emoções das quais, talvez, nem mesmo nos julgássemos capazes" (Freud, 1907/1981, p. 1343).

O fascínio por esta actividade exclusiva do homem levou Freud a interessar-se pela psicobiografia de alguns artistas, não como reconstrução da infância, mas porque Freud acreditava que a obra do artista incorporava conflitos e fantasias inconscientes do seu autor. Assim, no livro *Leonardo da Vinci e uma Recordação de Infância* (1910/1981), Freud, utilizando alguns dados biográficos, uma lembrança de infância e duas das suas pinturas: a *Mona Lisa* e *Sant'Ana, a Virgem e o Menino*, procurou reconstruir o desenvolvimento psicossexual de Leonardo. Para Freud, no sorriso de *Gioconda*, Leonardo da Vinci ressuscita a expressão do sorriso da mãe e, em *Sant'Ana, a Virgem e o Menino* integra a mãe e a madrasta, o que também se reflecte no aspecto piramidal da pintura.

Freud também analisou algumas obras literárias. Em *Dostoievski e o Parricídio* (1927b/1981) faz uma leitura do tema universal do complexo de édipo e do parricídio. Em *Os Irmãos Karamazov* descreve a cisão da personalidade. Noutros trabalhos Freud abordou temas que ilustram problemas universais, sem os associar directamente a uma psicobiografia do autor. Interpreta, por exemplo, *Cordélia*, em *Rei Lear*, como símbolo da morte e a reconciliação das personagens como uma reconciliação com a vida.

Passamos então a apresentar as três grandes aproximações (ou teorias) de Freud em relação à arte e à estética em geral, assim como aos processos mentais que lhe estão subjacentes.

1.1.7.1 – A aproximação através do id

Para Freud, a arte era sobretudo uma oportunidade de realizar no plano da fantasia os desejos que a vida real frustrava, quer por obstáculos externos, quer por inibições

morais. A arte é pois concebida como uma espécie de reserva de vida selvagem em desenvolvimento desde o princípio do prazer até ao princípio da realidade e, ao mesmo tempo que cria civilização, actua como uma válvula de segurança protegendo a civilização.

Freud pronunciou-se sobre este tema em várias ocasiões, utilizando sempre termos semelhantes. Para não haver deturpações das suas palavras e pensamento, iremos citá-las por extenso:

"*A arte dá lugar a uma reconciliação peculiar entre os dois princípios* (o princípio do prazer e o princípio da realidade). *O artista é originalmente um homem que se afasta da realidade porque não pode aceitar a renúncia à satisfação dos instintos que esta por princípio exige, e um homem que permite que os seus desejos eróticos e ambiciosos actuem plenamente na sua vida fantasmática. Sem dúvida, ele encontra uma maneira de regressar desse mundo de fantasia à realidade utilizando estratagemas especiais para moldar as suas fantasias como verdades de um género novo, que os homens apreciam como valiosos reflexos da realidade. E assim se converte de certo modo no herói, no rei, no criador ou no favorito que desejava ser sem necessidade de recorrer ao longo e tortuoso caminho que obriga a fazer alterações no mundo exterior. Mas isto só é possível porque existem outros homens que sentem a mesma insatisfação perante a renúncia exigida pela realidade, e porque esta insatisfação, devida à substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade é ela própria parte da realidade.*" (Freud, 1911/1981, p. 1641; o sublinhado é nosso).

E ainda, dois anos depois: "*Existe apenas um ramo da nossa civilização em que se conservou a omnipotência dos pensamentos, e esse ramo é a arte. Unicamente através da arte continua a acontecer que um homem consumido pelos desejos realize algo parecido à satisfação desses desejos, algo que, graças à ilusão artística, produza efeitos emocionais como se fosse real.*" (Freud, 1913/1981, p. 1804; o sublinhado é nosso).

Ou então: "(...) *a arte* (...) (é) *uma actividade destinada a acalmar desejos insatisfeitos, primeiro no próprio artista criador e depois nos seus ouvintes ou nos seus espectadores* (...) *O primeiro objectivo do artista é libertar-se ele mesmo e, mediante a comunicação da sua obra a outras pessoas que sofrem dos mesmos desejos retidos, oferecer-lhes idêntica libertação. Representa as suas fantasias mais pessoais como realizadas; mas estas só se convertem em obras de arte depois de terem experimentado uma transformação que suaviza o que há de ofensivo nelas, que oculta a sua origem pessoal e, ajustando-se às leis da beleza, suborne as outras pessoas com uma bonificação de prazer. A psicanálise não tem qualquer dificuldade em assinalar, simultâneamente à parte manifesta do gozo artístico, outra que é latente, mas muito mais poderosa, e que procede das fontes ocultas da libertação instintiva* (...).

(...) *A arte é uma realidade aceite por comunicação na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e substitutos são capazes de provocar emoções reais. Por isso a arte constitui uma região a meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo imaginário da realização do desejo, uma região na qual, por assim dizer, os esforços do homem primitivo para alcançar a omnipotência conservam todo o seu vigor.*" (Freud, 1913b/1981, p. 1864-1865; o sublinhado é nosso).

E uma década mais tarde voltava aos mesmos temas: "*Considerou-se o reino da fantasia como um dispositivo criado durante a penosa transição do princípio do prazer para o princípio da realidade com o fim de oferecer um substituto às satisfações instintivas que tinha de renunciar na vida real. O artista, como o neurótico, tinha-se retirado de uma realidade insatisfatória para este mundo da imaginação; mas, contrariamente ao neurótico, sabia como encontrar o caminho de volta para pisar de novo a realidade com pé firme. As suas criações, obras de arte, eram as satisfações imaginárias de desejos inconscientes, o mesmo que os sonhos; e tal como estes, eram essencialmente compromissos, pois também se viram obrigados a evitar qualquer conflito aberto com as forças da repressão. Mas diferiam dos produtos associais e narcisistas dos sonhos com que tinham sido pensados para*

despertar um interesse simpático nas outras pessoas e também no facto de serem capazes de evocar e satisfazer nestas pessoas os mesmos impulsos inconscientes de desejo. Além disso, utilizam o prazer perceptivo da beleza formal como o que eu denominei 'bonificação incentiva'." (Freud, 1925/1981, p. 2795; o sublinhado é nosso).

É evidente que estas linhas foram escritas pensando principalmente nas artes da palavra – poesia, teatro, romance – são também aplicáveis às artes não verbais em tudo o que se refere ao conteúdo ou às associações literárias de uma obra, ou às recordações activadas por ela.

Esta teoria afirma que, em determinadas condições, os produtos da imaginação podem "*representar os seus desejos mais pessoais como realizados*". Podemos distinguir três casos: os desejos podem ter sido expulsos da consciência (reprimidos) por serem perigosos, ou condenados por serem censuráveis apesar de continuarem a ser conscientes, ou simplesmente frustrados por obstáculos externos.

Segundo Waelder (1969), as condições que Freud formulou, pensando principalmente nos dois primeiros casos, são:

- que o objectivo do impulso se disfarce e se modifique em certo grau;
- que o produto possua os méritos da "beleza formal", e
- que a expressão da fantasia não seja um assunto puramente egoísta, que possa mesmo ser comunicado a outros, convertendo-se assim num acto social.

Há também casos em que os desejos não são proibidos mas simplesmente obstruídos. Então a obra de arte tem que criar a "ilusão artística"; e apesar dos desejos não serem objecto de repressão ou condenação moral, aparecem frequentemente na mente do adulto como sonhos infantis fugidios, envergonhados. Os méritos da "beleza formal", graças ao facto de serem disfrutados em comum, e por vezes, além disso graças a modificações e disfarces do objectivo real, acalmam

também este tipo de censura, apesar desta prática ser menos extensiva aos casos de desejos repreensíveis ou reprimidos.

Na teoria que estamos a apresentar, Freud referia-se naturalmente à reacção da maior parte das pessoas perante as obras de arte. Não se trata de uma crítica ao método psicanalítico afirmar que, quando este se aplica à criação artística, tende a apagar a diferença entre a grande arte e a arte menor, dando uma enorme ênfase à classe infra-artística de impulsos, e esbatendo o refinamento da percepção.

Num artigo sobre Dostoievsky (1821-1881), Freud afirma: "*Podemos distinguir quatro facetas na rica personalidade de Dostoievsky: o artista criador, o neurótico, o moralista e o pecador (...) O artista criador é o menos duvidoso; o lugar de Dostoievsky não está muito atrás de Shakspeare (...) Face ao problema do artista criador, a análise, infelizmente, deve depor as suas armas*" (1927 b/1981, p. 3005).

E na sua introdução ao estudo de Maria Bonaparte sobre Edgar Allan Poe, Freud escrevia: "*As investigações deste género não estão destinadas a explicar o génio de um autor, mas sim a mostrar que forças motrizes o despertaram e que material lhe ofereceu o destino.*" (1933/1981, p. 3223).

Mas na realidade a psicanálise não se limitou ao estudo do "*material oferecido pelo destino*", podendo contribuir para a compreensão da beleza formal e da sua qualidade graças à possibilidade de uma aproximação psicanalítica da beleza das configurações.

Como já referimos atrás, na teoria que estamos a discutir, Freud referia-se obviamente à reacção da esmagadora maioria das pessoas; as suas declarações não excluem que possam existir indivíduos – os "*connaisseurs*" – para os quais esse prazer artístico "manifesto" da "beleza formal" seja mais importante que o conteúdo "latente", sendo em certos casos o único a ser importante. Nestes casos ter-se-ia produzido um deslocamento do conteúdo para a forma.

1.1.7.2 – A aproximação através do ego

Trata-se da segunda aproximação de Freud à estética. Sendo a aproximação do Id aos fenómenos estéticos amplamente conhecida, a existência de uma aproximação através do ego é muito menos conhecida, em parte provavelmente porque surgiu antes de se desenvolver uma clara psicologia do eu, e em parte porque apareceu, não no contexto da arte, mas no de uma psicologia das anedotas e do cómico em geral.

Segundo esta teoria, o prazer que sentimos com as anedotas é devido a uma súbita e inesperada saída dos impulsos sexuais ou agressivos do seu confinamento habitual, a uma brusca libertação das pressões do auto-controlo e a um afrouxar das inibições. Nas palavras de Freud: "*à suspensão momentânea do gasto de energia (empregue) em manter a repressão, devido à atracção exercida pela oferta de uma bonificação de prazer*" (1925/1981, p. 2795).

Se bem que parte do prazer continue a consistir na satisfação de desejos habitualmente proibidos na sua realização – impulsos sexuais, particularmente das fases anal e fálica, ou impulsos agressivos – outra parte do prazer assenta também na surpresa e na forma com que esta libertação se produz inesperadamente, no modo como a censura não funcionou. Freud conclui enfatizando esta ideia de "economia": "*As três (formas de fenómenos económicos) representam métodos para recuperar, a partir da actividade mental, um prazer que de facto tinha sido perdido através dessa actividade. E a euforia que conseguimos alcançar por estes meios não é mais do que o estado de ânimo de um período da vida em que estávamos habituados a tratar o nosso trabalho físico em geral com um pequeno gasto de energia: o estado de ânimo da nossa infância, quando ignorávamos o cómico, quando éramos incapazes de anedotas e quando não tínhamos necessidade do humor para nos sentirmos felizes na nossa vida*" (Freud, 1905b/1981, p. 1160; o sublinhado é nosso).

O ego, no modelo psicanalítico, é um agente de resolução de problemas. A qualidade de uma realização funda-se, em primeiro lugar, na capacidade de encontrar

uma solução, a qual pode ser elegante e perfeita. Estas são características que fazem da beleza uma solução, e por isso podem ser vistas como o aspecto ego da beleza. Aliás, estas características podem ser observadas não apenas nas artes mas também nas nossas actividades quotidianas. Consideramos que a solução de um problema é "bela" se formos capazes de realizar o que pretendíamos e, principalmente, se o fizermos com um mínimo de esforços.

Na arte, como em qualquer aspecto da criação humana, quanto mais se aprecia este aspecto da beleza, mais treinados ficarão os olhos e o pensamento. Para uma minoria – os especialistas, os tais "*connaisseurs*" de que falámos atrás – pode chegar a ser a principal fonte de prazer, e em certas ocasiões, mesmo a única. Neste caso temos, pois, um deslocamento, total ou parcial, do prazer do id para o prazer do ego.

1.1.7.3 – A aproximação através do super-ego e do narcisismo

Se pudemos falar de um aspecto id e de um aspecto ego no impacto da arte, também podemos falar de um aspecto super-ego e narcísico. De facto Freud esboçou no seu artigo sobre o humor (1927a/1981) uma forma de prazer estético relacionado com as operações do super-ego. Não se trata do humor no seu sentido amplo, aquele que abrange todos os fenómenos cómicos, onde se inclui a anedota e a caricatura, mas mais do humor no sentido estrito do termo, do humor divertido e inteligente, do humor fino que, mais do que simples gargalhadas, provoca um sorriso e estimula o pensamento. "*O humor, como a anedota e o cómico, tem algo de libertador, mas também possui algo de grande e nobre, ao contrário do modo de obtenção de prazer a partir da actividade intelectual*" (Freud, 1927a/1981, p. 2998). Aliás, para Freud o humor podia ser uma manifestação de grande criatividade, "*uma das manifestações psíquicas mais elevadas e mais caras aos pensadores*". Não podemos deixar de referir a quantidade de grandes pensadores para quem uma das características do homem sábio é precisamente a sua capacidade para o humor.

Gostaria de ilustrar este método com um exemplo que é semelhante ao utilizado por Freud no seu livro anteriormente citado; trata-se de um comentário feito por um condenado à morte nos últimos momentos da sua vida. Um aristocrata francês subia os degraus do patíbulo para a guilhotina, no período do terror da Revolução Francesa: deu um passo em falso e quase caiu. Então, virando-se para os espectadores, disse com um sorriso: "Um romano supersticioso daria meia volta e não sairia de casa".

Este comentário pretendia que o sujeito era livre de se ir embora se o desejasse, mas que se negava a fazê-lo porque não acreditava em superstições e não iria interpretar um simples tropeção como um aviso de desgraças iminentes. Se este homem acreditasse realmente nisto, seria um psicopata; mas ele estava só a simular, e, ao fazê-lo, tentava colocar-se acima do destino que ia pôr um fim inexorável à sua vida, e ele negava-se a sucumbir mentalmente a uma sorte face à qual ele estava totalmente impotente. Na sua forma narcísica, quando o humor se exerce unicamente em relação ao próprio, como uma defesa contra um sofrimento intolerável, pode-se considerar que tem uma função de para-excitação para o eu fragilizado do sujeito, permitindo-lhe viver momentos traumáticos sem risco de desorganização.

S. Freud via a essência do efeito humorístico no facto que a pessoa que "*adopta uma atitude humorística face aos outros... (comporta-se) com eles como um adulto com uma criança quando sorri compreensivelmente perante a trivialidade dos interesses e sofrimentos que a ela lhe parecem tão grandes*" (Freud, 1927a/1981, p. 2998) e via no assumir esta atitude face a outro sujeito, como no caso do aristocrata da nossa história, a forma original da atitude humorística. Para ele, esta atitude "*consiste no facto do humorista ter retirado o acento psíquico do seu ego e tê-lo transferido para o seu super-ego*" (*op. cit.*, p. 2999).

Concluindo, e como afirma Waelder (1969), o humor é um dos casos em que o homem se eleva sobre a situação, dominando-a, e preserva intacto o seu narcisismo no meio do desastre. Nas palavras de Freud: "*A sua grandeza está claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego*

nega-se a desesperar pelas provocações da realidade, a deixar-se arrastar para o sofrimento. Insiste em que não pode ser afectado pelos traumas do mundo exterior; e de facto demonstra que tais traumas não são mais que ocasiões para obter prazer" (Freud, 1927a/1981, p. 2998).

1.1.8 – Os neo-freudianos: pré-consciente e criatividade

Estes psicanalistas interessaram-se, tal como Freud, pelo fenómeno criativo. Mas, afastando-se das proposições daquele e, consequentemente, das proposições da psicanálise clássica, estes autores acentuaram a importância de outros processos psíquicos presentes na dinâmica criadora.

Trata-se, com efeito, de autores que se colocam na corrente neo-freudiana que é hábito designar *Psicologia do Ego* (Ego Psychology), iniciada por Hartman (1964). O afastamento das formulações de Freud é evidente, pelo menos no que respeita ao processo criativo, em que é atribuída a maior importância ao papel do pré-consciente em vez do papel crucial do inconsciente nesse mesmo processo.

Um autor com a importância de Kubie mostra claramente como o dinamismo do pré-consciente está muito activo na personalidade criativa: "*Insisto no facto que esta flexibilidade criativa se torna possível, essencialmente, se não exclusivamente, pela acção livre, contínua e concorrente dos processos pré-conscientes.*" (Kubie, 1958, p. 44). Esta flexibilidade significa uma liberdade para aprender através da experiência, para mudar de acordo com as circunstâncias internas e externas e responder apropriadamente aos estímulos.

Esta formulação caracteriza também a obra de Kris (1952/1965). O papel do pré-consciente no processo criativo torna-se preponderante e o inconsciente é considerado nefasto à produção criativa.

A corrente da Psicologia do Ego deu grande importância a uma das funções do ego, nomeadamente sobre a faculdade que este disporia de "regredir" ao seu próprio

serviço. A noção de "*regressão ao serviço do ego*" foi descrita originalmente por Kris (1952/1965) a propósito da criação artística, e depois foi retomada por numerosos autores, entre os quais Anna Freud (1965/1968), que mostrou que a regressão pulsional controlada pelo ego (o qual não é atingido globalmente pela regressão) faz parte do processo evolutivo normal e de qualquer funcionamento psíquico adulto normal.

Hartman escreve: "*Não temos dificuldade em definir uma adaptação progressiva: significa uma adaptação no sentido do desenvolvimento. Mas também temos exemplos de adaptações com êxito realizadas através da regressão. Incluem-se nestas, muitas actividades da imaginação; muitas ilustrações são proporcionadas quer pelas actividades artísticas, quer pelos estratagemas simbólicos para facilitar o pensamento que podem ser encontrados mesmo na própria ciência, a qual é uma actividade essencialmente racional*" (1939, p. 316).

Nas concepções de Kris sobre a criatividade e o pré-consciente, as ideias criativas têm origem no pré-consciente e o processo criador é determinado pelo ego e pelas suas funções. A noção de *regressão ao serviço do ego* dá conta de como, para executar tarefas criativas, são necessárias relaxações temporárias e parciais das funções normais do ego, assim como da sua orientação, que possibilitam o acesso à consciência de material inconsciente e pré-consciente.

Um dos momentos do processo criativo, o momento designado "*inspiração*" (Kris, 1939), é caracterizado pelo enfraquecimento (relaxamento) das funções do ego; a criatividade consiste assim numa fase de inspiração e numa de elaboração, durante as quais o ego perderia, temporariamente, o controlo dos processos de pensamento. Esta "relaxação", também chamada regressão por este autor, permite o acesso aos materiais provindos do id. A regressão implicada no processo criativo é dirigida, controlada pelo ego, portanto é um processo que se passa de uma forma diferente da regressão observada no processo psicótico, como assinala Kris. O primeiro tipo de regressão, denominada "*regressão ao serviço do ego*", seve para promover a adaptação. É uma regressão considerada adaptativa porque participa na

homeostasia psico-biológica do organismo, na medida em que ela se mostra reversível. Não reversível, pode provocar reestruturações patogénicas.

Kubie (1976) acreditava que os processos advindos do inconsciente bloqueavam a criatividade, uma vez que considerava o inconsciente como uma estrutura fixa. Deste modo, para os "neo-psicanalistas", a criatividade dependia da fluidez das imagens simbólicas.

Kris, no seu livro *Explorações Psicanalíticas Sobre a Arte* (1952/1965) propõe uma teoria da criatividade, onde são consideradas duas fases. Na primeira, a que chamou "*fase de inspiração*", o ego perde temporariamente o controlo dos processos de pensamento para permitir uma regressão ao nível sub-consciente do pensamento. Nesta fase predominam os processos primários do pensamento, facilitando as associações entre ideias aparentemente não relacionadas com o problema, mas potencialmente vitais para levar à sua solução. Nesta primeira fase, que é considerada a mais importante para Kris, é essencial o abandono do pensamento lógico, racional, o qual constrange a criatividade e impede a formulação de novas ideias. Nela, o sujeito deve deliberadamente permitir a intrusão de fantasias no seu pensamento. É somente na segunda fase, a que chamou "*fase de elaboração*", que as ideias devem ser sujeitas a uma avaliação lógica rigorosa, conseguida pelo domínio dos processos secundários do pensamento.

Para Kubie, é no pré-consciente que se encontram as fontes do pensamento intuitivo e da flexibilidade, que poderiam libertar a mente da rigidez que bloqueia qualquer processo criativo. Assim, ele afirma: "*É minha tese que um tipo de função mental, a que chamamos tecnicamente de sistema sub-consciente, é o implemento essencial de toda a actividade criativa; e, a menos que os processos sub-conscientes possam fluir livremente, não haverá criatividade verdadeira*" (1976, p. 144).

Kubie salienta ainda o efeito inibidor do comportamento neurótico sobre a criatividade, afirmando que perdas na produtividade criativa poderiam ser causadas pelo medo, pelo sentimento de culpa e por outros componentes neuróticos. Em relação à educação, Kubie (1976) criticou a escola pelo seu fracasso em favorecer a

criatividade do aluno. Ele condena a pressão no sentido da submissão, do conformismo e do hábito compulsivo de trabalho, além do excesso de exercícios repetitivos, que prejudicariam o pensamento espontâneo e intuitivo.

1.2 – A SUBLIMAÇÃO / SIMBOLIZAÇÃO E OS SUCESSORES DE FREUD

1.2.1 – Melanie Klein

Como nos lembra Anzieu (1979), se para Freud o que é importante é levar os seres humanos a uma maior liberdade interior face à sexualidade para que o psiquismo se enriqueça ao máximo com a líbido, Para Klein o que conta é que a criança possa sublimar desde muito cedo, através de uma "*educação psicanalítica apropriada*", – (tal como ela o tentou fazer com o seu filho Erich) (Klein, 1921/1968) ou, na falta disso, por um tratamento psicanalítico centrado nos fantasmas inconscientes que bloqueiam o processo de sublimação.

M. Klein variou muito, nos seus primeiros textos, sobre as causas da sublimação.

1.2.1.1 – Primeira teoria da sublimação: importância da inibição

Nos dois artigos de 1923, tratando de temas muito semelhantes (*O Papel da Escola no Desenvolvimento Libidinal da Criança* e *A Análise de Crianças Pequenas*), Klein elabora uma teoria da inibição. Com efeito, a autora distingue inibições positivas – que permitem evitar a neurose – e inibições neuróticas. Nesta perspectiva ela considera que a inibição ocupa um lugar fundamental no campo cultural: dependendo das capacidades de investimento libidinal das actividades do ego (da sublimação), ela permite o desenvolvimento da cultura.

Mas, nos seus textos, ela concebe a sublimação não como um destino pulsional unicamente identificável nas actividades artísticas ou intelectuais: a sublimação

intervém sempre que uma pulsão sexual encontra uma satisfação substituta por deslocamento numa função do ego. É assim que actividades motoras tais como a marcha, o desporto ou o canto aparecem como sublimações das pulsões sexuais, pelo facto de terem subjacentes fantasmas masturbatórios. Por outro lado, Klein pensa que qualquer inibição supõe uma sublimação previamente conseguida. De facto, para desenvolver uma angústia suficientemente intensa para estar na origem de uma inibição, é necessário que a actividade tenha sido previamente investida de líbido.

Nos casos normais, as inibições incidem em sublimações previamente conseguidas, mas às quais o sujeito pode renunciar sem demasiado esforço porque, em contrapartida, a inibição permite a manutenção de outras sublimações e do prazer que as acompanha. "*Nesta óptica, a teoria da inibição orienta-se, em última análise, para uma teoria da sublimação. A questão de saber qual é a origem de uma inibição conduz à questão de saber porque é que tal sublimação deve ser abandonada e não outra*" (Petot, 1979, p. 98).

Tendo em conta que o investimento da líbido supérflua nas tendências do ego é o próprio mecanismo da sublimação, Klein conclui que "*o indivíduo que permanece saudável seja capaz de fazer isso devido a uma maior capacidade de sublimação num estágio bastante inicial de seu ego*" (Klein, 1923b/1996, p. 105).

1.2.1.2 – Segunda teoria da sublimação: importância da agressividade

A teoria da inibição será modificada em função da importância conferida à agressividade. Se a inibição supõe ainda a existência de um investimento anterior, a ideia segundo a qual ela implicava uma sublimação conseguida é abandonada. A origem da inibição é ligada à agressividade. Determinadas actividades, investidas pelas pulsões agressivas, devem ser abandonadas devido ao temor da retaliação que elas fazem nascer; por exemplo, os fantasmas sádicos respeitantes ao interior do corpo da mãe constituem a primeira relação com a realidade, a qual, num primeiro tempo, é unicamente fantasmatizada: "*Essa ansiedade também é um factor básico*

das inibições do desejo de conhecimento, uma vez que o interior do corpo da mãe é o primeiro objecto desse impulso; ele é explorado e investigado na fantasia, além de ser atacado com todo o armamento sádico (...)" (Klein, 1931/1996, p. 275).

Deste modo, a partir de 1927, com a introdução da noção de mecanismo de reparação (que desenvolveremos no próximo capítulo), a sublimação baseada na reparação é uma alternativa à inibição. Após um primeiro investimento agressivo do objecto ou da actividade do ego, a evolução pode efectuar-se segundo duas vias diferentes: se a angústia de retaliação for demasiado intensa, haverá intervenção da inibição; se a líbido consegue investir os objectos ou as actividades, após as pulsões agressivas, o recurso ao mecanismo da reparação permite, a partir da "*reconciliação com o objecto*" (Petot, 1979, p. 30) a instauração da sublimação.

1.2.2 – W. R. Bion

1.2.2.1 – O aparelho para pensar os pensamentos

Os trabalhos originais de Bion sobre o pensamento foram elaborados fundamentalmente a partir de reflexões sobre a psicose, a partir do seu trabalho de psicanalista.

Bion (1959/1991) começa por estabelecer que a esquizofrenia resulta de ataques destruidores contra a capacidade para o pensamento verbal embrionário – devido à intensidade do sofrimento provocado no sujeito pela realidade psíquica, no momento em que aborda a posição depressiva.

Seguidamente, a partir das observações de Klein sobre a identificação projectiva (1946/1996), Bion coloca a hipótese que "*existe um grau normal de identificação projectiva, e, associada à identificação projectiva, a identificação introjectiva constitui a base sobre a qual repousa o desenvolvimento normal*" (Bion, 1959/1991, p. 103).

É a partir de alguns aspectos da análise de um paciente que ele compreende o papel da identificação projectiva na interacção mãe-bebé, assim como a importância da resposta materna neste modo primitivo de trocas (nesta perspectiva, a identificação projectiva é, de facto, utilizada como um modo primitivo de comunicação).

A origem das perturbações que culminam com ataques contra os elos, característicos do funcionamento psicótico, é duplo: por um lado, a disposição inata da criança para "*uma inveja, um ódio e uma destrutividade excessivas*"; por outro lado, o meio, o qual, "*na pior das hipóteses, interdita ao paciente o emprego dos mecanismos de clivagem e de identificação projectiva*" (*op. cit.*, p. 105). Uma criança particularmente resistente à frustração poderá assim ultrapassar sem demasiadas perdas as dificuldades que a sua mãe sente em conter as suas angústias, enquanto que uma mãe normalmente receptiva poderá sentir-se incapaz de conter a inveja e a destrutividade excessivamente intensas do seu bebé.

A conclusão de Bion é que, no caso da psicose, a emoção é o objecto do ódio e suscita ataques contra a sua função de ligação. O objecto interno (na origem o seio externo que se mostrou incapaz de aceitar, para abrigar e modificar as emoções insuportáveis na criança) irá, paradoxalmente, intensificar essas emoções. Este objecto interno destrói então todos os elos, desde o mais primitivo (que é o caso da identificação projectiva tal como Bion a descreve) até ao mais elaborado (a comunicação verbal e artística).

Na teorização de Bion encontramos também a ideia que a falta do objecto (isto é, a experiência de frustração) desempenha um papel fundamental.

W. Bion escreve que o pensamento é o fruto de uma união de uma pré-concepção (disposição inata, tal como, por exemplo, a espera do seio) com uma frustração (Bion, 1962a/1991). Contudo, para que o "não-seio", resultado desta união, se torne um pensamento e se desenvolva um aparelho para pensar os pensamentos, é necessário que a criança seja capaz de suportar a frustração imposta pela realidade,

sem optar pela fuga (neste caso, o aparelho para pensar os pensamentos vê-se substituído por um aparelho para se desembaraçar dos maus objectos internos) nem, num menor grau de intolerância, pelo recurso à omnipotência.

A originalidade de Bion reside no facto de ter estabelecido uma cronologia entre a experiência emocional, o fantasma inconsciente e o pensamento. A experiência emocional é a primeira, e é impensável. Para que possa ser pensada, é necessário o trabalho da função alfa, que cria os pensamentos. Por *função alfa* temos o trabalho que incide sobre as impressões dos sentidos e sobre as emoções de que o sujeito tem consciência, produzindo elementos alfa que permitem às impressões a "*experiência de ser*", "*armazenadas e colocadas à disposição dos pensamentos do sonho e do pensamento vigil inconsciente*" (Bion, 1962a/1991, p. 26).

A contribuição de Amaral Dias é notável no que respeita à expansão de algumas conceptualizações de Bion, nomeadamente a propósito da tolerância à frustração, à dor provocada pelos afectos, na medida em que ela é um "*factor essencial para o crescimento emocional e para a tolerância à verdade psíquica*" (2001, p. 3). O autor afirma que se houver intolerância excessiva à frustração e à dor mental, pode haver repercussões extremamente significativas ao nível dos processos de pensamento, tal como a estagnação da capacidade de abstracção do sujeito, ou então a fragmentação violenta dos pensamentos, impedindo, quer num caso como no outro, a formação e desenvolvimento de novos conceitos e/ou novas concepções.

1.2.2.2. – Importância do papel da mãe

Nesta fase crucial, o papel da mãe reveste-se de uma importância extrema. É pela capacidade em aceitar as projecções da criança, assim como em lhe permitir uma reintrojecção destas a partir da sua própria aceitação no seu seio para que se tornem mais toleráveis, que a mãe permite que o psiquismo da criança se desenvolva normalmente. Na hipótese positiva, isto é, se a mãe for capaz de dar aos dados

sensoriais "*uma forma apropriada à sua utilização como elemento alfa*" (Bion, *op. cit.*, p. 81), a função alfa da criança, a da simbolização ou do "pensar", poderá desenvolver-se, em seguida, por identificação projectiva, em identificação introjectiva, com a mãe. O "bom seio", aqui, é a função continente e pensante da mãe.

A personalidade conseguirá desenvolver-se na medida em que tiver a possibilidade de estabelecer laços psíquicos – laços de amor (L), de ódio (H) e de conhecimento (K) – com os objectos concretos, com as outras pessoas e consigo próprio. Este trabalho de ligação necessita que se constitua o aparelho para pensar os pensamentos, de modo que os dados da experiência sejam integrados em conjuntos cada vez mais coerentes.

É evidente que se podem tirar conclusões *a contrario* sobre o que pode ser o desenvolvimento normal. Com efeito, se o trabalho realizado por Bion permite por um lado situar a "*negatividade activa*" que caracteriza uma personalidade psicótica empenhada em não aprender, esta mesma personalidade, "*longe de estar reduzida a uma simples figura negativa, inversa e patética do 'sujeito pensante', age como um revelador dos limites de qualquer pensamento*" (Robert, 1979, p. 4).

O seu estudo clarifica as dificuldades encontradas no estabelecimento daquilo que Bion designou "*os laços K*" (cujo modelo é a relação com a mãe) com a realidade em todos os pensadores, pelo facto do aspecto "rudimentar" do equipamento do pensamento humano, "*mais apropriado a uma investigação do inanimado do que do próprio fenómeno da vida e do crescimento*" (op. cit., p. 4).

Por outro lado, Bion utilizou os conceitos de posição esquizo-paranóide e depressiva, interpretando-os como um movimento indo da não-integração à integração (tal como Klein os interpretou); Bion tratou este movimento como "*qualquer coisa que opera a qualquer momento em relação com qualquer 'aprendizagem pela experiência'*" (Meltzer & Harris, 1978a/1980, p. 357): a evolução indo da desintegração esquizo-paranóide à integração depressiva, constitui

uma etapa necessária em qualquer aprendizagem pela experiência, quando se trata de integrar conhecimentos ou de receber uma formação.

O desenvolvimento da função alfa é considerado um correlativo da passagem da posição esquizo-paranóide para a posição depressiva.

1.2.2.3 – Bion e a criatividade

No processo de investigação àcerca da natureza do pensamento e da criação de teorias, Bion (1962a/1991) descreveu, na sua terminologia própria, o tipo de actividade inconsciente que identificou na descrição, feita por H. Poincaré, da criatividade científica. Eis como Poincaré descreve o processo de criação da formulação matemática: "*Um resultado novo tem valor, quando, ligando elementos conhecidos há muito tempo, mas até lá esparsos e parecendo estranhos uns aos outros, introduz repentinamente ordem onde até aí reinava aparentemente a desordem. Ele permite-nos ver então cada um destes elementos e o lugar que ocupa no conjunto. Este facto novo é não apenas precioso por si mesmo, mas só ele dá valor a todos os factos que ele liga.*" (Poincaré, 1908/1972, pp. 24-25).

Segundo Bion, a criatividade científica implica o afrouxamento de todos os laços que ligam os elementos no seio de um novo ponto focal. Para designá-lo, Bion utilizou, de Poincaré, a expressão "'*o facto seleccionado*': (...) *é o nome de uma experiência emocional, a experiência emocional que consiste em descobrir uma coerência; a sua significação é assim epistemológica, e a relação dos factos escolhidos não deve ser considerada como lógica*" (Bion, 1962b/1979, p. 93). Neste facto, Bion viu um processo que descreveu como sendo um movimento no sentido da posição esquizo-paranóide (afrouxamento da integração), seguido de uma reorganização em torno de um novo ponto, o mamilo, que reúne novamente as partes num movimento de volta, no sentido da posição depressiva. E representou isto pelo símbolo SP > – < D.

De facto, para Bion, no processo criativo, o pensar envolve o desmantelamento de opiniões e teorias anteriores, com o desenvolvimento de novas opiniões e teorias. Ao mudar-se a maneira de pensar, o continente tem de ser dissolvido antes de ser reformado. Bion considerava o esforço de dissolução como possuindo a qualidade de uma pequena catástrofe psíquica, de um despedaçamento. Trata-se, deste modo, de um movimento para a posição esquizo-paranóide (SP). A reformação de um novo conjunto de opiniões e teorias é um movimento sintetizador, proveniente da posição depressiva (D).

O esforço criativo pode assim ser encarado como um processo, em pequena escala, de movimentos para lá e para cá entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva. E quando o processo acontecia, Bion afirmava que ele causava intensas experiências de *catástrofe*, a propósito do acontecimento mental de criar um pensamento novo.

Amaral Dias (2001) reflecte sobre as ligações importantes entre a intolerância à mudança catastrófica e a falta de preocupação pela verdade (do próprio e dos outros) e pela vida, com a consequente falta de respeito do sujeito para consigo próprio e para com o Outro.

Ilustremos com o exemplo da criação da teoria newtoniana da gravitação universal. Para que Newton compreendesse a natureza universal da atração gravitacional, teve que se libertar da "*habitual teoria da compartimentação entre matéria terrestre e celeste, uma forma de fragmentação implícita na infra-estrutura tácita da ciência 'normal' do seu tempo*" (Bohm & Peat, 1987/1989, p. 49). Para quebrar com os modos de pensamento habituais e normalmente aceites, tidos como garantidos e inquestionáveis durante gerações, é necessário muito conhecimento, coragem e paixão, e Newton tinha estas qualidades em abundância. O facto fundamental na visão de Newton, (como aliás na criação de todas as ideias e percepções novas), foi a sua capacidade de romper com os velhos padrões de pensamento, sem se desorganizar nem intimidar pelo *establishment*, implicando que

fosse posta em dúvida a diferença fundamental que admitia existir entre as matérias terrestre e celeste.

Concluindo, a oscilação entre os fragmentos e o todo, assim como a tolerância a um certo grau de desintegração reconhecendo a realidade interna e externa sem a recorrência automática a mecanismos de defesa primitivos e omnipotentes, são essenciais para qualquer esforço criativo, não apenas artístico mas também científico.

1.2.2.4 – Espaço mental e arte

Para Bion (1965), pensar é um universo em expansão, símbolos que remetem para outros símbolos. Na concepção de Bion, todo o pensamento é metáfora transformada de uma outra pré-existente, processo semelhante ao do pintor que re-cria transformando o real. Quer no pensamento quer na criação artística, há elementos que por maior que tenha sido a transformação permanecem inalterados, elementos estes que o autor designa "*invariantes*". O ciclo de transformação inicia-se a partir de O que representa o incognoscível, ou seja, "*a coisa em si*", sendo a intuição um dos modos de aproximação à realidade psíquica ou científica.

Na arte, o universo onírico caminha para o simbólico, assim como no caso do pintor que cria metáforas onde todos os sentidos se reduzem a ver, onde tudo se transforma em indícios de outra coisa que não está ali.

Em relação ao pensamento artístico, Bion (1970) introduz o conceito de "*alfa-dream-work*", o qual tem semelhanças com a ideia de fantasia inconsciente de Freud. É algo que faz parte da actividade mental e que está sempre em acção. A mente é um universo em expansão e a memória é o futuro que se projecta no tempo e cria o seu próprio tempo. Através da memória recriamos as condições do tempo e do espaço em que nos encontramos. A capacidade de "*alfa-dream-work*" é a capacidade de criar elos associativos que a todo o momento estruturam a própria condição de pensar. Se a mente está carregada de elementos-beta, elementos extremamente sensorializados,

é preciso pôr em funcionamento um alfa-dream-work. São os estímulos sensoriais externos que povoam a mente e que provocam uma resposta, uma contrapartida ideacional, que vai dar uma narrativa pessoal, pela representação da palavra ou da imagem. É a actividade mental que se faz entre significante e significado (Amaral Dias *et al.*, 1996).

Bion (1965) fala da "*penumbra associativa*" ou da "*falha associativa*" na sua teoria fisiológica do bombardeamento sensorial, que sendo inicialmente caótico, se organiza num segundo momento de um modo significativo. A mente criativa é uma mente inquieta que permite um bombardeamento caótico das impressões que se passam durante a noite no cérebro e que, num segundo momento, as organiza numa unidade de significação. O próprio sonho é o resultado do bombardeamento dos traços mnésicos, a nível caótico, que se organizam num plano narrativo que é a própria estrutura do processo do sonho, e quanto mais criativo é um artista, mais investigador é, mais sonhos e fantasias produz.

Os artistas modernos adoptam uma multiplicidade de linguagens que marcam fases da sua arte, linguagens diferentes que se sucedem ao longo da sua obra, criando mundos diferentes, como por exemplo, Picasso e Klee na pintura e Fernando Pessoa na escrita poética, como se cada artista se transformasse num outro, em múltiplos que são heterónimos.

Amaral Dias utiliza este modelo bioniano do bombardeamento sensorial para teorizar com precisão e clareza o processo criativo. "*O processo criativo existe quando a 'pool' de elementos beta acompanha a produção permanente de alfa, ou seja, temos um alfa carregado de energia, e este alfa carregado de energia é que vai obrigar a função alfa à produção de elementos pensáveis do ponto de vista criativo.*" (Amaral Dias, 2004. pp. 61-62). Deste modo, a criatividade implica quer um bombardeamento de elementos beta, quer uma disponibilidade de elementos alfa. Mas também é necessário que a função alfa seja hiper-organizada, na medida em que os pensamentos têm que ser organizados e sobretudo articulados entre si. Porque, para o autor, pensar só se torna visível no pensamento onírico: antes não há

pensamento, há apenas elementos do pensamento. Como ele afirma, "*Sonhar é ligar entre si (num processo de pensar que é comum ao sonho e comum à fantasia) elementos que se encontram susceptíveis e aptos à formação vinculativa entre eles, ou seja, que estão aptos a construir uma teoria sobre algo (...)*" (*op. cit.*, p. 29).

Quando ele fala do bombardeamento de elementos beta, refere-se ao bombardeamento que é levado a cabo sob a forma de estímulos endógenos, que são as expectativas que o sujeito pode ter sobre os objectos, ou os estímulos que vêm da realidade, quer interna quer externa.

Para Amaral Dias "*a personalidade criadora é de tal forma bombardeada com elementos beta que necessita, permanentemente, utilizar uma função alfa para dar conta e ressignificar todas as experiências*" (*op. cit.*, p. 28), isto é, trata-se de uma personalidade que tem necessidade vital de traduzir e "desenergisar" os elementos beta, provenientes da percepção, e carregados de energia, através de uma função pensante, em elementos alfa, susceptíveis de criarem narrativas.

Ilustremos este trabalho de transformação de elementos psíquicos com um poema de Alberto Caeiro (um dos heterónimos de Fernando Pessoa). Não crendo em nada e "só existindo", Caeiro tornou-se, no entanto, um "poeta pensador", sensualmente imerso na natureza e profundamente extasiado pelos seus "cambiantes". Extasiado com o mundo, sem qualquer filosofia porque "só tinha sentidos", alimenta o seu espírito com a riqueza e a multiplicidade das suas impressões visuais, vivendo e nutrindo-se espiritual e espontaneamente do instinto e do sensorial.

"Guardador de Rebanhos"

"Andar espalhado por toda a encosta
E ser muita coisa feliz ao mesmo tempo.

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todas as sensações...

Penso com os olhos e os ouvidos
E com as mãos e os pés
E o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando um dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz."

O poeta consegue traduzir em pensamentos e palavras toda a riqueza sensorial que o bombardeia e invade.

Ouçamos ainda Guichard-Meili, num extracto de um seu artigo sobre a obra da pintora Vieira da Silva, que nos parece expressar duma forma esplêndida as transformações psíquicas inerentes à função alfa no trabalho criador: "*Toda a sua obra não é senão a paciência transformada em rede, como a trama do ser na cadeia da existência, um trabalho aracniano exprimindo menos a emoção imediata ou a impressão bruta que o efeito em profundidade da emoção, do caminhar interior da impressão até ao limiar da consciência em que se realiza em espelhos, construções, perspectivas ou efeitos escalonados e múltiplos*" (1969/1970, p. 46). Ou então Diogo de Macedo a propósito da mesma pintora: "*Esta pintora é essencialmente poetisa e sonhadora" (1958/1970, p. 37),* ou, para terminar, as palavras de Mário Gonçalves: "*A construção mental deriva da sensibilidade. Dos próprios gestos das mãos surgem sinais de uma investigação espacial que os olhos seguem atentamente*" (1969/1970, p. 45).

Fuller (1980/1983) afirma a importância dos trabalhos de Bion para a compreensão de certo tipo de trabalhos plásticos modernos. Bion (1970) considera o espaço mental como "*uma coisa em si*", que não é cognoscível mas pode ser representada, embora sujeita a certas limitações, por ideias. Referia-se a certa categoria de pacientes que não consegue tolerar o grau de frustração da limitação implicada pela transição do espaço mental para as ideias – quer através do processo de verbalização quer através do processo de realização geométrica. Pode dizer-se

destes pacientes que carecem de equipamento que os poderia ajudar a delinear a realização do seu espaço mental. Em tais casos, Bion sugere que o processo de projecção de parcelas do eu, descrito por M. Klein, tem lugar num espaço mental que não tem imagens para preencher as funções de um sistema de coordenadas; nem o sólido facetado nem "*a figura multidimensional e multilinear das linhas que se intersectam num ponto*" são possíveis. Nestas circunstâncias, Bion comenta: "*A realização mental do espaço é por isso sentida como uma imensidade tão grande que não pode sequer ser representada pelo espaço astronómico, que já não pode ser representada de nenhum modo*" (1970, p. 12).

Em tais condições, a projecção é necessariamente explosiva, violenta e desintegradora e é acompanhada de um medo tão intenso que o paciente só consegue exprimi-la por um súbito e completo silêncio. Bion afirma que o estado resultante só pode ser expresso utilizando o choque cirúrgico como modelo metafórico. O espaço mental, escreve Bion, "*é tão vasto quando comparado com qualquer outra realização de espaço tridimensional que a capacidade de emoção do paciente pode exaurir-se e sumir-se na imensidade*" (1970, p. 12). Para o paciente, este espaço afigura-se "*tão vasto que os seus confins temporais e espaciais escapam a qualquer definição*" (*op. cit.*, p. 13). Em seguida Bion sustenta que, nestas circunstâncias, mesmo que o paciente não consiga, o analista pode utilizar as ideias euclidianas dos pontos, linhas e espaços para integrar o estado mental do paciente. De facto, grande parte deste tipo de processos terapêuticos depende da capacidade que o paciente tiver de usar os conceitos de ponto, linha e espaço, para compreender o espaço emocional.

De facto Bion sugere (1970) que certos conceitos geométricos "*como as linhas, os pontos e o espaço*" derivam originalmente não de uma realização de um espaço tridimensional mas de "*realizações da vida emocional*". Para o autor, o conceito geométrico de espaço deriva de uma experiência do "*espaço onde alguma coisa estava*" e pode por isso ser aplicado para significar ideias como a de "*a sensação de uma depressão é o lugar em que estava um seio ou outro objecto perdido*" ou então a de que aquele espaço é "*onde costumava estar a depressão de outra emoção*

qualquer". Bion refere que apesar da sua associação íntima, há diferenças essenciais entre o espaço geométrico.

1.2.3 – D. W. Winnicott

1.2.3.1 – A unidade mãe-criança

Os trabalhos de Winnicott repousam fundamentalmente na ideia formulada no seu dito clássico: "*isso a que chamam bebé não existe*" (Winnicott, 1960b/1969, p. 240), o que quer dizer que em qualquer lado que se encontre um bebé encontram-se também cuidados maternos, e que sem estes cuidados maternos não haveria bebé.

Para desenvolver o seu pensamento, Winnicott apoia-se numa nota do trabalho de Freud, *Formulações Sobre os Dois Princípios do Curso dos Acontecimentos Psíquicos*, onde este descreve a evolução que orienta a criança do funcionamento segundo o princípio do prazer para o princípio da realidade. Neste trabalho Freud afirma a certa altura: "*Objectar-se-á, e com razão, que uma tal organização que está totalmente submetida ao princípio do prazer e que negligencia a realidade do mundo exterior não poderia sobreviver, nem só um instante, de maneira que ela nunca poderia ter aparecido. Mas a utilização de uma ficção deste tipo justifica-se quando se observa que o bebé, na condição de juntarmos os cuidados maternos, está muito próximo de realizar um tal sistema psíquico*" (Freud, 1911/1981, p. 137).

Retomemos a frase: "*na condição de juntarmos os cuidados maternos*". Winnicott explica a sua ideia: "*o bebé e os cuidados maternos formam uma unidade*" (1960/1969, p. 250). A mãe, e seguidamente o meio, permitem ao bebé, caracterizado essencialmente no início pela sua extrema dependência, estruturar o seu ego, atingir um estado de unidade, corolário da possibilidade de ter "*um interior e um exterior e um esquema corporal*" (*op. cit.*, p. 251). Durante o primeiro estado, que Winnicott designa período de suporte (*holding*), mobiliza-se "*o início da*

inteligência e o início de um espírito", donde emana toda a história dos processos secundários e do funcionamento simbólico.

1.2.3.2 – Objecto transitivo e criatividade

Um aspecto original da contribuição winnicottiana na compreensão da criatividade reside nas noções de objecto transitivo e de fenómeno transitivo. No caso de um indivíduo possuir boa saúde, a possibilidade de utilizar uma área transitiva, provém da atitude de uma "*mãe suficientemente boa*", a qual começa por permitir que a sua criança tenha a ilusão que controla o seio, dando-lhe para isso suficientes possibilidades de ilusão para, em seguida, desiludi-la progressivamente.

Esta experiência positiva da ilusão constitui a base do que posteriormente constituirá a "*área transitiva*", a qual permite a utilização dos objectos e dos fenómenos transitivos: trata-se "*de uma área neutra de experiência que não será contestada*" (Winnicott, 1951/53/1969, p. 23) e que "*subsistirá ao longo de toda a vida, no modo de experimentação interna que caracteriza as artes, a religião, a vida imaginária e o trabalho científico criativo*" (*op. cit.*, p. 23), isto é, tudo o que resulta do domínio da sublimação.

Através deste elo que estabelece entre o objecto transitivo e os fenómenos culturais, Winnicott aproxima-se de uma ideia desenvolvida por Róheim: "*O objecto cultural, ou a sublimação, situa-se a meio caminho entre a posição narcísica e a posição objectal erótica; é um ponto de estabilização na oscilação da libido*" (1943/1969, p. 120). Este autor escrevia isto propondo a noção de *objecto intermediário*. O símbolo utilizado pelos seres humanos para os ajudar a ultrapassar a perda do objecto, "*é simultaneamente uma parte deles próprios e um representante dos seres que eles amam*" (*op. cit.*, p. 147).

O objecto transitivo, precisa Winnicott, não é um objecto interno (mas, para o bebé, também não é um objecto externo). Mas a qualidade do objecto interno exerce

uma grande influência na capacidade do bebé de utilizar o objecto transitivo. "*Se o objecto interno – devido à carência do objecto externo – é inadequado, perde a sua significação para a criança e o próprio objecto transitivo perde o sentido*" (Winnicott, 1951/53/1969, p. 120).

Para Winnicott, o fundamento do símbolo reside na possibilidade que é dada à criança de gozar a ilusão da criação e do controle omnipotentes. Nesta base, irá diferenciar o indivíduo saudável do indivíduo que, para proteger o seu verdadeiro *self*, é obrigado a adoptar uma falsa personalidade (falso-*self*). Nos primeiros, "*cujo self comporta um aspecto submisso, mas que existem e que são criadores e espontâneos*" (Winnicott, 1960a/1969, p. 128), existe a possibilidade de utilizar os símbolos, ao contrário dos segundos, nos quais a capacidade de empregar os símbolos é fraca, assim como a vida cultural. Todavia, Winnicott afirma que quando um falso-*self* se organiza num indivíduo cujo potencial intelectual é elevado, este último "*terá tendência para resolver o seu problema utilizando as suas capacidades, de tal modo que se poderá observar um êxito académico notável, mascarando o seu mal-estar e o sentimento de vazio provocados pela dissociação entre a actividade intelectual e a existência psico-somática*" (Winnicott, 1960a/1969, p. 120).

A noção de objecto transitivo foi consideravelmente utilizada e alargada, de tal modo que Winnicott incluía a emissão de sons, o "pigarrear" da criança. Roland Gori estende esta noção "*a todo o conjunto da palavra, que constitui um funcionamento transitivo*". Sendo assim, escreve Gori, "*o acto de palavra já não está na ordem simbólica, nós colocamo-lo num ponto de equilíbrio quase estacionário que é mantido pelas oscilações constantes dos investimentos narcísicos e pelos investimentos erótico-objectais, entre a líbido e o simbólico*" (Gori, 1978, p. 67).

Ilustro com um pequeno poema, escrito por um rapaz de 12 anos, que, segundo as suas próprias palavras, "*gosto de brincar com as palavras e com o que sinto*":

"A Primavera

A Primavera
É bonita
E pouco severa,

É quando as flores começam a desabrochar
Com um aspecto
Divinal,
É quando acaba o Inverno
Muito severo
E começa a chegar
Um sol a brilhar

É quando os animais
Acordam da hibernação
Para a acção

É assim a Primavera,
Bonita como a prima Vera."
(Martim Delgado, 2005)

1.2.3.3 – Espaço potencial e criatividade

A elaboração do principal conceito psicanalítico de Winnicott, o de *espaço potencial*, foi muito estimulada quer pelo facto da sua mulher ser ceramista (o que lhe permitia observar certos fenómenos) quer pelos escritos de Milner (1950/1980) nos quais ela estabelecia uma relação entre o brincar na criança e a concentração no adulto: "*Quando comecei a ver (...) que esta utilização que era feita de mim podia ser não apenas uma regressão defensiva mas também corresponder a uma fase recorrente essencial de uma relação criativa com o mundo*" (Milner, 1952/1987, p. 55). Marion Milner referia-se a uma "*fusão pré-lógica do sujeito e do objecto*".

Durante o período em que o bebé começa a ter consciência da alteridade da mãe e de que ele próprio possui uma identidade própria, forma necessariamente a ideia de um espaço potencial que Winnicott define como: "*a área hipotética que existe (mas pode não existir) entre o bebé e o objecto (a mãe ou parte da mãe) durante a fase de*

repúdio do objecto enquanto não eu, ou seja, quando chega ao fim o estado em que o bebé está confundido com o objecto" (Winnicott, 1971/1983, p. 148).

O espaço potencial, porém, não é algo que a criança possa estabelecer e explorar só por si. Como vimos acima, Winnicott insiste constantemente no carácter social da relação mãe-filho: "*A história de um indivíduo não pode ser escrita apenas em termos do bebé*". Os factores culturais e ambientais, nomeadamente a natureza e a qualidade da maternidade, têm de ser tidos também em conta. Ouçamos o próprio Winnicott: "*Tentei chamar a atenção sobre a importância, tanto na teoria como na prática, de uma terceira área, a do jogo, que se estende até à vida criativa e a toda a vida cultural do homem. Esta terceira área foi oposta, por um lado, à realidade psíquica interior ou pessoal e, por outro lado, ao mundo existente no qual vive o indivíduo, mundo que pode ser objectivamente percebido. Localizei esta área importante de experiência no espaço potencial entre o indivíduo e o meio, este espaço que, à partida, simultaneamente une e separa o bebé e a mãe, quando o amor da mãe que se revela e se manifesta pela comunicação de um sentimento de segurança, dá de facto ao bebé um sentimento de confiança no factor meio*" (*op. cit.*, pp. 142-143).

Winnicott defende, portanto, que a experiência deste espaço potencial está relacionada com a presença da mãe fiel, atenta, cuidadosa que, desde os primeiros dias de vida, evoca já na criança um sentido contínuo do ser e que mais tarde se torna a base da confiança. Só então a criança fica livre para, despreocupada e criativamente, se encontrar a si mesma.

Winnicott privilegia consideravelmente a capacidade de estar só que, para ele, era o mesmo que estar dependente "*da experiência de se estar só como uma criança pequena na presença da mãe*". A base da experiência de estar só é assim mais um paradoxo winnicottiano; Winnicott via-o como "*a experiência de estar só quando alguém está presente*".

A ideia do espaço potencial é de grande importância para o desenvolvimento da vida mental do ser humano e, acima de tudo, para a vida criativa: "*Este espaço*

potencial está no ponto de união entre o ser eu-e-nada-a-não-ser-eu e o ser objectos e fenómenos fora de um controlo omnipotente" (*op. cit.*, p. 153).

Há, na teoria de Winnicott, muita coisa que depende deste "*espaço potencial entre o objecto subjectivo e o objecto objectivamente percebido, entre as extensões do eu e o não-eu*" (*op. cit.*, p. 139). As primeiras ansiedades, os primeiros medos da criança andam associados ao temor de uma interrupção do processo que Winnicott designa "*procurar ser*". O principal perigo que a criança sente é o do "*temor de uma aniquilação*" ou fragmentação do eu incipiente, que Winnicott descreve como "*uma ansiedade que na sua descrição inclui a palavra morte*".

Winnicott sustentava que este espaço potencial entre o bebé e a mãe era precursor daquele espaço entre o indivíduo e a sociedade ou o mundo. Na sua visão, um dos desenvolvimentos do espaço potencial era, para o adulto, o estabelecimento da própria experiência cultural. O espaço potencial pode ser "*considerado pelo indivíduo algo sagrado, já que é nele que vivem as experiências criativas individuais*" (Winnicott, 1971/1983). É nele, se o indivíduo tiver confiança suficiente no meio, que pode criar transformações imaginativas do mundo, não já como meras fantasias mas como produtos culturais que podem ser vistos e apreciados pelos outros , e podendo trazer-lhe grandes gratificações.

Assim, se para Winnicott o brincar é o paradigma da actividade cultural, então o objecto transitivo, pertencente ao espaço potencial, é o paradigma da obra de arte. Como afirma Khan: "*Winnicott estava perfeitamente consciente de que este conceito de objecto transitivo (e espaço potencial) tinha as mais íntimas correspondências com alguns conceitos literários e artísticos. Por exemplo: as colagens cubistas de Braque e de Picasso tinham distintamente a qualidade do objecto transitivo, uma vez que assimilavam o dado ao criado, o imaginado ao concretamente descoberto num espaço – o da tela – e isto conferia-lhe uma nova unidade e realidade... É por esta razão que Winnicott, mais tarde, nos últimos tempos da sua vida, estava muito mais interessado no modo como a cultura e todo o seu vocabulário de símbolos e*

actividades simbólicas ajudam o indivíduo a descobrir o modo de se realizar. O conceito de objecto transicional ajudou o pensamento psicanalítico a avaliar de maneira diferente e nova o papel da cultura como incremento positivo e construtivo na experiência humana e não como motivo de descontentamento" (Khan, 1955, p. 39).

A teoria do espaço potencial de Winnicott também é interessante para o entendimento da experiência estética. Ela explica porque é que por vezes parece haver uma "*emoção estética*" ligada a certo tipo de experiências e a razão pela qual esta experiência parece não ter relação alguma com outro género de emoções adultas face ao mundo. De facto, as actividades culturais e artísticas são aquelas em que as experiências do espaço potencial ainda continuam activas.

1.2.3.4 – Saúde mental e criatividade

Um dicionário de psicologia fornece a seguinte definição: "*Criatividade: disposição para criar que existe no estado potencial em qualquer indivíduo e em qualquer idade. Intimamente dependente do meio sócio-cultural, esta tendência natural, para se realizar, necessita de condições favoráveis para se exprimir. O temor do desvio e o conformismo social são as grilhetas da criatividade. A criança que se espanta e maravilha esforça-se por captar as novidades do mundo e ainda não sofreu a educação é particularmente criativa" (1979, p. 79).*

Estamos convencidos que este modo de conceber a criatividade de certo que agradaria a Winnicott, pois os principais elementos que a constituem foram para ele objecto de reflexão. Se não, vejamos:

1° é uma disposição universal, isto é, está presente em todos os indivíduos;
2° é uma tendência que necessita de um meio facilitador para se expressar;
3° o conformismo e a falta de espontaneidade são um obstáculo à sua manifestação;
4° a criança é um ser naturalmente criativo.

Winnicott criticou a aproximação psicanalítica clássica da criatividade: "*Quando a psicanálise tentou investigar o problema da criatividade, por um lado perdeu de vista o tema principal; os autores preferiram centrar-se no domínio da criatividade artística, numa personalidade fora do comum e arriscar observações de ordem segundária ou terciária; mas ignoraram tudo o que se poderia chamar de primário.*" (Winnicott, 1971/1983, p. 97). Este primário que não pode ser compreendido nem a partir do estudo da obra criada nem recorrendo à hereditariedade ou ao estudo do sujeito em si próprio, como fizeram, segundo ele, Freud e Klein, mas sim tendo em conta a contribuição do meio exterior.

Winnicott propõe uma definição da criatividade que sai do quadro restrito das criações reconhecidas para a considerar como uma determinada atitude ou uma determinada relação face a si próprio e ao mundo exterior. Essa atitude ou relação seria: "*Um modo criativo de percepção que dá ao indivíduo o sentimento que a vida vale a pena ser vivida; o que se opõe a um tal modo de percepção é uma relação de condescendência submissa em relação à realidade exterior; o mundo e os seus elementos são reconhecidos, mas apenas como sendo aquilo a que é necessário ajustar-se e adaptar-se*" (*op. cit.*, p. 91). Ele concebe a criatividade como uma atitude face a si próprio e ao mundo, "*inerente ao facto de viver*", "*universal*", associada à saúde mental. É esta a concepção de Winnicott, o qual afirma ainda: "*Qualquer acontecimento será criativo, salvo se o indivíduo está doente ou se é perturbado pela intervenção de factores do meio exterior capazes de bloquear os seus processos criativos*" (*op. cit.*, p. 95).

Sendo assim, para este autor, a saúde mental parece ser uma condição necessária para que a capacidade criativa se possa desenvolver e manifestar de uma forma adequada. Considerada deste modo, a criatividade não constitui a "criação" artística, literária, plástica ou científica, que é um fenómeno mais raramente observado e geralmente ligado à ideia de génio, talento ou mesmo bizarria (doença mental). Trata-se, com efeito, de uma característica da personalidade que pode ser comum a todos os indivíduos, em graus diferentes. A criatividade que interessa a este autor é

"*qualquer coisa de universal, ela é inerente ao acto de viver (...) ela está presente em cada um de nós, bebé, criança, adolescente ou velho que colocam um olhar são naquilo que vê*". Esta saúde, mesmo ausente, está, para Winnicott, potencialmente presente: "*Mesmo em caso de submissão extrema e de estabelecimento de uma falsa personalidade (...) Uma vida satisfatória está escondida algures... mas não dá sinais de vida*" (*op. cit.*, p. 96).

E quanto às ideias de Winnicott acerca dos fundamentos da saúde mental e consequentemente do processo criativo? Estas assentam em dois conceitos intimamente ligados e que foram explicitados acima, isto é, o objecto e o processo transitivos. Retomemo-los: de acordo com o autor, o processo transitivo é tornado possível através da oportunidade de ilusão proporcionada ao bebé pela adaptação a ele no começo da vida. Winnicott afirma em "*Vivendo Criativamente*" (1971/1983) que "*a criatividade (...) é a retenção durante a vida de qualquer coisa que pertence propriamente à experiência infantil*". A criatividade está no âmago da relação mãe criança. Consequentemente, falhas na adaptação materna poderão ter implicações significativas no seu desenvolvimento psíquico. Escutemos o próprio Winnicott no seu artigo de 1952, *Psicose e Cuidados Maternos*, aparecido no livro *Da Pediatria à Psicanálise,* título elucidativo do seu percurso de prestador de cuidados do corpo a prestador de cuidados da mente, ou como da experiência do corpo se constrói a experiência do *self*, ou do *si próprio* (e aproveitamos para lembrar o muito saudoso Prof. Eduardo Luís Cortesão que tentou, sem êxito, consagrar a expressão portuguesa "*si próprio*" em vez da expressão inglesa "*self*"). Escutemos então o próprio Winnicott nesta importante reflexão "*a propósito da primeira mamada teórica: o potencial criador do indivíduo, que provém da necessidade, torna-se pronto para alucinar. O amor que a mãe nutre pelo seu filho, assim como a estreita identificação com ele permitem-lhe aperceber-se das suas necessidades ao ponto de ela oferecer-lhe qualquer coisa no momento e lugar certos. A repetição desta situação faz nascer a aptidão da criança para utilizar a ilusão sem a qual não é possível qualquer contacto entre o psiquismo e o meio. Se em lugar da palavra ilusão tivermos em conta quer o polegar quer a boneca de trapos que algumas crianças utilizam entre*

os 8-10 meses para se consolarem ou reconfortarem, compreende-se então o que tentei descrever noutro lado sob o termo de objecto transitivo" (1952/1969, p. 103). Winnicott descreve aqui o esboço dos mecanismos mentais e relacionais que subjazem à criatividade.

Tal como afirmámos anteriormente, a criatividade é intrínseca à relação mãe-criança com qualidade.

Debrucemo-nos agora sobre o processo criativo que leva a criança, na sua relação íntima com a mãe e o meio envolvente, à construção de um *self* total, de um "si próprio autêntico", isto é, ao sentimento de uma existência psicossomática plena, real e integrada, fundamentos da capacidade criativa segundo Winnicott. Esta questão, fundamental no pensamento do autor, que é a questão da espontaneidade e da plena consciência de si próprio, foi operacionalizada por ele nos conceitos de "*verdadeiro e falso self*" (Winnicott, 1960-1969).

Winnicott estabelece uma ligação directa entre o verdadeiro *self* e a criatividade. Em *Distorção do Eu em Função do Verdadeiro e do Falso Self* , ele afirma: "*No estado mais primitivo, o verdadeiro self é a posição teórica donde provém o gesto espontâneo e a ideia pessoal. Só o verdadeiro self pode ser sentido como real. No extremo oposto, a existência de um falso self engendra um sentimento de irrealidade ou um sentimento de inanidade*" (1960/1969, p. 125). E mais adiante acrescenta: "*O falso self que se desenvolveu na base da submissão às exigências do meio que o bebé parece aceitar não pode atingir a independência da maturidade*" (*op. cit.*, p. 125). O falso self tem a função positiva muito importante que é a de dissimular o verdadeiro *self*, para o proteger, e fá-lo precisamente pela submissão às exigências do exterior.

Como sabemos, as satisfações pulsionais têm uma enormíssima importância para o ser humano em formação, especialmente no início da vida, e só pouco a pouco, progressivamente, a criança se torna capaz de suportar a espera, a frustração. Mas também é exigido à criança que vá sendo capaz de renunciar progressivamente à sua espontaneidade para se conformar às necessidades daqueles que se ocupam dela. Segundo Winnicott em *O 1º Ano de Vida* (1958/1969), "*A espontaneidade é assim*

ameaçada por dois grupos de factores: 1 – Pelo desejo da mãe se libertar dos laços da maternidade (...) 2 – Na sequência de mecanismos complexos, pela restrição da espontaneidade vinda do próprio bebé (estabelecimento de um super-ego)". Como afirma Posner num importante trabalho sobre a agressividade – *Investigando a Agressividade em Winnicott* – "*este controlo, que está na base de uma moralidade, protege os objectos de amor da violência da explosão do amor primitivo que é impiedoso e apenas busca a satisfação das pulsões instintivas*" (Posner, 2001, p. 79). Se as condições exteriores forem favoráveis e não excessivamente censurantes, a criança será capaz de, segundo uma evolução natural, realizar um controlo de si mesma sem uma perda excessiva da espontaneidade e, consequentemente, da potencialidade criativa.

Posner dá-nos uma ilustração interessantíssima deste processo; considera o bebé que morde o peito da mãe. Quando a mãe não reconhece esta mordidela como uma manifestação da vitalidade e de um amor muito primitivo da criança, e em vez disso sente a mordidela exclusivamente como um ataque, como um acto agressivo do seu filho para com ela, isto é experienciado pelo bebé como uma censura, pois a mãe "impingiu-a" na criança. Repetições de censuras desta natureza podem interferir com o desenvolvimento da capacidade da criança para viver com gosto e espontaneamente, inibindo-a e submetendo-a. A repetição de experiências deste tipo podem criar um falso *self* e subjazem a sentimentos de aborrecimento, inutilidade, zanga, futilidade da vida, que serão vividos mais tarde. Pelo contrário, quando a mãe é capaz de aceitar a mordidela do bebé como uma expressão da sua força de vida, a criança vê facilitada a sua tendência para a espontaneidade e é capaz de continuar a explorar o mundo e a manifestar-se de forma entusiástica na vida, dando verdadeiro significado às coisas e tendo uma vida autêntica.

CAPÍTULO II

A REPARAÇÃO

2.1 – INTRODUÇÃO

A psicanálise kleiniana forneceu inúmeros contributos à compreensão da criatividade humana e às finalidades psico-emocionais da obra criadora, assim como à estética e à forma em arte. Talvez que o contributo mais precioso tenha sido o conceito de *reparação*.

Com efeito, o conceito de reparação apresenta um enorme valor heurístico quando aplicado à compreensão do acto criador.

Para Klein (1921/1968, 1927/1996, 1929/1996, 1930/1996, 1940/1996, 1946/1996) o *impulso criativo* é contemporâneo da fase depressiva; nasce da necessidade de reparar o objecto perdido no momento em que aquele, em contraste com a fase paranóide precedente, é experienciado na sua totalidade e na sua permanência, isto é, quando os bons e maus aspectos do objecto são apreendidos de um modo sintético. O reconhecimento do carácter global do objecto confronta o sujeito com a sua própria ambivalência, levando-o a reconhecer a coexistência do bom e do mau em si próprio. Deste processo aparece o sentimento de culpa. As ideias persecutórias não desapareceram inteiramente, continuando o sujeito a temer a retaliação pelos seus ataques. Este medo, ligado à culpabilidade, leva-o a tentar reparar o objecto.

Chasseguet-Smirgel afirma que "*o acto criativo constitui um dos modos privilegiados da reparação conseguida. A noção de reparação do objecto constitui a pedra angular do conceito kleiniano de função criativa*" (1984, p. 399).

2.2 – POSIÇÕES DEPRESSIVA E ESQUIZO-PARANÓIDE

Muito provavelmente que a contribuição mais importante de M. Klein à teoria psicanalítica foi a sua formulação das posições esquizo-paranóide e depressiva (Klein 1935/1996, 1940/1996, 1946/1996), tendo as suas concepções constituído um ponto de partida e de inspiração para muitos trabalhos posteriores, como os de Segal (1964-1975) e os de Bion (1957/1991, 1962a/1991).

Iremos descrever brevemente as características destes dois agrupamentos maiores de ansiedades e defesas.

2.2.1 – A posição esquizo-paranóide

Nesta posição, a existência de ansiedades de natureza primitiva ameaçam o ego imaturo e levam à mobilização de defesas primitivas. Clivagem, idealização e identificação projectiva actuam para criar estruturas rudimentares constituídas por objectos bons idealizados mantidos totalmente separados dos objectos maus persecutórios. Os impulsos próprios do sujeito são clivados da mesma maneira: todo o amor é dirigido para o objecto bom e todo o ódio para o objecto mau. "*O ego, em princípio, alterna entre estados de integração e desintegração: falta, em grande parte, coesão ao ego arcaico, e uma tendência ao sentido da integração se alterna com outra para a desintegração, para o despedaçamento*" (Klein, 1946/1996, p. 4).

Como resultado da projecção, a ansiedade dominante é de tipo paranóide, e a preocupação maior tem a ver com a sobrevivência do *self*. Klein fala desta ansiedade arcaica como "*(...) um medo de aniquilação (morte) e assume a forma de um medo de perseguição (...) experiencia como temor de um objecto dominador incontrolável (...) a ansiedade de ser destruído desde dentro*" (op. cit., pp. 4-5).

A experiência da própria mente em fragmentos, argumenta ela, tem algo a ver com a acção da pulsão de morte dentro do mundo interno. "*Freud enunciou não existir temor da morte no inconsciente, mas isto não parece compatível com a sua descoberta dos perigos que surgem da pulsão de morte operando internamente. Tal como vejo a questão, a ansiedade primordial que o ego combate é a ameaça que surge da pulsão de morte*" (Klein, 1958/1996, p. 237) e, mais adiante: "*Parte da pulsão de morte é projectada dentro do objecto, tornando-se este, por isso, um perseguidor, enquanto que a parte da pulsão de morte que é retida no ego faz a agressão voltar-se contra o objecto persecutório*" (op. cit., p. 238).

Em relação ao pensar, este é concreto devido à confusão entre *self* e objecto, o que é uma das consequências da identificação projectiva (Segal, 1957/1991).

2.2.2 – A posição depressiva

Esta posição representa um importante e decisivo avanço no desenvolvimento, através do qual começam a ser reconhecidos objectos totais, e os impulsos ambivalentes começam a direccionar-se em relação ao objecto primário. Estas mudanças são o resultado de uma maior capacidade de integrar experiências e conduzem a uma mudança de preocupação primordial quanto à sobrevivência do *self* para uma preocupação pelo objecto do qual o sujeito depende.

Este tema da consideração pelo objecto é fundamental. O bebé teme que a mãe amada possa ter sido morta ou destruída: "*(...) só quando o ego introjectou o objecto como um todo (...) é que ele percebe o desastre criado pelo seu sadismo e especialmente pelo seu canibalismo (...) O ego então se depara com a realidade psíquica de que os seus objectos amorosos estão num estado de dissolução – em fragmentos (...) e há a ansiedade de como juntar os pedaços da maneira correcta e na ocasião adequada; de como escolher os pedaços bons e jogar fora os maus; de como dar vida ao objecto depois que este foi montado; de ser perturbado nessa tarefa por objectos maus e pelo seu próprio ódio, etc.*" (Klein, 1935/1996, p. 311).

A preocupação com o restauro, o conserto de algo irrecuperavelmente danificado ou morto, constitui o âmago da problemática: "*Os processos que mais tarde surgem claramente como 'perda do objecto amado' são determinados pelo fracasso sentido*

pelo sujeito (durante o desmame, assim como nos períodos que o antecedem e o seguem imediatamente) em manter o seu bom objecto internalizado, isto é, apossar-se dele" (op. cit., pp. 308-309).

Deste modo, a vida do bebé, no plano da fantasia, é assediada pela ideia que o ódio danificou o objecto amado, o que o faz entrar num estado que Klein referiu como "*a perda do objecto amado*", isto é, uma turbulência emocional catastrófica baseada na ideia de que o maravilhoso objecto "bom" (mãe, seio) deixou de existir. Num resumo muito útil e conciso, Joseph afirma: "*Freud (1926) (...) reuniu vários tipos de ansiedade, em relação aos impulsos e ao super-ego, incluindo assim os sentimentos de culpa como um tipo de ansiedade. Juntamente com isso, frisou a própria existência das pulsões de vida e de morte e que a percepção delas juntas, sob a forma de ambivalência, produzia, tal como descreveu, 'a inevitabilidade fatal de um sentimento de culpa'. O trabalho de Klein acha-se alinhado com estas descobertas. Ela acentuou que, uma vez que o sujeito esteja ciente de que o objecto que ama é também aquele contra o qual se enfurece e pelo qual sente raiva, a culpa então é, fatalmente, inevitável; ela frisou também o sofrimento e a ansiedade causados por tal culpa e pelas censuras, internas e externas, dos objectos por quem a culpa é sentida, na posição depressiva. Na opinião de Klein, antes desta posição ser alcançada, a pulsão de morte dá origem a ansiedades que são de natureza persecutória*" (Joseph, 1978/1992, pp. 223-224).

Nestes primeiríssimos momentos de confrontação com o objecto total, o sofrimento é particularmente agudo, pois vem avivar as antigas ansiedades paranóides: "*(...) o ego vê-se constantemente ameaçado pela posse de objectos bons internalizados. Ele está cheio de ansiedade de que esses objectos morram. Tanto em crianças quanto em adultos que sofriam de depressão, pude encontrar o medo de guardar dentro de si objectos mortos ou agonizantes (principalmente os pais), assim como a identificação do ego com objectos nessa condição*" (Klein, 1935/1996, p. 308).

A angústia do sujeito é pessoal, um temor pela sua sobrevivência dentro da mãe que o apoia, mas é também uma preocupação genuína por ela. O primeiro período dos textos de Klein referia-se a "*ansiedade e um sentimento de culpa*", mas isto foi

resolvido em 1935 por uma distinção nítida entre uma ansiedade paranóide de perseguição e culpa associada à posição depressiva, a qual é mencionada como ansiedade depressiva. A ansiedade persecutória é um temor pelo ego; a ansiedade depressiva é um medo pela sobrevivência do objecto amado: "*Assim, há dois conjuntos de medos, sentimentos e defesas que, mesmo muito diferentes e profundamente inter-ligados entre si, podem, na minha opinião, ser isolados por uma questão de clareza teórica. O primeiro conjunto de sentimentos e fantasias tem uma natureza persecutória, caracterizada por medos relacionados com a destruição do ego por perseguidores internos. As defesas contra esses medos consistem principalmente na destruição dos perseguidores através de métodos violentos ou cheios de astúcia (...) O segundo conjunto de sentimentos que forma a posição depressiva.*" (Klein, 1935/1996, p. 391).

Mas, na prática, a ansiedade é mista. A interacção entre a ansiedade persecutória e a culpa (agora designada "*ansiedade depressiva*") é extremamente complexa. As ansiedades paranóides precedentes não desaparecem, continuam presentes constituindo como que um pano de fundo a colorir a posição depressiva, envolvendo "*o estado depressivo (...) o resultado da mistura de ansiedade paranóide com os conteúdos de ansiedade, sensações de sofrimento e defesas ligadas à possível perda do objecto amoroso inteiro.*" (op. cit., p. 317).

2.3 – A REPARAÇÃO

Laplanche e Pontalis dão-nos, no *Dicionário da Psicanálise*, a seguinte definição: "*Mecanismo descrito por Melanie Klein pelo qual o indivíduo procura reparar os efeitos produzidos no seu objecto de amor pelos seus fantasmas destruidores. Este mecanismo está ligado à angústia e à culpabilidade depressivas: a reparação fantasmática do objecto materno, externo e interno, permitiria superar a posição depressiva garantindo ao ego uma identificação estável com o objecto benéfico.*" (1967/1970, p. 581).

Com efeito, e como já referenciámos, a reparação não constitui uma posição separada; ela constitui-se como uma modificação progressiva da ansiedade

depressiva. Também não se trata de um mecanismo de defesa, por ser mais uma modificação que uma fuga à ansiedade. A reparação deve ser situada, tal como a sublimação, como uma estratégia de administração dos impulsos, e não de defesa contra eles – um "*mecanismo de aceitação*", na terminologia de Grotstein (1983).

A experiência de reparação é uma experiência de tolerância da perda e da culpa, assim como da responsabilidade pela perda, ao mesmo tempo que se sente que nem tudo está perdido. A possibilidade de consertar, arranjar, restaurar, mantém a esperança. "*A reparação é o elemento mais forte dos impulsos construtivos e criativos*", afirma Hinshelwood (1991/1992, p. 456).

Klein deu-se conta que normalmente a culpa dá origem à preocupação ou interesse, promovendo esforços para corrigir as coisas, e adoptou o termo "reparação". Ilustramos com dois excertos da obra de Klein: "*(...) e então vemos, por exemplo, a mãe a ser cozinhada e devorada numa refeição compartilhada pelos dois irmãos (...) A manifestação dessas tendências primitivas, entretanto, é sempre seguida de ansiedade e de actos que mostram como a criança procura oferecer compensação e reparar os danos que cometeu. Às vezes, ela tenta consertar os mesmos homens, trens e outros objectos que acabou de quebrar. Os actos de desenhar, construir e assim por diante também podem expressar as mesmas tendências reactivas.*" (Klein, 1927-1996, p. 203). E mais adiante: "*Logo depois de testemunharmos os impulsos mais sádicos, nós nos deparamos com mostras de uma enorme capacidade de amor e com o desejo de fazer todos os sacrifícios possíveis para ser amada (...) É impressionante ver na análise como essas tendências destrutivas podem ser empregadas na sublimação (...) como as fantasias podem ser libertadas para um trabalho artístico e construtivo.*" (op. cit., p. 205).

Mais tarde, no percurso teórico de Klein, a ideia de sublimação atenua-se, enquanto que a ideia de reparação se desenvolve e se torna a pedra angular dos processos de maturação que constituem uma saída para a posição depressiva, isto é, o desenvolvimento, em certo grau, de estabilidade emocional, na medida em que o amor, apesar das falhas, tende a não mudar de modo tão violento para o ódio; existe aqui capacidade para a tolerância e para o perdão. Klein acentuou que a preocupação é algo mais do que a simples necessidade que a criança tem de garantir a sua própria sobrevivência através da conservação de uma mãe para a apoiar e cuidar dela. A

reparação também surge da preocupação real pelo objecto, de um anseio por ele, e pode envolver um grande auto-sacrifício. Exemplificando, ao descrever os sentimentos maternais, Klein escreve: "*Um dos elementos dessa atitude maternal aparentemente é a capacidade de se pôr no lugar da criança e encarar a situação do seu ponto de vista. A habilidade de fazer isso com amor e compreensão está intimamente ligada, como já vimos, ao sentimento de culpa e ao impulso de reparação (...)* (e) *pode levar a uma atitude de total abnegação*" (Klein, 1937/1996, p 359).

A questão é complexa, porque a teoria da posição depressiva é a de que a preocupação também está ligada ao objecto interno, o qual, em grande parte, se identifica ao ego. Desse modo, a reparação totalmente devotada à restauração da mãe boa (objecto externo) tem, como aspecto correspondente, o efeito de restaurar simultaneamente um estado interno do sujeito, isto é, que a restauração do objecto pode ser confundida com a restauração do *self*.

2.3.1 – Reparação do objecto e reparação do self

Vimos que a reparação do objecto, na medida em que deriva do sentimento de culpa, vem, pelo menos em parte, do super-ego na sua oposição aos impulsos sádicos e destrutivos. Estes impulsos são então reprimidos e contra-investidos. O acto criativo e o acto reparador aparecem, nesta perspectiva, mais próximos da formação reactiva que da sublimação, se tivermos em conta o conceito freudiano desta noção.

Na verdade, as várias definições de Freud (1923/1981, 1927a/1981) incluem um elemento invariável: mais do que a meta, o objecto ou mesmo a direcção, o impulso sublimado liberta-se de forma adequada. Esta noção de libertação do impulso opõe a sublimação aos mecanismos de defesa e, muito particularmente, à formação reactiva (Glover, 1945).

Em *Amor, Culpa e Reparação*, Klein (1937/1996) subentende uma função reparadora, para o próprio sujeito, no acto criativo, mas é a reparação do objecto que, como vimos, impede a retaliação. A este nível, trata-se de uma intervenção do ego e não ainda do impulso do id.

Chasseguet-Smirgel questiona a razão pela qual a criação artística origina muitas vezes sentimentos de culpabilidade na medida em que ela estaria inteiramente de acordo com o super-ego, ilustrando com exemplos clínicos que mostram como a criação artística é muitas vezes sentida pelo autor como tendo sido realizada à custa do objecto.

Para ela existem dois tipos de criação em relação à reparação: uma que enriquece e satisfaz o ego (e que pode engendrar culpabilidade), e outra que, de facto, repara o objecto: "*Quero mostrar aqui precisamente que o acto criativo pode, na verdade, mergulhar as suas raízes no desejo de reparar o objecto, mas também que existe uma actividade criativa na qual o objectivo perseguido é a reparação do próprio sujeito. As duas categorias de actos criativos, longe de se confundirem ou emanarem uma da outra, são de facto radicalmente opostas. Apenas o acto criativo cuja finalidade é a reparação do self, implica a existência de descargas pulsionais que lhe conferem a dignidade da sublimação*" (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 400).

Estas duas categorias de actos criativos e reparadores podem observar-se em diferentes indivíduos e até podem coexistir num mesmo sujeito.

No seu belo livro *Pour une Psychanalyse de l'Art et de la Créativité*, Chasseget-Smirgel afirma claramente que "*o acto criador constitui uma das modalidades privilegiadas da realização reparadora. A noção de reparação constiui assim o fundamento da concepção kleiniana da função criativa*" (1977, p. 90), mas, tentar reparar o próprio sujeito e tentar reparar o objecto implica dinamismos psico-emocionais distintos: "*Para o sujeito, o acto criador que visa a sua própria reparação implica uma descarga das pulsões sádicas de um modo sublimado. Pelo contrário, o acto criador que edifica o objecto repousa (...) no recalcamento destas mesmas pulsões sádicas e na mobilização de formações reactivas*" (op. cit., p. 99).

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

Chasseguet-Smirgel, na sua obra maior a que nos temos referido, fala de um "*nódulo comum aos criadores*", e afirma, baseada nos casos clínicos que teve em tratamento psicanalítico e também em certas observações extra-analíticas, considerar

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

A autora analisa ainda a importância das repercussões terapêuticas do acto criador, na medida em que este permite ao sujeito uma recuperação narcísica sem intervenção externa: "*Com efeito, estes pacientes adoecidos pela falta de contributos narcísicos externos na sua primeira infância, conseguem suprir, através do acto criador, as suas deficiências narcísicas de maneira autónoma. Neste sentido, a criação é uma auto-criação e o acto criador tira a sua impulsão profunda do desejo de aliviar pelos seus próprios meios as lacunas deixadas ou provocadas pelos outros*" (op. cit., p. 103).

Um ponto de vista diferente tem Segal, na medida em que para ela a reparação verdadeira, completa, criativa, é aquela que, ao contrário de M. Klein, tende a restaurar o objecto e não o *self*.

Na teoria de Segal o trabalho do artista é um modo de elaborar a posição depressiva, pela mobilização de impulsos reparadores. "*O artista, em particular, está envolvido com a tarefa de criar todo um mundo novo como um meio de restauração simbólica do seu mundo interno e da sua família interna. Fica claro que o artista e o criador do delírio aproximam-se na vivacidade do sentimento de destruição do mundo interno e na necessidade de criar todo um mundo novamente*" (1974/1990, p. 277).

A mesma autora, no seu livro *Sonho, Fantasia e Arte,* afirma: "*Freud comparou o artista com um devaneador. E é verdade que o poeta é um devaneador – mas ele não é só um devaneador. Freud enfatiza que o artista volta à realidade. A meu ver, o artista nunca deixa inteiramente a realidade. Em primeiro lugar, ele tem uma consciência aguda das suas realidades internas, da realidade interna que busca expressar. Mas uma apreensão da realidade interna caminha sempre com a*

habilidade de diferenciar o que é interno do que é externo e, portanto, também com um senso da realidade externa – uma diferença básica entre criatividade e delírio. O artista deve ter uma destacada percepção da realidade, do potencial e das limitações do seu instrumento, limitações que tanto usa como tenta superar." (Segal, 1991/1993, p. 105).

A diferença entre restaurar o objecto e não o *self* caracteriza a diferença crucial entre a relação do artista e a do psicótico com a sua criação, e os meios que cada um emprega. O facto de "*a obra de arte representar primariamente o objecto e não o self, implica que o artista pode visualizar uma separação entre si próprio e a obra acabada. Ele pode terminá-la e passar para a próxima*" (op. cit., p. 279).

Com efeito, para que seja possível superar as ansiedades depressivas e o processo de reparação, é necessário permitir que o objecto se separe novamente. Isto permite ao artista ter um certo desprendimento objectivo, assim como uma atitude crítica em relação à sua obra. Ele nunca estabelece uma identificação total com ela.

Daqui decorrem consequências muito importantes, tratadas por Segal (1952/1982, 1974/1990), onde ela se ocupa da área nebulosa a partir da qual se originam tanto o delírio psicótico como a criação artística. Para ela, a questão angustiante que o artista muitas vezes se coloca é: "*a minha obra é uma criação ou um delírio?*" (1974/1990, p. 276). O artista, ao permitir que o objecto se separe, permite a diferenciação entre o seu mundo interno e o mundo externo, e portanto está consciente do que é a fantasia e do que é a realidade. Desta forma, não só a sua obra não se confunde com ele próprio, mas também não se identifica completamente e não se confunde com os seus objectos da fantasia. "*Ele pode vê-la como um símbolo, e como um símbolo ela pode ser usada para a comunicação*" (op. cit., p. 279).

2.4 – A PULSÃO EPISTEMOFÍLICA

O conceito de *pulsão epistemofílica* descrito por Klein (1923a/1996, 1930/1996) e aprofundado por Bion – "*vínculo K*" (1962a/1991, 1962b/1979) parece-nos precioso para uma tentativa de síntese dos problemas aparentemente tão afastados como os que

temos apresentado até aqui no decorrer deste trabalho, na medida em que a sua presença activa é fundamental para o crescimento da personalidade e das possibilidades de pensamento e conhecimento, devendo poder tolerar o sofrimento que a ele está ligado. A sua importância crucial é demonstrada clinicamente no caso das crianças psicóticas que, por razões ligadas à sua relação com os seus primeiros objectos, ou por quaisquer outras razões, não podem tolerar esse sofrimento, evadindo-se desta dor e pagando o preço da renúncia a pensar, o que origina uma gravíssima perturbação da sua actividade de pensamento (Klein, 1930/1996).

2.4.1 – Em Melanie Klein: a tendência epistemófila

O que Klein definiu como tendência epistemofílica desde 1930, comporta uma diferença clínica – e até mesmo filosófica, como afirma Meltzer (1978b/1987) – essencial com a curiosidade tal como a descreveu S. Freuid, nas suas relações com a sublimação. Mijolla-Mellor trata este tema de modo exaustivo no seu trabalho, em que o que é desenvolvido é o prazer em pensar; o autor desenvolve os problemas postos pela "*passagem do pulsional ao sublime*", e mostra os impasses implicados nesta passagem. "*A busca de saber na criança perde-se na areia*", e entre as questões colocadas destaca-se a de um "*pensamento sem zona erógena fonte, mas ele próprio funcionando como um equivalente de zona erógena*" (1984, p. 499).

Sabemos que o início da curiosidade (e do desejo de conhecimento) provêm, para Klein, do facto da criança conceber o interior do corpo da mãe; o que ela ainda não chama uma pulsão, mas uma tendência direccionada para a mãe, visa o que constitui o meio completo da criança e, por extensão, diz respeito ao resto do mundo.

Para Klein os primórdios do pensamento utilizam vias muito complexas, tal como ela esclarece no seu trabalho, *Princípios Psicológicos da Análise de Crianças Pequenas*, onde ela afirma que as crianças começam por associar no decurso das suas brincadeiras que podem ser observadas pelo analista; depois, "*Além desse modo de representação arcaico, as crianças empregam outro mecanismo primitivo, ou seja, substituem as palavras às acções, que são precursoras originais do pensamento; para as crianças representar uma acção é muito importante*" (1926/1996, p. 160). "*Ao*

brincar, as crianças representam simbolicamente as suas fantasias, desejos e experiências" (op. cit., p. 159).

Mais tarde, em 1930, no seu importantíssimo artigo *A Importância da Formação de Símbolos no Desenvolvimento do Ego*, Klein acrescentará: "*Ferenzi acredita que a identificação, precursora do simbolismo, surge da tentativa do bebé de reencontrar em todo o objecto os seus próprios órgãos e o seu funcionamento. De acordo com Jones, o princípio do prazer torna possível que duas coisas bem diferentes sejam igualadas por causa da similaridade calcada no prazer ou no interesse*" (1930/1996, p. 252).

Os fenómenos de formação de *equações simbólicas*, no sentido mais tarde desenvolvido por Segal em *Notas Sobre a Formação de Símbolos* (1957/1991), desenvolvem-se durante um período sádico oral prevalente. É então a angústia que despoleta o mecanismo da identificação; trata-se da angústia ligada ao temor de uma vingança da parte dos objectos (pénis, vagina, seio) que a criança gostaria de ver absorvidos.

A conexão inicial entre o impulso epistemófilo e o sadismo é, para Klein, muito importante para todo o desenvolvimento mental: "*Essa pulsão, activada pelo surgimento das tendências edipianas, volta-se de início principalmente para o corpo da mãe, visto como o palco de todos os processos e desenvolvimentos sexuais. Nesse ponto, a criança ainda está dominada pela posição libidinal sádico-anal, que a impele ao desejo de se apropriar do conteúdo do corpo. Ela então passa a sentir forte curiosidade sobre o conteúdo desse corpo, sua aparência, etc. Assim, a pulsão epistemófila e o desejo de se apossar do objecto estão intimamente ligados desde muito cedo e, ao mesmo tempo, associam-se ao sentimento de culpa criado pelo conflito edipiano incipiente.*" (Klein, 1928/1996, p. 218).

São precisamente estas "*apropriação sádica e a exploração do corpo da mãe e do mundo exterior (...) que se encontram interrompidas*" na história das crianças psicóticas e que originam a "*suspensão total ou parcial da relação simbólica com coisas e objectos que representam o conteúdo do corpo materno e, consequentemente, da relação do sujeito com o seu ambiente e a realidade*" (Klein, 1930/1996, p. 264).

Neste tipo de nascimento da curiosidade não haveria assim qualquer sublimação, mas sim "*extensão por intermédio da função do símbolo, o que seria uma procura de sentido*" (Meltzer, 1978b/1987, p. 57).

Esta procura do sentido vai-se fazer em várias etapas, indo desde a equação simbólica até ao símbolo, da curiosidade sádica, intrusiva e massiva até à procura da verdade, mais fina, mas também mais dolorosa, que vai permitir o acesso à posição depressiva, isto é, ao processo que Klein designou *integração* – nomeadamente no caso Richard (Klein, 1945/1996).

Meltzer demonstra que Klein já se tinha apercebido que as tendências epistemofílicas ("*sede de conhecimento*", segundo Meltzer) se estendiam ao mundo interno da criança, à sua realidade psíquica; ela foi mesmo mais longe, na medida em que fez dessas tendências um poderoso motor da cura, devido ao prazer que os pacientes podiam sentir em descobrir factos relativos ao seu psiquismo inconsciente, mesmo se essas descobertas fossem dolorosas; este prazer é o da integração, da continência, da união das partes de si próprio, "*partes de si mal conhecidas, recalcadas, clivadas, em suma, não admitidas*" (Meltzer, 1978/1987, p. 89).

2.4.2 – Em Wilfred R. Bion: o vínculo K

Um desenvolvimento fundamental da noção de pulsão epistemofílica foi levada a cabo por Bion na sequência do seu trabalho, nomeadamente no seu artigo *Uma teoria do pensar* (1962a/1991).

Como afirma Geissman, "*a pulsão epistemofícica em Bion torna-se uma componente essencial do aparelho primitivo do bebé, e a sede de conhecer é colocada ao mesmo nível do amor e do ódio que Melanie Klein tinha enfaticamente sublinhado o papel fundamental*" (1988, p. 63).

Colocando-se ao nível dos vínculos entre os objectos, Bion (1962b) descreveu assim os três vínculos fundamentais: L, H e K (amor, ódio e conhecimento). O termo *vínculo* designa uma experiência emocional pela qual duas pessoas, ou duas partes de uma mesma pessoa (consciente e inconsciente; id e super-ego; parte psicótica e parte não-psicótica da personalidade) estão relacionadas umas com a outra. Estes três vínculos estão intimamente associados entre si e dependem, directamente, quer da

disposição hereditária-constitucional de cada criança (maior ou menor inveja, avidez, etc.) quer, e principalmente, da capacidade de *rêverie* da mãe.

O *vínculo K*, na perspectiva da sua investigação sobre os processos de conhecimento e curiosidade propícios à criação, interessa-nos muito particularmente. O desdobramento deste tipo de vínculo foi conceptualizado por Bion como sendo aquele que existe entre um sujeito que procura conhecer um objecto (pode ser ele próprio ou alguém exterior) e um objecto que se presta a ser conhecido. Representa também, portanto, um indivíduo que procura conhecer a verdade acerca de si próprio. Este vínculo supõe o sofrimento psíquico e a intolerância a esta dor pode originar, tal como vimos acima, mecanismos de fuga patológicos.

Bion afirma: "*Na actividade K – a actividade de conhecimento – em que estou embrenhado, devo estar consciente da minha experiência emocional e capaz de abstrair daí um enunciado capaz de representar adequadamente esta experiência. Esta abstracção origina um sentimento de confiança quando ela consegue representar outras experiências ainda desconhecidas no momento em que a abstracção foi produzida*" (Bion, 1962b/1979, p. 67).

É a instauração de "-K" (o desconhecimento) que vai privilegiar a mentira (o veneno do pensamento), que impede qualquer crescimento da personalidade e todo o movimento de verdadeira e genuína curiosidade criativa. Por exemplo, o bebé pode ver-se invadido pela inveja, proveniente de fontes internas, que pode ter o efeito de destruir a compreensão e a aprendizagem. Bion ilustra da seguinte maneira: "*(...) o bebé sente o medo de que esteja morrendo (...) O seio, em 'K', moderaria a componente medo no medo de morrer que nele foi projectado e o bebé, no devido momento, reintrojectaria uma parte da sua personalidade agora tolerável e estimuladora do crescimento. Em 'menos-K', o seio é sentido a invejosamente retirar o elemento bom ou valioso no medo de morrer e força o resíduo sem valor a retornar para o bebé. O bebé que começou por um medo de morrer acaba por conter um pavor sem nome.*" (Bion, 1962b/1979, pp. 117-118).

Há ainda a possibilidade de "*não-K*": É o caso de um bebé não ter qualquer objecto real que esteja disponível para receber em si as identificações projectivas do bebé e devolvê-las sob uma forma modificável que seja mais tolerável. O resultado

são identificações projectivas contínuas, cada vez mais intensas, conduzindo a um esvaziamento progressivo do ego e à perda da função, com uma acumulação de objectos no mundo externo que foram, de forma cada vez mais violenta, assaltados por identificações projectivas omnipotentes forçadas para dentro de si. Como partes clivadas e perdidas da mente, estes objectos possuem uma qualidade bizarra – "*objectos bizarros*", segundo Bion – saturados de ódio e inveja para com ele. A mente deixou de ser capaz de desenvolver pensamentos ou um aparelho para os pensar. Pelo contrário, ela tornou-se "*(...) um aparelho para livrar a psique de acúmulos de objectos internos maus*" (Bion, 1962a/1991, p. 187). Uma combinação de fontes internas e externas (menos-K e não-K) dá origem à psicose.

A função "conhecer" (ou "saber") é, pois, uma actividade pela qual o indivíduo consegue ter consciência da experiência emocional, assim como retirar dela uma aprendizagem, e também de abstrair uma conceptualização e uma formulação dessa experiência.

Este processo provém originalmente da pulsão epistemófila para o conhecimento das verdades, e realiza-se em dimensões diferentes, tais como a do indivíduo conhecer-se a si próprio (a sua origem, o seu corpo, a sua identidade,os seus estados emocionais etc.); ou como a do indivíduo conhecer os outros, e os seus vínculos quer com os grupos, quer ainda dos grupos com a sociedade, etc.

Zimerman (1995) afirma, a propósito: "*Em qualquer dos casos, há uma inter-relação entre o Conhecimento e a Verdade, e dessa com a Liberdade, de tal modo que o Conhecer (K) ou o não conhecer (-K) é equivalente ao 'ser ou não ser' (como em Hamlet de Shakespeare), ou seja, é um importante determinante do senso de identidade de um indivíduo nos planos individual, social e grupal*" (Zimerman, 1995, p. 114).

Também como já referenciámos acima, a pulsão epistemofílica pode estar ao serviço do esforço terapêutico, pois o próprio S. Freud afirmou claramente que compreender, perceber, entender, era a chave principal para o êxito da terapia psicanalítica; pensou nisso como sendo o conhecimento consciente a respeito do inconsciente caótico ou, utilizando o seu aforismo clássico, "*onde estava o id, deverá estar o ego*". Em termos bionianos, isto significa que "K" é fundamental na actividade terapêutica: a *compreensão* do paciente pelo analista é muito mais importante, do

ponto de vista terapêutico, do que o amor do analista (memória e desejo) ou do que do seu ódio e necessidades defensivas ("-K"). Aliás, a capacidade do analista de receber dentro de si as projecções do paciente e torná-las mais compreensivas e mais toleráveis constitui o cerne da técnica psicanalítica moderna.

2.5 – O CONFLITO ESTÉTICO

Vimos que a reparação está ligada à posição depressiva (Klein, 1930/1996), ou seja, ao momento do desmame e da separação, quando a criança reconhece a mãe como objecto total e quando as suas possibilidades de transformação simbólica dos objectos lhe permitem enfrentar a ausência do objecto primário. Deste modo, a formação do símbolo aparece ligado às experiências de frustração e separação.

A ideia estética do desenvolvimento da mente está ligada à valorização do objecto "bom" e "ideal", separado do objecto "mau", que permite reconhecer o "sublime" na experiência primária da criança com a mãe. Assim, a unidade mãe-bebé desempenha o papel de protótipo de todas as experiências estéticas.

Meltzer afirma, a propósito de várias experiências clínicas que teve, da primeira experiência estética do ser humano que acontece no momento do nascimento, aquando "*da evasão desta prisão que deve sem dúvida ter uma fantástica significação emocional de liberdade: a da liberdade de funcionar (...) que esta saída do túnel, esta explosão para os sentidos que é o aparecimento do mundo exterior, deve constituir a primeira experiência estética*" (1985, p. 1386). Deste ponto de vista, o nascimento não seria sentido como a perda de um mundo intra-uterino, paradisíaco, mas como uma libertação e um maravilhamento. "*O afluxo de estimulações sensoriais, que assaltam o bebé após o nascimento, daria lugar a uma experiência estética de uma extrema intensidade*" (Houzel, 1988, p. 100).

Meltzer e Harris, dentro da linha de criação do mundo interno do bebé humano, tiveram a intuição, através da observação infantil e da elaboração clínica, da dimensão da *experiência estética* precoce: a da criança que, agarrada ao seio da mãe, ouve a sua voz e observa o rosto e o olhar. No entanto, nos seus primeiros meses de vida, a

criança não compreende o comportamento materno, o aparecimento e o desaparecimento do seio, assim como da luz reconfortante dos seus olhos. Para a criança, a mãe aparece como um objecto desconhecido e inquietante, belo e fundamental para a sua própria existência, mas enigmático. Esta é a causa de um conflito estético, definido por Meltzer e Harris "*em termos do impacto estético do exterior da 'linda' mãe, disponível aos sentidos, e do enigmático interior que precisa ser construído por meio da imaginação criativa*" (1978, p. 14).

O conflito entre o exterior manifesto da mãe e o seu interior, ambíguo e inquietante ("*mas é bela no interior?*") tem uma importante relação na estruturação da mente infantil, no sentido em que pode contribuir para a estimulação de um instinto epistemófilo e, dessa forma, para a definição de um lugar atribuído ao processo do conhecimento (K) no equilíbrio muito delicado entre amor (L) e o ódio (H) que regula, no decurso da vida humana, a base afectiva sobre a qual se organizam as funções intelectuais e todos os processos simbólicos e criativos.

De facto, a tolerância a este conflito, o qual constitui o cerne do ego, reside, para Bion (1963), *na capacidade negativa*, isto é, na capacidade para se manter na incerteza, ou para suportar o não saber, se, de uma forma irritada ou desesperada, se esforçar por chegar ao facto e à razão. Esta capacidade para tolerar a incerteza é constantemente invocada na paixão das relações íntimas, nos processos de investigação científica e criação artística, e está no centro do conflito estético.

Como afirma Mancia, "*Superar o conflito estético e transformá-lo simbolicamente é a base dos processos criativos que poderão acompanhar o homem em qualquer experiência*" (1970/1990, p. 163). Como exemplo, o autor apresenta as primeiras emoções da criança relativas ao seio, ligadas às operações da identificação projectiva – e que surge frequentemente através da criatividade dos poetas quando utilizam a língua-mãe para veicular as suas emoções mais profundas.

A formulação de Bion (1963) sobre a dor mental e o prazer mental, implica que o conflito intrínseco, tanto nos vínculos emocionais positivos como negativos, que rodeia o desejo e o interesse, esteja sempre presente no nível apaixonado, nível em que a vida onírica segue o seu rumo e onde o prazer e a dor estão inextrincavelmente unidos. Porém, este conflito essencial a partir de cuja matriz evolui o "aprender com a experiência" para produzir a mudança estrutural oposta à informação aumentada, deve

encontrar a sua apresentação simbólica na função alfa e estar assim disponível para os pensamentos oníricos, a transformação em linguagem verbal (ou outras formas simbólicas como as artes) e a elaboração através da abstracção, da condensação, da generalização e outros instrumentos do pensamento sofisticado.

Para Meltzer (1988/1995) a mente humana constrói um mundo interno no qual o significado se mostra figurativamente e onde prevalece a justiça, a fé suplanta o facto e a fantasia desaloja a memória. Assim, qualquer bebé sabe por experiência própria que a sua mãe tem um mundo interior, mundo que ele habitou e do qual foi expelido ou escapou, segundo o seu ponto de vista. A bela mãe abnegada comum representa, para o seu bebé comum, um objecto complexo de incrível interesse tanto sensual como infra-sensual. A sua beleza externa, concentrada fundamentalmente no seu peito e no seu rosto, sobretudo nos olhos, bombardeia o bebé com uma experiência emocional de carácter apaixonado, devido a ele próprio estar capacitado para poder ver esses objectos como belos.

Para Bion (1963) o vínculo K, desejo de saber mais do que possuir o objecto do desejo, aponta o valor do desejo como estímulo para o conhecimento, não simplesmente como ânsia de gratificação e controlo sobre o objecto, mas porque o desejo torna possível dar ao objecto a sua liberdade, mudança essencial de PS para D.

A mudança implica, como afirmou Klein em *A Importância da Formação de Símbolos no Desenvolvimento do Ego* (1930/1996), a transformação do interesse do self pela comodidade e bem estar próprios, pela preocupação do bem estar do objecto amado. Na interacção da alegria e da dor que engendra os vínculos de amor ambivalente (L) e ódio (H), está a base do entendimento (K), que salva a relação do impasse.

Meltzer escreve em *A Apreensão do Belo*: "*A mente é a função geradora de metáforas que usa o grande computador para escrever sua poesia e pintar seus quadros de um mundo cintilante de significado. E significado é, em primeira instância, a manifestação fundamental das paixões da relação íntima com a beleza do mundo. A partir do instante em que se incorpora a descrição de Bion a respeito de 'uma experiência emocional' como primeiro evento no curso do desenvolvimento, fica claro que seus conceitos 'vazios' de função alfa e elementos beta fazem,*

essencialmente, uma distinção entre, de um lado, a formação simbólica e o pensamento e, de outro, um uso computadorístico de signos e modos simplificados de extrapolação de experiências e ideias recebidas do passado. A criação de símbolos idiossincráticos, por oposição à manipulação de signos convencionais, constituem um divisor de águas entre o crescimento da personalidade e a adaptação" (1988/1995, p. 35).

Stokes, em *A Luxúria e a Necessidade de Pintar* (1961/1966), descreve a resposta estética em geral como evocando e sustendo a "*sensação de um sonho*". Diz Stokes que a apreciação é um método de reconhecimento; reconhecemos, porém não podemos nomear, não podemos evocar mediante um esforço da vontade; o conteúdo que nos chega sob a forma estética tem a sensação de um sonho, que de outra maneira é esquecido.

Para Stokes, é no centro da apreciação estética que reside o problema de conter e reconhecer a sensação do sonho, a que é evocada entre o sonhador e o objecto estético (seja qual for a forma que adopte). Este autor afirma que é devido à natureza corpórea dos objectos internos do adulto, que o sonho pode depositar um resíduo de sensações de formas tal como a arte, a mais geral percepção dos objectos internos. Na arte, a experiência do artista encarna em forma de arte e serve como modelo para a mentalidade estética, não só proporcionando um objecto estético como coisa em si mesmo, como também exemplificando o processo de formação de símbolos que é o que torna possível que o espectador sustenha o sonho na sua mente, sob observação, até ao momento em que se torne significativo.

2.6 – OS KLEINIANOS E A ARTE

Por várias vezes Klein estudou a sublimação e a criação artística. Ao contrário de alguns autores, parece que Klein nunca pareceu reduzir a sua obra a esquemas simplistas, revelando assim a forte convicção de uma clara continuidade entre todas as manifestações psíquicas. Além disso, ela própria e os seus discípulos enfatizaram, na criança, a importância de práticas lúdicas, assim como a importância da actividade simbólica e fantasmática. Os kleinianos relacionam a sublimação e a criação com a

fase depressiva, a culpabilidade e as tentativas que se seguem de reparação do objecto. É esta a tese kleiniana da criação.

Para os kleinianos, a criatividade é um processo muito complexo, implicando muito mais que a "simples" sublimação pulsional freudiana destacando-se uma "*relação íntima, intrínseca e coerente entre a posição depressiva, o pensamento simbólico e a criatividade*" (Spillius, 1988/1990, p. 13).

Esta tese kleiniana da criação é perfeitamente explicitada nas palavras de Segal, na sua *Introdução à Obra de Melanie Klein*: "*Uma das maiores contribuições de Freud à psicologia foi a descoberta de que a sublimação é produto de uma bem sucedida renúncia a um objectivo instintual; gostaria de sugerir aqui que essa bem sucedida renúncia só pode ocorrer através do processo de luto. A renúncia a um objectivo instintual, ou a um objecto, é uma repetição e ao mesmo tempo uma revivência ('reliving') da renúncia ao seio. Poderá ser bem sucedida, como a primeira situação, se o objecto a que se renuncia puder ser assimilado no ego pelo processo de perda e restauração interna. Sugiro que esse objecto assimilado se torna um símbolo dentro do ego. Cada aspecto do objecto, cada situação a que se tem de renunciar no processo de crescimento, dá origem à formação simbólica.*"

"*Sob esse ponto de vista, a formação simbólica é o produto de uma perda, é um trabalho criativo que envolve o sofrimento e todo o trabalho do luto.*

Se a realidade psíquica é experimentada e diferenciada da realidade externa, o símbolo é diferenciado do objecto; é sentido como tendo sido criado pelo eu ('self'), e este pode usá-lo livremente" (Segal, 1964/1975, p. 88).

2.6.1 – Arte e objectos internos

Como já tivemos ocasião de referir, Klein desenvolve os estudos de Freud e cria a *Teoria da Relação de Objecto*. Em 1930 descreve um mundo interno que vai influenciar a percepção do mundo externo, que é constituído por figuras internalizadas que podem ser vivenciadas como persecutórias, se predominarem sentimentos negativos, ou amorosas se dominarem sentimentos positivos. Deste modo o espaço mental é povoado por pessoas ou partes de pessoas internalizadas pelo sujeito, e por

partes do próprio self, também estas más ou boas, que vão interagindo entre si, criando narrativas onde podem coexistir o passado, o presente e o futuro.

A abordagem kleiniana da arte mostrou a tendência para enfatizar um processo auto-terapêutico mais sistemático de elaboração dos conflitos infantis básicos que ocorrem profundamente em relação aos objectos internos.

Na posição depressiva surgem os impulsos de reparação, isto é, um desejo ardente de recriar e recuperar o que se perdeu. Os impulsos de reparação são dirigidos não só ao corpo da mãe mas também, segundariamente, a outros objectos internos que sinta ter destruído, incluindo ambos os pais. O desejo e a capacidade de recuperação do objecto bom, quer seja interno quer seja externo, é considerado algo fundamental em toda a criatividade artística.

Para Segal (1952/1982), a obra de arte representa uma elaboração das pulsões destrutivas e da culpabilidade que lhes está ligada, ao mesmo tempo que representa um triunfo sobre o caos interno do criador. O artista age sob o efeito da posição depressiva infantil e procura reparar com a sua actividade artística um mundo interno harmonioso que pressente ter possuído e teme ter perdido devido à sua agressividade, mas não lhe basta recriar qualquer coisa no seu mundo interno correspondente à recriação dos seus objectos internos. Tenta também interiorizar o objecto recriado e comunicar-lhe a sua própria vida no mundo externo.

Num interessantíssimo diálogo entre Meltzer e Stokes a propósito da relação entre arte e psicanálise, Stokes convida Meltzer a falar sobre o "*papel da identificação projectiva em relação à arte*" (1963/1995, p. 275) ao que Meltzer responde "*que o artista, durante o processo criativo, quando confrontado com as ansiedades inerentes ao fluxo das relações com objectos internos, pode ser impelido, a qualquer momento, pela dor dentro de si a procurar alívio através da identificação projectiva no sentido enfatizado pela Sra. Klein como 'excessivo', ou seja, excessivo em termos da intenção sádica e destrutiva de projectar para dentro de outras pessoas, devido a complicações da culpa envolvida, ou excessiva no sentido de colocar em perigo a continuidade natural de seus próprios processos dinâmicos (...)*" (op. cit., pp. 277-278).

Meltzer e Harris (1988) afirmam que nas teorias da relação de objecto está implícito que para um objecto ser amado deve ser único e ter qualidades de beleza e bondade susceptíveis de evocarem no eu os sentimentos de amor e devoção. O objecto interno correspondente que experimenta um desenvolvimento paralelo à integração do eu, alcança essas qualidades quando chega a uma complexidade plenamente humana. Por isso exige vida própria, liberdade de acção e o direito ao crescimento e ao desenvolvimento. Em relação a um objecto deste tipo surge o sentimento de amor, é despertado o desejo, o impulso para assumir a responsabilidade por todas aquelas partes do self que são hostis e perigosas para o objecto.

Para Meltzer e Harris (1988) o amor à verdade está intimamente associado à capacidade para apreciar a beleza e a bondade do objecto, na medida em que as defesas maníacas e a regressão à posição esquizo-paranóide tem os seus fundamentos no ataque à verdade. "*Já que o processo criativo é inteiramente privado, (...) o artista representa em seu trabalho artístico, assim como através de seus sonhos, o contínuo processo do relacionamento com seus objectos internos, inclusive todas as vicissitudes dos ataques e reparações. Mas, se dizemos que o artista leva a cabo actos de reparação através da sua criatividade, precisamos reconhecer que durante o próprio processo criativo existem fases de ataques e fases de reparação, em algum tipo de relação rítmica. Isto implica que o artista, em qualquer momento do processo criativo, encontra seus objectos em um estado específico de integração ou fragmentação; consequentemente o artista experimenta um estado relativo de integração ou fragmentação dentro dos componentes infantis de seu ego em relação aos seus objectos. Deve-se reconhecer que este processo envolve necessariamente grande ansiedade (...) ansiedades persecutórias e depressivas.*" (op. cit., p. 274/275).

Stokes (1961/1966), um dos pioneiros das teorias kleinianas, é da mesma opinião pois encontrou elementos pertencentes quer à posição depressiva quer à posição esquizo-paranóide tanto na criatividade artística como na experiência estética. Para ele o artista não só trabalha numa posição depressiva, como também exprime o sentido de fusão com o seio da mãe e o ataque sádico contra ele, característica do estádio esquizo-paranóide.

Para este autor (1963) é sempre possível encontrar, partindo da experiência estética, o sentido de homogeneidade ou fusão combinados em diferentes proporções,

com o sentido de alteridade do objecto. Deste modo, as expressões negativas podem, com êxito, figurar na arte, quando existe um "*núcleo compensatório*".

No seu livro *A Forma na Arte*, Sokes escreve: "*Ao definir a forma estética, mostrei que tema é organizado sob o domínio de duas imagens ou experiências prototípicas que foram antes objecto de introjecção: a primeira é a sensação de união com o seio e, logo, com o mundo; a segunda é o agudo reconhecimento de um objecto separado, originalmente a pessoa total da mãe e cuja perda era lamentada na posição depressiva infantil. O segundo postulado está de acordo com a Dra. Segal, isto é, da busca de uma interpretação estética para a solução de fantasias depressivas.*" (1955, p. 406).

Stokes (1965) refere-se à sensação oceânica, à fusão primitiva, mas para Segal (1952/1982) a reparação maníaca manifestada na arte levaria ao sentimentalismo, à pieguice, a um sentido de irrealidade, à idealização fácil. Stokes (1965) chegou ao ponto de associar duas formas de arte – a tradição de modelar e a de esculpir, respectivamente – com as duas posições, a esquizo-paranóide e a depressiva.

Stokes, no seu livro *A Pintura e o Mundo Interior* (1963/1967), refere-se à projecção comum de objectos internos, assim como da forte projecção dentro do artista de formas escondidas que se tornam obsessivas para ele. Utiliza a expressão "*objecto mínimo*", procurando chamar a atenção para um lugar psíquico (à semelhança do *espaço transitivo* de Winnicott) no qual ocorre grande parte da obra de arte; Stokes caracteriza-o como um lugar simples, generalizado, por vezes quase geométrico, e em geral ideal. É nele que tem lugar a luta pela integração, característica da posição depressiva e, conforme a formulação de Segal, é ela que providencia a encenação para a criação estética.

Para Stokes, a obra de arte reúne o real e o perfeito, e é considerada uma individualidade, um objecto auto-suficiente, uma autêntica "*figuração do ego*". "*Nós somos intactos na medida em que os nossos objectos o são. Toda e qualquer arte dá testemunho de objectos intactos, mesmo quando o tema básico é a desintegração. Seja qual for a forma que assuma, é sempre a conservação e restauração do corpo da mãe.*" (Stokes, 1963/1967, p. 120). E continua: "*Qualquer que seja a integração de compulsões (...) quaisquer que sejam as relações primitivas e envolventes que se obtenham, a reconstrução e restauração do objecto total, exterior e independente*

(expressão igualmente da coordenação do ego), (...) continua a ser a função principal da arte." (op. cit., p. 100).

Rickman (1940), outro adepto das teorias kleinianas, acentuava que os "*impulsos ocultos de destruição*" fornecem um substrato à arte e à experiência estética, além de serem processos compensatórios. Segal (1952/1982) já afirmava que o prazer estético deriva de uma identificação inconsciente com a luta depressiva do artista e com o bom resultado dessa luta. Afirma que para haver uma verdadeira reparação tem de se admitir a destruição original, de outro modo só haveria negação.

Para Rickman, a fantasia do acto agressivo permanece inconsciente, enquanto o efeito de medo ou horror se liga com o objecto externo, a ponto do indivíduo não realizar o seu desejo secreto. A componente da *mutilação* é um incremento da experiência estética para os kleinianos, através da admissão de uma destruição original e de uma luta depressiva. Para Rickman, a *Vénus de Milo* mutilada evoca no espectador os afectos relacionados com as suas fantasias primitivas, que têm a ver com a crueldade para com o corpo materno e com os processos compensatórios que se lhe seguem.

Fuller, no seu ensaio sobre *A Vénus de Milo,* refere, em relação ao interesse que a estátua provocou, que "*o desaparecimento dos braços da estátua começou por libertar o corpo da estátua do sistema significante específico dentro do qual foi originalmente concebido; mas estamos agora em boa posição para explicar a aparente superioridade estética da actual versão mutilada relativamente ao original (...) Parece-me que a soma de estragos que a estátua sofreu acabou por operar uma mudança relativamente drástica no próprio significante: a estátua torna-se – se não já na representação de uma mulher, ou numa mulher idealizada, isto é, uma deusa do amor carnal, mas também numa vivida exteriorização de um dos mais comuns objectos internos. Os estragos que a estátua sofreu permitem que a completemos interiormente e vem aumentar o prazer que dela auferimos.*" (Fuller, 1980/1983, pp. 133-134).

2.6.2 – Arte e posição depressiva

Como vimos atrás, a elaboração positiva das angústias depressivas tem consequências de grande dimensão: "*O Eu é integrado e enriquecido pela assimilação dos objectos amados; a dependência dos objectos exteriores diminui e a privação pode ser suportada mais facilmente. A agressão e o amor são toleráveis e a culpabilidade faz nascer a necessidade de restaurar e recriar.*" (Klein, 1929/1996, p. 243). Neste trabalho fundamental sugestivamente intitulado *Situações de ansiedade infantil reflectidas em uma obra de arte e no impulso criativo* (o seu primeiro trabalho sobre arte), Klein toma como referência a biografia da jovem pintora sueca Ruth Kjär, que sofria de depressões recorrentes nas quais sentia o seu interior invadido por um espaço vazio, e estabelece a relação entre a necessidade de reparação e a origem do impulso criador: "*É óbvio que o desejo de fazer reparação, de compensar a injúria psicológica feita à mãe e de se restaurar estava por trás do ímpeto irresistível de pintar esses retratos de parentes.*" (op. cit., p. 248).

Segal escreve, no seu artigo *Uma Abordagem Psicanalítica da Estética,* que o impulso artístico está intimamente relacionado com a posição depressiva. O artista tem necessidade de criar o que sente nas profundezas do seu mundo interno. O sentimento que o seu mundo interno está estilhaçado é, segundo Segal, o que leva o artista a necessitar de recriar um mundo novo. Para ela a arte é essa busca de expressão simbólica: "*Sustento que a criação desse mundo interno é também a recriação inconsciente de um mundo perdido*" (1952/1982, p. 187).

Como se realiza uma tal criação? Entre todos os artistas, Marcel Proust (1871-1922) é aquele que parece dar a descrição mais completa deste processo de criação. Segundo Proust, é a necessidade de reencontrar o tempo perdido que leva o artista a criar (Zéphir, 1960). Mas a recordação ou lembrança exclusivamente intelectual, se existe, é uma recordação morta e desprovida de qualquer valor emocional. Uma verdadeira recordação aparece, por vezes, de modo inesperado, numa associação ocasional: o sabor de uma bolacha, o trepidar de uma carruagem, por exemplo, podem reavivar fragmentos da sua infância, acompanhados de intensa emoção. Como nos lembra Fernandez (1992), Proust reencontra, ao longo dos vários volumes da *Recherche*, o seu passado; ele faz desfilar todos os seus objectos perdidos, destruídos,

amados: os seus pais, a sua avó, a sua querida Albertine, as suas primas, etc. E graças à sua escrita, graças à sua arte, ele poderá dar, na sua obra, uma vida eterna aos seus objectos. O verdadeiro significado da arte de Proust consiste em que esta salvação do passado constitui o verdadeiro tema da sua obra. Para ele, a criação artística significa essencialmente lutar para recuperar o tempo perdido e para redimir esse passado que revela a realidade de uma forma muito mais fiel e directa do que o presente. Hauser afirma que "*A luta empreendida pelo artista em relação ao passado é, de facto, uma luta pelo real. O presente é sempre 'o tempo perdido', uma perda de nós próprios e dos que nos pertencem; a arte, por outro lado, é uma recriação, no sentido de Proust a única recriação possível de um mundo desintegrando-se à nossa volta e dentro de nós.*" (Hauser, 1958/1978, p. 131).

A descrição de Proust corresponde a uma situação de luto: ele compreende que os seus objectos estão mortos. "*A escrita, nele, é semelhante ao trabalho de luto no sentido em que ele renuncia progressivamente aos objectos exteriores; estes são restabelecidos no Eu e recriados no livro*" (Segal, 1952/1982, p. 187).

No seu artigo intitulado *O Luto e as suas Relações com os Estados Maníaco-Depressivos*, Klein (1940/1996) mostra como o luto, na vida do adulto, consiste em reviver as angústias depressivas precoces. O adulto sente não apenas a perda do objecto presente, no mundo exterior, mas também sente a perda dos objectos primitivos, os pais; e eles são perdidos não apenas enquanto objectos internos, como também no mundo exterior. No processo de luto, são estes primeiros objectos que são re-perdidos para serem de seguida re-criados. Proust descreve o modo como este luto engendra o desejo de re-criar o mundo perdido.

Segal afirma a propósito do escritor: "*O caso de Proust é paradigmático porque ele prova o que existe no inconsciente de todos os artistas: isto é, que qualquer criação é, de facto, a re-criação de um objecto – anteriormente amado e total mas agora perdido e danificado – de um mundo interno e de um self danificados*" (Segal, 1952/1982, p. 199). Proust recuperou do inconsciente o seu mundo morto ou perdido através de um método semelhante ao da psicanálise: cavando e explorando na sua memória, fazendo a sua grande descoberta que a verdadeira vida e o verdadeiro ser de cada indivíduo têm de ser recuperados a partir do inconsciente.

Mas, tal como afirma Fernandez (1992), o conjunto da obra de Proust é uma expressão de um sentimento de culpa e de ansiedade. Sente-se culpado pela fixação edipiana que sente em relação à mãe, pela sua homossexualidade, pela sua incapacidade para trabalhar regularmente (pelo menos enquanto os pais foram vivos), pela sua introversão, pela sua indiferença básica perante o mundo, etc. O seu objectivo e a sua obra como artista tendo sido, em grande parte, uma tentativa para se libertar deste sentimento de culpa. Somente com a morte da avó e o desaparecimento de Albertine é que pressente a sua indiferença "profissional" a tudo o que possa acontecer às outras pessoas, o não estar realmente interessado em nada a não ser no estudo do seu "coração", na descrição e na exposição dos seus próprios sentimentos, das suas experiências "frívolas", do seu modo de considerar a vida como uma espécie de laboratório para as suas acrobacias espirituais, do seu modo de considerar a vida como matéria-prima para a sua obra.

Outra ilustração significativa da função reparadora e compensadora da obra de arte no equilíbrio psico-emocional do seu autor é o caso do pintor Toulouse Lautrec (1864-1901); descendente de uma família nobre e com grande ambição para a vida desportiva é, aos 14 anos de idade, vítima de uma deficiência ocasionada pelo exacerbamento de uma artrose congénita, a qual, agravada por duas quedas com fractura de ambas as pernas, o transforma num indivíduo aleijado, complexado, modificando todo o seu futuro. Com apenas um metro e meio de altura, uma figura disforme e grotesca, dedica-se à pintura (Fermigier, 1972). As suas produções, não convencionais, sobretudo os magistrais desenhos das pernas das bailarinas do *Moulin-Rouge*, bem como dos cavalos e dos galgos em plena corrida, constituem claramente a expressão libertadora e reparadora dessa excepcional genialidade.

À luz dos conceitos acima explicitados teoricamente, não nos custa aceitar que a actividade criadora de Toulouse Lautrec tinha a função de um eu-pele, permitindo-lhe enfrentar, conter, reparar e superar o enorme trauma e a consequente frustração suportados por ele na sua adolescência.

Voltando ainda ao trabalho de Segal em *Uma Abordagem Psicanalítica da Estética*, parece-nos importante reter a seguinte afirmação: "*Se o desejo de criar mergulha as suas raízes na posição depressiva e se a capacidade de criação depende de uma elaboração conseguida desta, deveria seguir-se que a incapacidade de*

admitir e de ultrapassar a angústia depressiva deveria originar inibições da expressão artística" (1952/1982, p. 199). É o caso de artistas inibidos na sua actividade artística pela acção da neurose.

Freud, em *O Moisés de Miguel Ângelo*, afirma que aquilo que o artista visa reproduzir no seu trabalho é "*aquela constelação psíquica que engendrou no artista a energia impulsionadora da criação*" (1913/1981, p. 1876). Segal comenta esta afirmação do seguinte modo: "*Se esta é a constelação mental que consegue fazer com que nos identifiquemos e revivamos, ela explicaria as profundezas de satisfação e a qualidade de elevação que toda a experiência estética nos dá. Ela permite-nos participar num acto criativo*". E Segal continua mais adiante: "*Penso que a ideia de Freud que o artista visa evocar no receptor da sua arte a mesma constelação de sentimentos inconscientes que o motivou, sugere que as emoções devem ter algo em comum para despertar a emoção chamada 'experiência estética'. E se estou certa ao pensar que a constelação específica a que se visa, no fundo, relaciona-se com uma tentativa de resolução de um conflito depressivo, incluindo aí a sua constelação edípica arcaica, então os meios devem traduzir tanto o conflito como a tentativa reparatória da resolução.*" (Segal, 1952/1982, p. 99). Contudo, o trabalho de reparação do artista nunca é concluído; por exemplo, para Picasso, um quadro nunca está terminado, é preciso saber dizer quando parar e dizer o resto na obra seguinte.

Há, na obra de arte, um trabalho constante de integração que estabelece relações, cria harmonias formais, encontra um ritmo, o que transforma a fragmentação em objecto de beleza. A verdadeira reparação, ao contrário da reparação maníaca, deve incluir um reconhecimento da agressividade e do seu efeito. Não pode haver arte sem agressividade.

Stokes, em *O Convite à Arte* (1965), descreve que o primeiro passo, ao ser iniciado o trabalho artístico, é o de conter a agressividade. O mármore tem de ser cortado, martelado, o barro tem de ser amassado. Descreve ainda a ansiedade do pintor antes de colocar o primeiro risco na tela virgem, assim como a ansiedade do escritor perante a página branca. Assim que a primeira linha é escrita ou desenhada, algo é violentado, e isso tem de ser reparado.

A obra de arte, por mais bela e harmoniosa que seja, comunica ao inconsciente do receptor uma tensão subjacente ao processo criativo; não há arte sem tensão. A obra

necessita ser completada internamente com a imaginação do receptor. O pintor Paul Klee, no seu livro *O Olho Pensante* (1961/1966) diz que para atingir a harmonia vital, o quadro deve ser construído por partes que são, elas próprias, incompletas, postas em harmonia na última pincelada e que o produto acabado ostenta marcas dessa mesma incompletude parcelar.

Segal, a propósito do impulso criador e a posição depressiva, refere: "*A ligação que vejo entre o impulso criador e os meios de evocação da emoção estética é esta: o acto de criação, no fundo, tem a ver com uma memória inconsciente de um mundo interno harmonioso e com a experiência de destruição – isto é, com a posição depressiva. O impulso é de recuperar e recriar esse mundo perdido. Os meios para alcançar isso têm relação com o equilíbrio entre elementos 'feios' e 'belos', de modo que possam evocar no receptor uma identificação com esse processo. A experiência estética do receptor envolve trabalho psíquico. Isso é que a distingue do puro entretenimento ou do prazer sensorial*" (Segal, 1952/1991, p. 103).

Stokes, em *O Convite à Arte* (1965) assinala que parte da dificuldade na arte é que ela deve satisfazer tanto o anseio por um objecto ideal e por um *self* fundido com esse objecto, como a necessidade de restaurar um objecto inteiro realisticamente percebido, uma mãe separada, não fundida com o *self*. Para ele, o sentimento de ser arrastado para dentro de uma obra de arte e nela ficar envolvido contém elementos da fusão original pré-depressiva com o objecto ideal. Contudo o artista tem também de emergir disso para ser de algum modo criativo.

Segundo o autor, a arte difere do sonho e do devaneio porque, ao contrário deles, é uma tentativa de traduzir a fantasia em realidade. A imaginação difere do devaneio típico, ela necessita de um certo abandono da omnipotência, assim como a possibilidade de enfrentar a posição depressiva; isso torna a imaginação mais rica e mais complexa do que um simples devaneio de satisfação de desejo. Quanto mais profundas forem as camadas da mente que forem assim mobilizadas, mais rica, densa e flexível é a imaginação. A arte necessita da imaginação. A criatividade artística envolve muita dor, e a necessidade compulsiva de criar não pode ser abandonada facilmente; o abandono de um esforço artístico é sentido como um fracasso, e, por vezes, até como um desastre.

CAPÍTULO III

A FUNÇÃO CONTINENTE

3.1 – IDENTIFICAÇÃO E DEFINIÇÃO DO CONCEITO

Apesar da função continente não ser um conceito explícito da metapsicologia, é aí que ela mergulha as suas raízes. Como lembra Guillaumin (1987) a propósito desta noção próxima de trabalho psíquico, aquele conceito parece fazer parte "*do grupo de conceitos quer descritivos quer operatórios*" que a psicanálise utiliza na sua prática.

Iremos tentar, neste capítulo, investigar o seu sentido e delimitar a sua definição, evitando contudo encarcerá-lo numa fórmula descritiva.

A noção de "*continente*" está na moda, com o estudo actual dos "*continentes*", e impôs-se na linguagem clínica. As suas origens são diversas e passam por vias simultâneas e diferentes.

Porém, a influência de Bion (1962a/1991, 1962b/1979) foi absolutamente determinante. Apesar de não ter sido ele que introduziu esta expressão actualmente tão empregue, ela parece condensar um processo que Bion descreveu em termos de "*função*" e de "*relação continente-conteúdo*".

Kaes (1979) contribuiu para a sua divulgação tendo-a precisado através da noção de "*função contentora*". A função continente reenvia, pelo contrário, para um termo empregue por Bick (1968/1991), retomado por Meltzer (1978a/1980), e que se funda no trabalho de observação do bebé.

Iremos aprofundar mais adiante o trabalho desta autora. Mas a função continente deve ser compreendida sobretudo como uma função primordial do "*eu-pele*", noção criada e continuamente desenvolvida por Anzieu. Por outro lado, do ponto de vista do seu sentido, ela pode ser encontrada nos trabalhos de Winnicott, apesar de ter designações diferentes.

Retomaremos mais adiante estes conceitos e noções, apesar de eles se cruzarem e se confundirem, de maneira a mostrar a complexidade subjacente a esta noção aparentemente utilizada de forma tão fácil.

Iremos começar com a conceptualização de Bion, segundo o modelo normalmente utilizado da mãe e do seu bebé.

3.2 – DEFINIÇÃO DA FUNÇÃO CONTINENTE A PARTIR DE W. R. BION: A FUNÇÃO ALFA NA RELAÇÃO CONTINENTE-CONTEÚDO

3.2.1 – O modelo da díade mãe-criança

Vamos apresentar esquematicamente o modelo tantas vezes citado para ilustrar este processo. Bion descreve uma "*abstracção*" neste modelo que pode ser resumida do seguinte modo:

A "*função alfa*" designa uma função psíquica da personalidade que transforma os dados dos sentidos em "*elementos alfa*", os quais podem ser digeridos pelo psiquismo, na medida em que estes possuem a qualidade de ser psíquico. A diferença entre consciente e inconsciente pode assim estabelecer-se, e o pensamento pode

desenvolver-se. Pelo contrário, os "*elementos beta*" são dados brutos, "*coisas em si*" que o psiquismo, não podendo digerir, evacua. Se a mãe, pela sua capacidade de *rêverie*, puder conter as emoções evacuadas pelo bebé, dá lugar a uma experiência emocional que se torna fonte de benefício e de crescimento para os dois. A mãe, como continente (♀), recebe a projecção do bebé, o conteúdo (♂) e, com a ajuda da sua função alfa, devido ao seu espírito receptivo, vai "aparelhar" os elementos beta que o bebé poderá então introjectar, aparelhados sob a forma continente-conteúdo (♀ ♂). Este processo continuado permite o desenvolvimento psíquico do bebé, pela instauração do seu próprio aparelho de pensar, por uma aprendizagem pela experiência. No caso deste processo falhar, por exemplo pela emergência de um sentimento de inveja não contido, o bebé recebe de volta um terror sem nome.

Meltzer (1978b/1987) sublinha que Bion diferencia uma identificação projectiva que está ao serviço da comunicação – identificação projectiva qualificada de "*normal*" ou "*realista*" por Bion em *Uma Teoria do Pensar*, (1962a/1991) – realizando-se com um objecto externo, e é uma modalidade não-verbal de comunicação próxima da acção.

Na concepção inicial de Klein, a identificação projectiva é concebida essencialmente como um mecanismo de defesa: ela efectua-se primeiramente em relação aos objectos internos antes de ser agida com um objecto externo, e caracteriza-se pela intrusão da projecção e do seu controle sobre esse objecto.

3.2.2 – A distinção entre o desenvolvimento dos pensamentos e o desenvolvimento do aparelho de pensar

Bion (1962b/1979) distingue o desenvolvimento dos pensamentos do desenvolvimento do aparelho de pensar, que ele designa "*actividade de pensamento*".

Por um lado ele considera o desenvolvimento cronológico dos pensamentos: pré-concepção, concepção e conceito (com a Grelha, em 1963, acrescenta mais dois níveis). A "*realização*" é necessária para que se dê esta passagem. Por exemplo: "*A pré-concepção (a espera inata do seio, o conhecimento a priori do seio, o 'pensamento vazio'), quando o bebé entra em contacto com o próprio seio, une-se à tomada de consciência da realização e origina simultaneamente o desenvolvimento de uma concepção*" (op. cit., p. 127).

A experiência que o bebé vive pode ser descrita como uma satisfação que lhe permite sentir "*uma conjunção constante*" e, de algum modo, ela adquire uma certa consistência.

Esta experiência tem o poder de se abstrair cada vez mais para se aplicar a outras situações: Bion (1963) mostra que esta passagem de uma forma de pensamento para outra efectua-se por abstracções cada vez mais intensas.

Por outro lado, o aparelho de pensar pode ser criado ao mesmo tempo que o pensamento propriamente dito. Este tem a sua origem na consciência da ausência do seio, isto é, numa "*realização negativa*": a união de uma pré-concepção com uma frustração: "*A espera do seio une-se à realização de uma ausência do seio capaz de ocasionar uma satisfação. Esta união é sentida como não-seio, ou um 'seio ausente dentro'*".

No caso ideal, o processo será o seguinte: "*Se a capacidade de tolerar a frustração é suficiente, o 'não seio dentro' torna-se um pensamento e um aparelho de pensar este pensamento desenvolve-se*" (op. cit., p. 186).

Se a tolerância à frustração for suficiente, isto é, em caso de fuga, as duas saídas possíveis serão a omnisciência e a omnipotência.

3.2.3 – O desenvolvimento da função alfa como um duplo limite

Na base desta abstracção que resumimos como sendo o modelo da díade mãe-criança, existe o que Bion designou por "*função alfa*". Pensamos que pode ser interessante considerar o que ele chama "*o plano de fundo de experiências emocionais donde foi abstraída a teoria*" (1962a/1991, p. 36) em que ele explica o seu percurso em relação ao problema da interpretação.

Bion começa por supor que é o depositário da parte saudável do paciente, e coloca a hipótese que era ele que continha a parte não psicótica do paciente. "*Eu era (eu continha) o seu consciente*" (op. cit., p. 37). Em seguida coloca a hipótese de conter uma função desconhecida da sua personalidade: "*Eu supunha que eu era a sua 'consciência'*".

No início, a interpretação em termos de ataques aos elos de ligação era recebida pelo paciente sem que o psicanalista se desse conta de qualquer alteração. Bion toma consciência disso: "*Apercebi-me então que ele fazia precisamente o que eu chamei acima 'sonhar' os acontecimentos imediatos da análise, a saber traduzir as impressões dos sentidos em elementos alfa. Este pensamento pareceu dar uma ideia nova da situação mas verificou-se verdadeiramente dinâmica quando a liguei a uma função-alfa defeituosa, isto é, quando me veio ao espírito que eu era testemunha de uma incapacidade de sonhar devida a uma falta de elementos-alfa, assim de uma incapacidade de dormir ou de acordar, de estar consciente ou inconsciente*" (op. cit., p. 39).

Logo a seguir, Bion precisa: "*Isto podia explicar porque é que eu era um consciente incapaz das funções da consciência e ele um inconsciente incapaz das funções da inconsciência. (Suponho, para simplificar, que esta divisão permanecia estacionária; na realidade, os papéis eram alterados)*" (op. cit., p. 40).

Bion descreve a situação entre psicanalista e paciente como uma divisão "*não oferecendo qualquer resistência à passagem de elementos de uma zona para outra*"

(op. cit., p. 40); o estado do paciente caracteriza-se pelo "*ecrã-beta*", o que dá origem a confusões entre um e outro, e a uma "*reversão da função-alfa*" (donde provêm os objectos bizarros). A função do psicanalista seria desenvolver uma "*barreira de contacto*" composta por elementos alfa "*desempenhando o papel de uma membrana, de modo que haja a manutenção de uma distinção entre consciente e inconsciente que é atacada pelo processo destruidor da inveja*" (op. cit., p. 44).

Estas citações, um pouco excessivas, parecem-nos úteis para explicitar bem que a função continente pertence ao duplo registo intra e inter-psíquico: de modo metafórico, a função do psicanalista é estabelecer uma membrana no seu-paciente-e-ele-próprio, membrana dinâmica, função, que está entre eles e para o paciente. Este limite é um limite constituído no aparelho psíquico pelo facto do ser humano sonhar. É um "*duplo limite*", tal como foi conceptualizado por Green (1982), o limite entre o fora e o dentro e o limite que separa e une o consciente e o inconsciente.

Para definir a função continente devemos ter em conta que o termo "função" reenvia para a "*função alfa*". Assim, a função continente é um processo dinâmico actuando nas dimensões inter e intra-psíquicas, na medida em que ela nasceu da prática analista e da relação mãe-bebé. Este processo caracteriza-se pelo desenvolvimento de um aparelho de pensar.

Neste processo podemos reconhecer a génese e o sentido profundo dos conceitos de "*pele psíquica*" (Bick, 1968/1991), e de "*eu-pele*" (Anzieu, 1987), se privilegiarmos, como o faremos no âmbito do nosso trabalho, a dimensão intra-psíquica.

3.3 – A IDENTIFICAÇÃO DA FUNÇÃO CONTINENTE EM E. BICK, D. ANZIEU E D. W. WINNICOTT

A função continente é constitutiva da psique, do seu desenvolvimento ou, mais correctamente, do seu fundamento. O ponto de vista mais genético que iremos ver corresponde ao ponto de vista estrutural delineado atrás com Bion, e permite também ter em conta factores económicos, dinâmicos e tópicos para balizar a função continente. Em relação à sua origem, este conceito é constitutivo de uma reflexão sobre a prática analítica e sobre a estrutura inicial do aparelho psíquico.

Pensamos ter sido com Bick que nasceu o termo "*função continente*", e que continuará a significar o trabalho psíquico em clínica (nomeadamente a partir da observação do bebé).

Mas actualmente parece difícil distinguir fontes distintas porque os trabalhos de Anzieu impulsionaram extraordinariamente a reflexão sobre a função continente com o conceito de "*eu-pele*", tanto mais que os trabalhos de Winnicott prepararam profundamente o terreno.

3.3.1 – A tese de Esther Bick

Para Bick, a função continente é a função que permite primitivamente juntar, aglomerar, congregar as diferentes partes da personalidade, as diferentes partes do *self*.

Interessando-se pela clínica da dependência e da separação, ela coloca a hipótese que o *self* deve "juntar-se", ter um interior, para que possa funcionar o mecanismo normal da clivagem. Sem esta condição mínima, integrativa, do *self*, as identificações projectivas não funcionam, não permitindo qualquer diferenciação na identidade. Deste modo, esta função é primordial para o desenvolvimento. Bick designa-a também função "*continente-pele*" porque "*este objecto continente é sentido*

concretamente como uma pele" (1968/1991, p. 195). Devido aos trabalhos de Anzieu, a expressão "*pele psíquica*" tornou-se mais conhecida.

O artigo de Bick sobre *A Experiência da Pele em Relações de Objecto Arcaicas* (1968/1991) é de facto fundamental no sentido de captar o "*nascimento para a vida psíquica*", para retomar o título da obra em que A. Ciccone e M. Lhopital (1991) reuniram um grande número de trabalhos a partir de seis postulados que identificaram nesse artigo.

Bick afirma: "*A tese é de que, em sua forma mais primitiva, as partes da personalidade são sentidas como não tendo nenhuma força de ligação entre si e que, portanto, devem se manter unidas de um modo que vivenciam passivamente – com a pele funcionando como limite. Mas esta função interna de conter as partes do self depende, inicialmente, da introjecção de um objecto externo, sentido como capaz de cumprir esta função. Mais tarde, a identificação com esta função do objecto substitui o estado não-integrado e dá origem à fantasia de espaços internos e externos. Somente então estão estabelecidas as condições para a operação da cisão primária e idealização do self e do objecto, conforme descritas por Melanie Klein. Até que as funções continentes tenham sido introjectadas, o conceito de um espaço dentro do self não pode surgir.*" (1968/1991, p. 194).

Vemos assim que a função continente é simultaneamente um processo interno, para o bebé, e um atributo do objecto externo, a mãe.

Neste artigo são também enfatizadas de forma muito clara algumas distinções que iremos retomar. A função continente, como processo, pode ser decomposta segundo:

- o próprio processo que é continente inter-psíquico (também se poderia dizer um processo de continência);
- as funções continentes do bebé que resultam daquele processo (ao nível intra-psíquico);

- a ou as capacidade (s) para conter da parte da mãe: ela é mais ou menos capaz de preencher esta função. O clínico prático dirá no decurso do seu trabalho: "trabalho de capacidade de conter".

Parece que os trabalhos convergem para conceder à função continente esta base, e a ênfase é que varia segundo o aspecto privilegiado pelo autor. Assim, encontramos em Bick um modelo semelhante ao de Bion, mas um modelo menos abstracto e mais sensorial na descrição que faz em relação ao processo entre continente e conteúdo.

Bick menciona mais claramente a importância do conjunto da família neste processo, isto em função dos seus trabalhos sobre a observação do bebé, porque ela insiste no facto que a identidade de cada membro se modifica quando um novo-nado aparece na família. É assim que ela resume este fenómeno no seu último artigo evocando com uma só expressão, "*a mãe-e-a-criança-na-família*": "*No meu próprio trabalho tentei captar os processos mais primitivos para manter unido o eu corporal infantil, tal como são moldados de forma unida pela mãe-e-a-criança-na-família*" (1986, p. 299).

Sublinhemos, nesta aproximação, o impacto determinante do ponto de vista económico em relação à dinâmica dos afectos. Parece que um dos indicadores fundamentais da função continente é o grau das ansiedades que caracterizam a separação, o qual traduz o grau de diferenciação do sujeito.

A realidade dos cuidados maternos e a dinâmica pulsional são dois aspectos constitutivos da função continente, da primeira pele psíquica.

3.3.2 – A concepção de Didier Anzieu

Anzieu (1985, 1990b) aproximou explicitamente a sua concepção da de Bick. A partir de 1974, no seu artigo fundamental – *Le Moi-Peau* – Anzieu constrói os

alicerces do conceito de *Eu-Pele*, a partir de diferentes trabalhos, fundamentalmente a pulsão de ligação de Bolwby (1978/1984) e os cuidados maternos de Winnicott (1952-1969). E assinala que isso corresponde ao momento em que o eu psíquico se diferencia do eu corporal: "*Toda a actividade psíquica se apoia numa função biológica. O eu-pele encontra-se apoiado nas três funções da pele*" (1974, p. 207).

Desde aí, Anzieu não parou de aprofundar e de precisar esta conceptualização. A função continente é descrita como uma das nove, depois treze, funções do eu-pele.

Vamos citar uma passagem que a define e que estamos crentes que mostra a proximidade com a tese de Bick: *"À pele que recobre toda a superfície do corpo e na qual estão inseridos todos os órgãos dos sentidos externos responde a função continente do Eu-pele. Esta função é exercida principalmente pelo handling materno. O Eu-pele como representação psíquica emerge dos jogos entre o corpo da mãe e o corpo da criança, assim como das respostas dadas pela mãe às sensações e emoções do bebé, respostas gestuais e vocais, porque o envelope sonoro reduplica então o envelope táctil, respostas de carácter circular em que as ecolálias e as ecopraxias de um imitam as do outro, respostas que permitem ao bebé sentir progressivamente estas sensações e estas emoções por si próprio sem se sentir destruído*" (Anzieu, 1987, p. 100).

Assinala ainda que o eu-pele visa envolver todo o aparelho psíquico, mas trata-se de uma pretensão que acaba por vir a ser abusiva, mas que, pelo menos no início, é necessária. O eu-pele pode ser considerado como a casca, sendo o id pulsional o nódulo.

"*O Eu-pele só é continente se houver pulsões para conter, para serem localizadas em fontes corporais, para diferenciar mais tarde. A pulsão só é sentida como impulso, como força motriz, se encontrar limites e pontos específicos de inserção no espaço mental em que ela se desdobra e se a sua fonte for projectada em regiões do corpo dotadas de uma excitação particular. Esta complementaridade da casca e do nódulo funda o sentimento da continuidade do Self*" (op. cit., p. 101).

3.3.3 – A compreensão de Donald Winnicott

Como já o afirmámos atrás, a conceptualização de Winnicott pode ser pensada em termos de função continente. Iremos, assim, citar as passagens mais explícitas quanto aos fenómenos em questão, assim como a acentuação diferente da problemática teórica.

3.3.3.1 – O self, as necessidades do id e a bissexualidade psíquica

Globalmente, a concepção de Anzieu está muito próxima da concepção de Winnicott. Não resistimos a citar o seu artigo sobre o *falso-self* (1960b/1969), onde ele distingue explicitamente entre "*necessidades do eu*" e "*necessidades do id*":

"*No domínio estudado por mim, os instintos ainda não estão claramente definidos como internos em relação ao bebé. Eles podem ser sentidos como sendo tão externos como um estrondo de um trovão ou como uma palmada. O eu do bebé encaminha-se para um estado no qual as exigências instintivas serão sentidas como fazendo parte do 'self' e não do meio. Quando aí chega, a satisfação do id torna-se então um factor muito importante do esforço do eu ou do verdadeiro 'self'. As excitações instintivas podem todavia ser sentidas como traumatizantes quando o eu ainda não é capaz de as incluir e ainda não está apto a conter os riscos implicados e as frustrações sentidas até ao momento em que se realiza a satisfação do id.*" (Winnicott, 1960b/1969, p. 117).

E continua mais adiante: "*Um paciente diz-me: 'Ocupar-se bem de mim (necessidade do eu), como durante esta sessão, é de facto, alimentar-me (satisfação do id)'. Ele não poderia ter invertido os termos desta frase na medida em que se eu o tivesse alimentado, ele ter-se-ia submetido e isso teria ido no sentido do sistema de defesa do falso 'self'; ou então ele teria reagido e rejeitado as minhas tentativas, mantendo assim a sua integridade escolhendo a frustração*" (*Ibidem*).

O nível instintivo pode representar um perigo para o desenvolvimento do *self*. As satisfações demasiado prematuras podem ir no sentido do falso *self* e não permitindo, assim, uma diferenciação entre o eu e o meio que seja satisfatória para o seu crescimento.

O estabelecimento do *self* depende de uma "*mãe suficientemente boa*" que permita ao bebé sentir a ideia "*de ser*". Winnicott explica este processo no capítulo sobre a criatividade na sua esplêndida obra *Jogo e Realidade*: "*Ou a mãe tem um seio que é, o que permite ao bebé ser, também ele, ainda que o bebé e a mãe não estejam ainda separados no espírito rudimentar do bebé; ou a mãe é incapaz de fazer esta contribuição, caso em que o bebé se deve desenvolver sem a capacidade de ser ou com uma capacidade de ser que fica como que paralisada*" (1971/1983, p. 114).

Winnicott designa este estado como "*o elemento feminino*" puro, por oposição ao pulsional, "*o elemento masculino*".

"O estudo do elemento feminino não contaminado, 'destilado', conduz-nos ao Ser; é a única base da descoberta do 'self'e do sentimento de existir (a partir daí, seguidamente, constitui-se a capacidade de desenvolver um interior, de ser um continente, de ser capaz de utilizar os mecanismos de projecções e de introjecções, de estabelecer o mundo em termos de introjecção e projecções." (op. cit., p. 115).

O *self* aparece assim dotado de uma atracção pelo seio, na medida em que na origem está o "*bom seio*" da mãe. Só quando a criança se torna desejável "*ou, noutra linguagem, excitante*", é que fica em perigo ao nível da satisfação das necessidades do id. Winnicott interpreta assim o "*To be or not to be*" de Hamlet, como uma dissociação entre estes dois elementos.

Podemos reconhecer aqui um tipo de relação continente-contido: o *self* é o elemento feminino, receptivo, que absorve e contém as pulsões provindas do id, ou elementos masculinos da personalidade. Mas, paradoxalmente, o "*sentimento de continuidade de existência*" que ele origina provém do facto de ter sido "*o bom seio*".

Este aspecto da bissexualidade psíquica não é retomado no seu artigo sobre o *self* em que Winnicott insiste no laço psico-soma. Mas pode ser ilustrado pelo exemplo da sua intervenção paradoxal em que declara a um paciente "*estou a ouvir uma rapariga*" (1971/1983, p. 102).

3.3.3.2 – O papel continente do meio e do jogo

A função continente pode ser localizada em Winnicott ao nível do meio materno que implica "*holding, handling, object-presenting*" (1971/1983, p. 154).

O processo descrito no modelo mãe-bebé de Bion pode ser posto em correspondência, por exemplo, com "*o papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento da criança*", para utilizar o título do seu capítulo (op. cit., p. 153). Fundamentalmente, vimos atrás que a constituição do *self* como continente pode ser pensado em termos de relação continente-conteúdo. A problemática da bissexualidade psíquica no estabelecimento de um primeiro continente, neste caso o *self*, pode igualmente ser posta em correspondência com a dimensão sexual da relação continente-conteúdo que Bion manterá constantemente: o continente corresponde ao termo feminino, o conteúdo ao masculino, mas a erupção da sexualidade enquanto tal, como simples satisfação das pulsões, destrói esta relação (Bion, 1970, p. 182-183).

Na nossa opinião, o modelo do jogo conceptualizado por Winnicott (1971/1983, pp. 55-90) é uma ilustração de um espaço continente. Para ele, o brincar pode ser destruído por excesso de angústias ou excesso de excitações: "*A excitação corporal nas zonas erógenas ameaça permanentemente o brincar e ao mesmo tempo ameaça o sentimento que a criança tem de existir enquanto pessoa. As pulsões constituem a maior ameaça quer para o brincar quer para o eu.*" (op. cit., p. 73). Pelo contrário, o enriquecimento das experiências pode ser considerado como introjecções mútuas

entre os parceiros da brincadeira, isto é, como relações continente-conteúdo. No sentido de Winnicott, quando a criança brinca, ela pensa (e cria).

Para concluir estas aproximações e ligações, tenhamos presente a concordância de diferentes concepções que culmina actualmente com a afirmação de D. Anzieu (1990b) que a análise dos continentes precede a análise dos conteúdos. Como afirma Golse (1990), depois de uma psicanálise dos orifícios, mais centrada no conteúdo e no excesso, estaríamos a caminhar para uma psicanálise do cutâneo, centrada no continente e na "*clínica do vazio*", uma psicanálise mais centrada no que faltou. Em relação à sua inquietação no que respeita a um risco de abandono do sexual, pensamos que tivemos ocasião de mostrar claramente que a dinâmica pulsional está no âmago da problemática da função continente, na medida em que a satisfação pulsional corre o risco de originar, pela excitação, uma perda dos limites do eu.

Como *conclusão*, podemos afirmar que a constituição de uma função continente para o psiquismo se encontra no âmago da passagem do inter-subjectivo e do intra-psíquico e da integração do pulsional. Este processo é constitutivo da diferenciação do *self* e do objecto, dando ao *self* a ideia, a sensação, de ser um continente, de ser diferente do outro, de ter o seu próprio espaço de pensamento. No campo oposto, o falhanço deste processo origina a negação da realidade psíquica, da dependência em relação ao objecto. As partes não contidas não são sentidas como pertencendo ao espaço de pensamento do *self*, ficam de fora da psique. A consciência que o eu poderia ter destas partes é clivada, dissociada da consciência.

3.4 – FUNÇÃO CONTINENTE E SIMBOLIZAÇÃO

Para estudar a relação entre função continente e simbolização iremos articular a problemática da função continente com a da simbolização. Para isso estudaremos o problema da auto-representação, da tomada de consciência de si-próprio, do *self* e depois o problema da representação ao nível pulsional, intra-psíquico.

3.4.1 – A tomada de consciência de si-próprio

Em 1962, em *Uma Teoria do Pensar*, Bion enuncia o seguinte: "*De acordo com esta teoria, a consciência depende da função alfa, e é uma necessidade lógica supor que esta função existe se admitirmos que o self é capaz de estar consciente de si mesmo no sentido de conhecer a si próprio a partir da experiência de si.*" (1962a/1991, p. 189. O sublinhado é nosso).

Esta tomada de consciência é, à partida, a do hiato existente entre a espera do seio e a realização do desejo. A percepção "de ser dois" para o bebé (ele e a mãe, ele e o seio) é por vezes difícil para o bebé quando a pré-concepção não se realiza em concepção. Ele pode não tolerar a frustração e modifica então a realidade no sentido da omnisciência ou na fuga com a omnipotência, isto é, na alucinação. No caso contrário, vimos que pode surgir um pensamento novo assim como "*um aparelho para pensar este pensamento*".

Existe uma estreita ligação entre a experiência da satisfação alucinatória do desejo e a origem do pensamento como *realização negativa*: a tomada de consciência articula estes dois aspectos.

Neste texto, Bion restringe a significação da consciência a esta "*consciência rudimentar*" que não se opõe ao inconsciente. E parece corresponder, segundo Bion, à definição que S. Freud dá da consciência, como "*um órgão sensorial para a percepção das qualidades psíquicas*" (op. cit., p. 189). O bebé é incapaz de utilizar os dados dos sentidos que a percepção lhe proporciona sem a capacidade de *rêverie* da mãe. Este processo só será possível pela interiorização da função alfa da mãe, sendo a emoção o equivalente para o psiquismo do que os sentidos são para a percepção.

A teoria da consciência provinda da teoria clássica freudiana da bipartição entre processo primário e processo secundário é insuficiente para Bion: "*Utilizando o termo 'consciência' neste sentido restrito (de Freud), é possível supor que esta consciência produz 'dados sensoriais' do self, mas que não há função alfa para*

convertê-los em elementos alfa e, portanto, possibilitar uma capacidade de estar consciente ou inconsciente do self" (op. cit., p. 190).

A teoria da função alfa supõe "*uma função alfa que converte dados sensoriais em elementos alfa e assim provê à psique o material para os pensamentos oníricos e, portanto, a capacidade para acordar ou dormir, para estar consciente ou inconsciente.*" (op. cit., p. 189). Noutras palavras do próprio Bion: "*assim como os dados sensoriais têm que ser modificados e trabalhados pela função alfa para torná-los disponíveis para os pensamentos oníricos, etc., os pensamentos têm que ser trabalhados para torná-los disponíveis à tradução em acção*" (op. cit., p. 191).

No caso contrário, a consciência existe, mas ela não está integrada no espaço de pensamento: "*Se apenas existem elementos beta, que não podem ser tornados inconscientes, não há nem recalcamento, nem supressão, nem aprendizagem. É o que dá a impressão que o paciente é incapaz de discriminação. Ele não pode deixar de não ter consciência da menor excitação sensorial; contudo, esta hiper-sensibilidade não constitui um contacto com a realidade*" (Bion, 1962a/1991, p. 27).

Neste caso, poder-se-ia dizer que o sujeito não tem consciência de si próprio, que o *self* não pode ter consciência do que está fora dele e que é fundamental, pois isso seria uma fonte de angústias catastróficas. Pelo contrário, o ego tem uma consciência das percepções sensoriais.

Neste estudo da articulação da problemática da função continente com a problemática da auto-representação, vimos que só a recomposição do *self* pode reunir sectores psíquicos clivados ou dissociados, fora do espaço mental e que um processo de auto-representação marca a presença desta continência.

3.4.2 – Da "coisa em si" à sua representação

Coloquemos o problema da "*representação de coisa*": como é que a devemos considerar? Sendo de natureza inconsciente, deve ser considerada como pertencendo

ao espaço psíquico como, por exemplo, a figuração dos sonhos, na medida em que a pulsão encontra uma satisfação alucinatória através delas, ou como pertencendo ao exterior do psiquismo, algo que foi evacuado e que procura voltar à origem sob diversas formas? (tal como acontece na desorganização e percepção psicóticas).

Segundo as definições de Bion, os elementos alfa e beta correspondem respectivamente a estas duas possibilidades. Os elementos alfa constituem o início do pensamento, da simbolização, mas ainda não estão a ser pensados: "*A função alfa é a função que permite transformar elementos perceptivos carregados de energia, ligados à sensorialidade, etc., em elementos que estão aptos a ser pensados, mas ainda não estão a ser pensados.*" (Amaral Dias, 2004, p. 67). Para Bion, "*Os elementos alfa compreendem imagens visuais, esquemas auditivos, esquemas olfactivos e têm um emprego adequado nos pensamentos oníricos, no pensamento acordado inconsciente, nos sonhos, na barreira de contacto, na lembrança.*" (1962a/1991, p. 25).

A representação de coisa tem uma qualidade figurativa e sensorial, pode ser sonhada e posteriormente pensada quando se transformar em representação de palavra.

Pelo contrário, os elementos beta são "*coisas em si*": "*Este termo representa a primeira matriz donde se pode supor que surgem pensamentos. Os elementos beta participam simultaneamente do objecto inanimado e do objecto psíquico, sem que seja possível diferenciá-los. Os pensamentos são coisas e as coisas são pensamentos.*" (Bion, 1963, p. 28). Amaral Dias (2004) considera-os elementos psicofísicos.

Estes "*proto-pensamentos*" são evacuados por identificação projectiva, ou agidos, e correspondem a um falhanço da simbolização primária. Correspondem a "representações-coisas" e guardam em si a marca do traumatismo por efracção donde nasceram. Segal (1957/1991) fala a este respeito de "*equação simbólica concreta*".

Podemos então afirmar que um processo continente caracteriza a transformação da "coisa em si" em "representação de coisa", e permite a passagem de um inconsciente "primário" para o inconsciente "clássico". Corresponde assim ao despoletar da simbolização primária.

Do ponto de vista intra-psíquico, a falta, a ausência ou a inexistência de uma função continente, não permite a introjecção de uma função continente e dá lugar a uma "falta de continência" interna.

A introjecção de uma função continente permite uma organização oral da pulsão e o primeiro trabalho da representação que a acompanha; ela possibilita a transformação dos elementos beta em elementos alfa na medida em que corresponde a uma primeira atenção, a uma recepção de elementos beta.

Concluindo, podemos afirmar que a função continente permite uma actividade de pensamento e um processo associativo e de articulação coerente.

3.5 – FUNÇÃO CONTINENTE E ANGÚSTIAS DE SEPARAÇÃO

O estabelecimento de uma relação continente-conteúdo é acompanha de uma tomada de consciência do *self* da diferença entre o eu e o objecto. Esta afirmação permite-nos outra aproximação da função continente: a dificuldade de tomar consciência ou de perceber a separação eu-objecto, introduz a problemática das angústias de separação; a não possibilidade de um pensamento introduz o problema do irrepresentável, isto é, da alucinação negativa.

Iremos então falar das angústias de separação e de diferenciação sujeito-objecto. Consideramos que estas angústias traduzem especificamente as angústias que conduzem às alterações da função continente, na medida em que só o sentimento de existência interna, de um *self*, caracterizado pela "*continuidade de existência*", pela

"*capacidade de ser*" (Winnicott, 1958/1969, p. 105), permite a consciência de uma separação em relação ao objecto.

3.5.1 – As ansiedades primitivas e as defesas primitivas; a bi-dimensionalidade

Os trabalhos de Bick relacionam-se com os de Meltzer, de Tustin e os de Houzel na medida em que as primeiras angústias do bebé em relação à sua dependência são sentidas como angústias de liquefacção, de morte, de queda sem fim, de precipitação, de terror sem nome, etc. São angústias catastróficas, angústias primitivas, em que a própria consciência da separação, da angústia, não pode acontecer. Isto corresponde às agonias primitivas ou temores de aniquilação de que fala Winnicott a propósito do "*medo do desmoronamento*" (1971/1983), o medo de qualquer coisa que não aconteceu, qualquer coisa que não está inscrita na memória.

Os processos de defesa têm a particularidade de permitir *a mínima* a possibilidade de se "agarrar", de se "colar" a todo o custo. E. Bick mostra a existência deste tipo de manobras a partir das primeiras semanas de vida do bebé: "*A necessidade, no estado não-integrado infantil, de um objecto continente, parece gerar uma busca frenética por um objecto – uma luz, uma voz, um cheiro ou outro objecto sensório – que possa prender a atenção e desta forma ser vivenciado ao menos momentaneamente, como um objecto que mantém unidas as partes da personalidade*" (1961/1991, p. 195).

Bick introduziu o conceito de "*identificação adesiva*" para descrever estes processos em que não é possível uma projecção propriamente dita. Esta defesa consiste em agarrar-se, colar-se, suspender-se num objecto, numa adesividade que não permite qualquer afastamento. A acontecer qualquer afastamento, poderia de imediato fazer pensar na separação, num "*buraco negro*", segundo a expressão de Tustin, e a consciência disso é "*inimaginável*".

Meltzer descreveu o processo de "*desmantelamento*" (*dismantling*) para caracterizar o "estado autístico": neste estado haveria "*uma suspensão da atenção*" que "*permite que cada sentido vagueie para o seu objecto mais atractivo no instante*" (1978b/1987, p. 20). Sem coerência, a organização autística desagrega-se passivamente em bocados. A ausência de manifestações de sofrimento ou de angústia persecutória provém da ausência de espaço no interior do *self*.

Nesta perspectiva, ele descreve a "*superficialidade*" como sendo um fenómeno de colagem do *self* ao objecto sem que o tempo possa ter uma superficialidade (impõe-se aqui uma aproximação com a noção de "*falso self*" proposta por Winnicott). Citando quase integralmente o artigo de Bick, ele enfatiza a "*contenção patológica do self*": "*Em vez dos defeitos na concepção-do-objecto-como-continente, isto é, a concepção bi-dimensional*" (op. cit., p. 244).

Estes trabalhos mostram-nos que uma falha do processo continente para conter ansiedades primitivas está na origem do mundo da bi-dimensionalidade: trata-se de uma tentativa do *self* para ter uma identidade mínima, de se colar à sensação do objecto – os trabalhos de Tustin (1984) acerca da "*auto-sensualidade*" e as formas autísticas, de Houzel (1991) e Haag (1987) vão neste sentido. A percepção do eu substitui o sentimento de ser. Não foi possível estabelecer um continente psíquico propriamente dito no interior do *self*. A relação com o tempo é fundamentalmente circular e os objectos são percepcionados nas qualidades sensoriais da sua superfície e não nas suas qualidades psíquicas de profundidade.

3.5.2 – As angústias de separação e a diferenciação sujeito-objecto; as identificações narcísicas

As defesas primitivas representam o nível mais arcaico das angústias de separação e da separação sujeito-objecto. É o que concluímos com o estudo dos trabalhos de Bick (1968-1991) e de Meltzer (1978a/1980).

O termo "separação" deve ser concebido como a separação sentida pelo sujeito quando ele depende de um objecto continente. As etapas descritas por Meltzer (reunião dos elementos transferenciais, seio-toilette, seio-alimentador, etc.) são indicações do movimento transferencial.

Mais recentemente, Quinodoz (1994), psicanalista de adultos, expressou este ponto de vista. O quadro psicanalítico é considerado como "*o órgão da função continente*", e avança a noção de "*suporte*" (*portance*) para traduzir a finalização do processo continente, a introjecção do continente: "*(...) o que permite ao analisando tolerar a angústia – particularmente a angústia de separação – é que ele consegue, graças à experiência vivida da relação analítica, não apenas re-introjectar a angústia modificada pela capacidade de rêverie do analista (conteúdo), mas também introjectar o continente, isto é, a função continente do analista que pode conter e pensar, de tal forma que por identificação o analisando possa por sua vez conter e pensar*" (1991, p. 202).

O suporte origina o sentimento de "*voar com as suas próprias asas*", e ele aproxima-a da quadri-dimensionalidade.

As angústias descritas aqui inscrevem-se no registo narcísico. Quinodoz sublinha que, mais do que o problema de "*se separar*", estas angústias traduzem o problema de "*se diferenciar*". No primeiro caso a diferenciação sujeito-objecto não está adquirida, no segundo caso a relação objectal é possível. Deste modo, uma angústia sentida por uma separação, traduz já a consciência desta separação, o que as angústias ditas de "separação" não permitem.

Falamos da *angústia de separação* propriamente dita para designar a angústia que a criança sente e manifesta quando é separada de um "objecto continente": a criança pode ter consciência dela. Esta concepção encontra-se em vários autores, como por exemplo em:

- Bowlby (1978/1984), que defende a existência de uma especificidade da angústia de separação (em relação à figura de vinculação);

- Malher (1979) que, numa perspectiva diferente, descreve um processo de individuação: a angústia de separação é o sinal desta etapa em que o objecto pode ser pensado como diferente e permanente;
- Spitz (1965/1968) que faz da angústia do oitavo mês a primeira angústia propriamente dita; esta angústia é o sinal para o ego do risco de perda do objecto libidinal;
- Klein (1940/1996), em que a posição depressiva assinala esta etapa de separação/diferenciação do objecto;
- Coimbra de Matos (2001), em que a perda primária ou luto arcaico está intimamente ligado com "*a perda da unidade primária, com a fractura dessa unidade binária*" (2001, p. 202).

No caso da *angústia de separação*, foi interiorizado um "continente", mesmo se a angústia exprime riscos de alteração e inacabamento deste processo. Pelo contrário, no caso das angústias de separação mais primitivas, a tomada de consciência é negada.

A situação extrema é a das ansiedades primitivas. Athanassiou ilustra este aspecto: "*A atenção no início da vida é uma função de existência e coloco a hipótese da negação ser, na sua natureza primeira, uma tentativa para dominar, no modo da inversão, esta vivência primitiva (de queda).*" (1989, p. 1311).

Esta tomada de consciência é enfraquecida por uma insuficiente interiorização da atenção, acompanhando a introjecção de uma função continente: "*A existência do objecto depende tanto da atenção do self como outrora o bebé, para se sentir existir, dependia da atenção que a sua mãe lhe dava*" (op. cit., p. 1305).

As defesas que caracterizam estas ansiedades são as identificações narcísicas.

Segundo Meltzer, o espaço psíquico, do *self*, pode variar segundo a predominância do tipo de defesa; já vimos acima que a *bi-dimensionalidade* se caracteriza pela adesividade. Este autor fornece uma indicação útil para pensar a psicopatologia:

- a *uni-dimensionalidade* é um "*mundo sem actividade mental*", em que nenhuma experiência está disponível para a memória ou para o

pensamento, um mundo sem significação, em que o tempo não se diferencia da distância;

- a *tri-dimensionalidade* emerge da bi-dimensionalidade com a introjecção de uma função continente e torna-se efectiva com a função esfincteriana (ou seio-toilette). Este funcionamento caracteriza-se pela clivagem-idealização do *self*, o que era indistinto pode ser diferenciado, clivado, e o mecanismo da identificação projectiva permite a evacuação do "mau" e o retorno do "bom";
- a *quadri-dimensionalidade* introduz a ideia da ausência, da perda, e é contemporânea da identificação introjectiva, da posição depressiva, e a introjecção da qualidade continente, "transformativa", é então possível – ver igualmente os trabalhos de Houzel sobre o espaço psíquico. Este autor lembra a sua origem em W. Bion, um espaço "*ocupado por não-coisa*", e ele constrói-o considerando três fronteiras: "*uma com o espaço interno dos objectos externos, outra com o espaço interno dos objectos internos, e outra com o mundo exterior*" (Meltzer, 1985, p. 127). A bi-dimensionalidade corresponde à primeira diferenciação entre o espaço interno e os espaços externos, a tri-dimensionalidade introduz "*o espaço interno do objecto e do self*", a introjecção permitindo ultrapassar em seguida as identificações prévias de tipo "narcísico".

3.6 – FUNÇÃO CONTINENTE E ENVELOPE PSÍQUICO

A noção de envelope é facilmente operacionável durante os estados de ansiedade. Enquanto que a ansiedade ou a angústia designa um afecto ou uma carga energética, tendo a ver com o que não pôde ser contido, o envelope implica a noção de ligação.

Iremos começar por definir a noção de envelope com Bion, Anzieu, e Houzel para, seguidamente, identificar um processo defensivo "segunda pele".

3.6.1 – Esboço de uma concepção subjacente em Bion

Bion não utiliza o termo envelope mas indica que os elementos alfa formam uma "*barreira de contacto*", termo empregado por S. Freud no *Esboço*: "*Notamos que a função alfa pode ser considerada como uma estrutura, como aquela parte do aparelho psíquico que produz a barreira de contacto*" (Bion, 1962b/1979, p. 43).

Os elementos beta tendem a aglomerar-se para formar um "*ecrã-beta*".

"*O crescimento do aparelho para pensar,* ♀ ♂ *é permitido e constituído pelo crescimento de* ♀ *e* ♂" (op. cit., p. 113). O modelo proposto por Bion para o crescimento de O é o modelo do retículo retirado de Jacques e é sinalizado (♀ + ♀ + ♂ ...). "*O desenvolve-se por aposição (accretion) de maneira a produzir uma série de 'mangas' (sleeves) que são conjuntas. Daí resulta um retículo em que os buracos são as 'mangas' e em que os fios formando as malhas do retículo são as emoções.*" (op. cit., p. 112).

As emoções formam a aposição dos ♀, ao contrário da "dúvida" que forma a dos ♀. "*O modelo do crescimento de* ♀ *é um meio (medium) em que estão suspendidos conteúdos. Deve-se conceber os conteúdos como emergindo de uma base desconhecida.*" (op. cit., p. 113). E Bion nota (♀ ♀ ♀, ...).

Em 1963, discutindo o lugar recíproco dos dois processos PS >-< D e (♀ ♂), Bion descreve a oscilação entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva como um campo de partículas, tendendo quer para a fragmentação ou para a dispersão, quer para a integração.

O segundo processo (♀ ♂) é pensado em termos de expulsão/introjecção. A relação continente-conteúdo é assim fundada numa noção de envelope. A dimensão espacial está presente desde muito cedo. Com *Transformations* (1965), ela torna-se explícita, e em 1970 Bion raciocina em termos de espaço.

3.6.2 – A noção de envelope em Winnicott

A noção de envelope está implícita em Winnicott (1952/1969). Seguidamente à sua célebre fórmula "*Mas um bebé, isso não existe*", ele explica em que medida é que o centro de gravidade se descentra da periferia de um indivíduo (mãe-criança) para se alojar no seu centro (criança), graças a uma "*técnica suficiente dos cuidados*".

"*O ser humano – cuja entidade se desenvolve agora a partir do centro – localiza-se no corpo do bebé, começando assim a criar um mundo exterior, ao mesmo tempo que adquire uma membrana fronteira e um 'dentro'*" (Winnicott, 1952/1969, p. 129).

A noção de envelope também está implícita no texto de Green "*O narcisismo primário, estrutura ou estado*", (1966), tendo-a seguidamente explicitado em termos de limite (1976).

3.6.3 – Conceptualização da noção de envelope em Anzieu

Foi Anzieu que fundou esta conceptualização, desenvolvendo a noção de *eu-pele* concebida em 1974. A construção do *eu-pele* passa pelo fantasma intra-uterino e depois pelo fantasma de pele comum, em que a criança faz uma "unidade" com a mãe, antes de poder, por descolamento, ter os seus próprios envelopes.

O apoio nos cuidados maternos e numa fonte somática permite que Anzieu possa diferenciar qualitativamente os envelopes segundo os diferentes sentidos. Deste modo, o *eu-pele* é constituído por envelopes. O primeiro é táctil, a pele (ele também indica o olfacto), os outros virão encaixar-se posteriormente. As suas características resultam da história do sujeito com os outros seres, ao mesmo tempo que indica os limites do eu, as capacidades de diferenciação do sujeito.

Os envelopes são também o depositário quer da história das carências das "necessidades do eu", isto é, dos cuidados maternos não-suficientemente bons, quer da história das efracções pulsionais pelas quais estes cuidados não foram suficientemente "continentes". As pulsões sexuais e as pulsões de auto-conservação

encontram-se intrincadas, quer por falta quer por excesso. Esta dinâmica deixa a sua marca na constituição do espaço psíquico. Anzieu (1986) chega a afirmar que toda a patologia pode ser revista em função da constituição do eu-pele.

Anzieu fala da função continente do eu-pele (1987), precisando mais tarde que "*a função continente é da ordem do para-excitação, enquanto que a função contentora é da ordem da superfície de inscrição*" (1990b, p.70). Esta distinção corresponde à diferenciação do duplo folheto. Ao nível das perturbações, a carência de uma origina a angústia de uma excitação pulsional difusa, permanente, dispersa, a de um nódulo sem casca, "*o indivíduo procura uma casca pulsional substituta na dor física ou na angústia psíquica: ele 'envelopa-se' no sofrimento. No segundo caso, o envelope existe, mas a sua continuidade é interrompida por buracos. É um eu-pele passador: os pensamentos e as lembranças são dificilmente conservadas*" (Anzieu, 1987, p. 101).

3.6.4. – A função do envelope segundo Houzel

D. Houzel conceptualizou esta noção que Anzieu muito contribuiu para construir. A sua concepção parece-nos mais próxima da relação continente-conteúdo, no sentido dado por Bion.

E define-a como "*o plano de demarcação entre mundo interior e mundo exterior, entre mundo psíquico interno e mundo psíquico do outro*" (1987, p. 24).

Foi em *Esboço de uma Psicologia Científica,* de S. Freud, que Houzel encontrou diferentes "*funções do envelope do Eu*" (entre as quais a atenção). Em função das três propriedades que ele identifica pela sua estrutura – pertença, conexidade, compacidade – Houzel indica que o envelope tem uma forma contínua e qualidades de permeabilidade. E insiste no "*aspecto dinâmico deste conceito*" comparando-o ao conceito de "*atractor*" da teoria das catástrofes.

"*O envelope psíquico não deve ser concebido de um modo estático, mas sim como um sistema dinâmico, que permite fazer a síntese dos pontos de vista dinâmico e tópico, isto é, conceito de força e de forma*" (op. cit., p. 40).

"*O conceito de atractor permite compreender melhor as descrições de Bion e de Bick, que fazem do mamilo/seio o continente das pulsões orais primitivas. O mamilo/seio não contém no sentido de um recipiente, mas permite dar uma forma estável, portanto uma significação, às pulsões orais do bebé; é um atractor para o sistema dinâmico destas pulsões, neste sentido ele contem-nas*" (op. cit., p. 41).

É um verdadeiro princípio de estabilidade que Houzel propõe. Deste modo ele identifica "*três níveis de estabilidade para o envelope*": a película, a membrana e o habitat. As qualidades plásticas dos envelopes resultam de processos implicando a bissexualidade psíquica.

"*(...) as qualidades adequadas do envelope psíquico, as que permitem conter as diferentes partes do Self e favorecer a integração, dependem dos níveis mais primitivos da bissexualidade psíquica*".

"*Tudo se passa como se as qualidades de receptividade e de flexibilidade do envelope psíquico se situassem no pólo materno, enquanto que as suas qualidades de consistência e de solidez se situassem no pólo paterno. Chamo a estas qualidades, 'qualidades plásticas'*" (op. cit., p. 46).

Esta dimensão da bissexualidade foi igualmente classificada por Haag (1987, 1988) a propósito do envelope grupal e das identificações intra-corporais.

O conceito de envelope definido deste modo que acabámos de apresentar realiza a tradução tópica da relação continente-conteúdo de uma função continente.

3.6.5 – Envelopes e processos patológicos

As diferentes qualidades dos envelopes permitem considerar a presença de processos patológicos. Iremos concentrar-nos no exemplo da "*formação segunda-pele*" descrita por E. Bick, podendo ilustrar uma modalidade defensiva mais geral.

3.6.5.1 – O processo segunda-pele, Bick

Bick descreveu uma organização defensiva geral, a "*formação segunda-pele*", a qual resulta de uma luta activa do sujeito contra a fragilidade, fraquezas ou faltas através de uma espécie de "auto-contenção" interna em que provavelmente se mistura adesividade e "*projecção ininterrupta*": "*As perturbações na função de pele primordial pode levar ao desenvolvimento de uma formação de 'segunda pele', através da qual a dependência do objecto é substituída por uma pseudo independência, pelo uso inapropriado de certas funções mentais, ou talvez talentos inatos, com o propósito de criar um substituto para esta função de pele continente*" (1968/1991, p. 195).

Contra a "*não-integração*" que origina angústias catastróficas, o eu defende-se por uma "*pseudo-independência*" em relação ao objecto. Deste modo, se a adesividade parece ser uma qualidade da segunda pele, Bick descreve esta organização como sendo "*dominada pela identificação projectiva*" (op. cit., p.197).

"*O fenómeno 'segunda-pele' que substitui a integração da primeira pele, manifesta-se como um tipo parcial ou total de concha muscular ou como uma musculatura verbal correspondente*" (op. cit., p. 197-198). Esta tensão generalizada que a segunda-pele leva a cabo traduz-se assim ao nível de uma "concha muscular" mas também ao nível verbal.

As falhas no estabelecimento das funções continentes do indivíduo podem originar pseudo-continências, ou contenções artificiais, em que a psique adere, (cola-se), agarrada ao corpo e/ou à exterioridade. Bick (1986) sublinha que em cada etapa do desenvolvimento podem surgir "*angústias catastróficas*".

3.6.5.2 – A defesa por contenção

A formação segunda-pele é um verdadeiro ataque e dano causado à imagem do corpo, é uma "*dissociação psique-soma*", segundo a designação de Winnicott (1958/1969). Esta formação corresponde ao conceito de "*falso self*", o qual se trata, como já vimos atrás, de uma formação que tem a função de proteger: "*O desenvolvimento de um falso self é uma das organizações de defesa mais conseguidas com o objectivo de proteger o nódulo do verdadeiro self*" (Winnicott, 1960b/1969, p. 227).

Winnicott raciocina em termos de *self*: o falso *self* aparece para proteger o verdadeiro *self*. Bick acentua as angústias, tratando-se de evitar o desmoronamento, a queda no espaço.

Anzieu afirma claramente que "*todas as pessoas têm necessidade de uma segunda pele muscular*" (1987, p.198), enquanto que Winnicott (196ob/1969) descreve vários estados de falso self que vão desde o comportamento social adaptado até à patologia.

Bick utiliza o termo contenção por exemplo no "*processo anterior de contenção do self e do objecto por suas respectivas 'peles'*" (1968-1991, p. 194) e na "*formação de um tipo muscular de auto-contenção – uma 'segunda pele' – em lugar de um continente-pele apropriado*" (op. cit., p. 196).

Propomos assim o termo *contenção* para designar o processo inerente à patologia dos envelopes do Eu-Pele. Trata-se de diferenciar claramente os dois estados psíquicos que resultam de uma relação continente-conteúdo: a *continência* corresponde à introjecção da função continente, a *contenção* corresponde ao falhanço

desta introjecção. A continência permite ao sujeito viver o sentimento de ser, ao passo que a contenção foi instaurada para lutar contra angústias catastróficas, e não permite qualquer percepção do si próprio genuíno.

3.6.6. – A função continente, as funções continentes e a(s) capacidade(s) para conter

O conceito de função continente pode ser decomposto nos seguintes termos, o que nos parece proporcionar uma maior clareza:

- "*A função continente*" propriamente dita, que caracteriza o processo activo de laço, vínculo, tal como foi definido em relação à função alfa numa relação continente-conteúdo.

Este processo é difícil de observar. Pode ser mais facilmente inferido pelos resultados da sua acção e ainda mais, como acontece frequentemente na clínica, pelos seus falhanços. Os resultados desse falhanço, da disfunção da função continente, são ilustrados por Bion a partir do material clínico: "*Este paciente tivera que lidar com uma mãe que não conseguia tolerar a vivência de tais sentimentos (sensação de pavor) e que reagia ora negando-lhes o ingresso, ora tornando-se presa da ansiedade que resultava da introjecção dos sentimentos do bebé. Essa última reacção, creio eu, deve ter sido rara: predominava a negação*" (Bion, 1959/1991, p. 104).

Para distinguir este processo de crescimento de um processo defensivo, recorremos várias vezes aos termos, que opomos, de "continência" e de "contenção".

- "*As funções continentes*" são o resultado do processo, e fazem parte de um funcionamento psíquico. Elas indicam os limites do eu, e as suas alterações estão ligadas à história das introjecções das funções continentes. Permitem uma certa "capacidade para conter".

A qualidade dos envelopes psíquicos traduz o estado das funções continentes de um indivíduo. Passa-se o mesmo em relação à natureza das angústias de separação ou aos mecanismos de defesa primitivos. A contenção significa a qualidade dos envelopes, ao passo que a continência permite mais ligações e mais conexões flexíveis (portanto permite mais criatividade).

- "*A capacidade para conter*" (ou as capacidades para conter ou ainda as capacidades continentes) caracteriza um aparelho psíquico; permite que o sujeito possa conter conteúdos desorganizadoes para o psiquismo. Ela permite assim ter uma função continente para outro sujeito. Esta capacidade provém, por um lado, da interiorização das funções continentes, e, por outro lado, das faculdades psíquicas que se desenvolvem nesta base.

Fleming afirma que "*A identificação por parte do bebé com a função continente materna potencializará o desenvolvimento de uma função continente, o que irá aumentar a sua capacidade de comportar os seus conteúdos psíquicos e nomeadamente as emoções dolorosas*" (2003, p. 72), e, mais adiante, "*O processo de contenção-transformação-devolução está não só na dependência da qualidade da função continente*" (op. cit., p. 73).

3.7 – APLICAÇÃO DE ALGUNS DESTES CONCEITOS AO TRABALHO CRIADOR

3.7.1 – Oscilação das posições esquizo-paranóide e depressiva (PS <-> D)

A aplicação deste modelo (Bion 1963), isto é, a oscilação permanente entre a dispersão e a integração, ao pensamento e à dinâmica criadora é ilustrada pela arte moderna em geral e no cubismo em particular, em que existe uma oscilação permanente entre a arte figurativa e a arte abstracta.

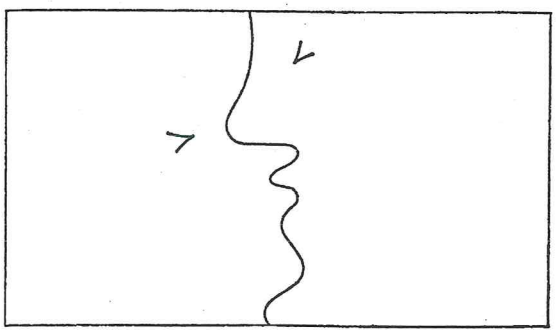
Com efeito, no artista visual moderno, a atenção é livre de oscilar entre a diferenciação e a desdiferenciação (correspondendo respectivamente ao funcionamento mental consciente e inconsciente), apresentando-se o resultado como uma surpreendente integração harmoniosa. A oscilação regular entre os modos de percepção focalizados e não focalizados correspondem à *flexibilidade* criativa (Kubie, 1958). O antagonismo entre os dois modos de percepção e de funcionamento mental só é resolvido com o esforço criador de integração; sem ele, a clivagem entre os dois tipos de sensibilidade tem todas as hipóteses de se produzir.

Paul Klee (1961) chamava a atenção para dois tipos de atenção praticados pelo artista visual, mas também é válido para os artistas musicais, para os escritores e até para os psicanalistas (a propósito da técnica da "atenção flutuante"). A atenção consciente, com a sua focalização pontual, apenas se pode ligar a uma coisa de cada vez. Só a indiferenciação extrema da visão inconsciente pode varrer as suas complexidades, podendo abraçá-las com um só golpe de olhar não focalizado assim como tratar com igual parcialidade a figura e o fundo.

A psicologia Gestalt ensina-nos que "*a nossa visão normal se vê obrigada a dividir o campo visual em áreas de figuras e áreas de fundo. As configurações das figuras destacam-se plasticamente de um fundo indistinto. Os detalhes do fundo perdem-se para se fundirem com uma vaga textura. Cada linha trazida pelo artista divide o plano em algo semelhante a uma zona exterior e outra interior ou, utilizando a expressão de Paul Klee, em superfícies endotópicas e exotópicas. Paul Klee diz que o artista pode ou realçar o contraste fronteiriço e manter a sua atenção sobre um dos dados da linha traçada, isto é, contemplar somente a parte interior ou endotópica do quadro, ou então dispensar a sua atenção e pintar um quadro multidimensional em que as áreas interior e exterior se interpenetram como as vozes de uma polifonia musical. Então dá forma simultaneamente às áreas interior e exterior, proeza impossível segundo a psicologia Gestalt. Mas esta impossibilidade pertence apenas à percepção normal, de 'sentido comum', que estabelece uma diferença constante entre figura e fundo*" (Gombrich, 1960, p. 230).

Deste modo, o artista criador necessita possuir a capacidade de flexibilidade para, por vezes, retroceder aos poderes pré-conscientes da visão (ou da audição), os quais estão livres do enfoque limitado da visão normal, para assim poderem "varrer" imparcialmente todo o campo visual (ou sonoro).

Exemplifiquemos este fenómeno perceptivo com a célebre experiência da *Figura de Rubin* (citado por Ehrenweig, 1967/1974): "*Compreenderão agora a satisfação que senti quando as recentes experiências com a visão subliminar confirmaram a minha hipótese de uma visão inconsciente que não distinguia entre figura e fundo (...) Estes perfis são típicas configurações de truque nas quais figura e fundo resultam intermodificáveis. Uma linha ondulada que corre pelo centro do quadrado divide-o em duas metades. É tão possível ver a metade direita como um perfil que olha para a esquerda, como ver a metade esquerda como um perfil que olha para a direita; mas nunca vemos os dois perfis de cada vez devido à compulsão da visão normal em dividir o campo visual em figura e fundo*" (ver Figura 1):



Não há dúvida que a visão subliminar está livre desta compulsão. "*Quando Fisher mostrou os duplos perfis subliminarmente, os desenhos livremente associados apresentavam um número significativo de configurações que representavam dois objectos e, por vezes, inclusivamente dois rostos, um frente ao outro. Ao que parece, a visão subliminar supera a visão normal em capacidade de esquadrinhar e é capaz de rastrear todo o campo com igual agudeza. Numa fracção de segundo reúne mais detalhes que um exame prolongado e consciente num tempo talvez duzentas vezes maior*" (Ehrenweig, 1967/1974, p. 101).

O artista, que tem que controlar o impacto difuso de cada pincelada sobre a estrutura global da sua obra, é obrigado a confiar na sua sensibilidade inconsciente para registar as inter-relações complexas na estrutura de qualquer obra de arte.

Ehrenweig chamou constantemente a atenção para a distinção entre o "*foco estreito*" da atenção vulgar e o "*difuso e amplo raio*" procedente do olhar infantil. Isto é muito importante para o entendimento da diferença entre a pintura clássica (de perspectiva) e a pintura moderna (cubismo ou expressionismo abstracto). O próprio Ehrenweig afirma que "O *conceito do processo primário enquanto função arcaica e globalmente racional do inconsciente profundo passa por uma revisão drástica*" (1967/1974 p. 272). Milner afirma que tal revisão "*tem sido estimulada, em parte, pelos problemas levantados pela natureza da arte*" (1958, p. 96) especialmente da arte ligada ao movimento moderno.

Rycroft vai no mesmo sentido, ao combater a ideia de que os processos primários e secundários são mutuamente antagónicos e que os processos primários são pouco adaptados. Deixou bem claro que a atitude da psicanálise face a estes processos deriva de um paradoxo: "*a partir do momento em que a psicanálise aspira a ser uma psicologia científica, a observação e a teoria psicanalíticas ficam envolvidas na actividade paradoxal de utilizar processos secundários, julgando estar a observar, analisar e conceptualizar precisamente aquela forma de actividade mental (os processos primários) que o pensamento científico sempre teve maior dificuldade em banir*" (1991, p. 117). Mas Rycroft põe em evidência a importância dos processos primários, tendo em conta as inúmeras produções imaginárias, criativas e estéticas.

Pode, pois, afirmar-se que a reapropriação destes modos de funcionamento no interior da tradição artística modernista não foi apenas uma fuga regressiva da realidade.

No seu estudo teórico sobre a arte, Milner observa: "O *pensamento inconsciente, pelo simples facto de não assumir a distinção entre o eu e o outro, o que vê e o que é*

visto, pode fazer coisas que a consciência lógica não consegue. Sendo mais sensível à semelhança do que às diferenças entre as coisas, apaixonadamente interessado na busca do 'familiar dentro do não familiar' (que, a propósito, Wordworth diz ser o objectivo do poeta), faz aquilo que Maritain lhe atribui: comunica sangue ao espírito e paixão à intuição" (1958, p. 99). Mas Milner não quer dizer com isto que os processos primários pertencem, na vida adulta, a uma categoria separada, inútil para o entendimento do real, oposta ao mundo imaginário ou imaginado. Ela quer dizer que "*foi este foco amplo de atenção (como o descreve Ehrenweig) que fez com que o mundo 'lhe pareça mais intensamente real e significante*"".

Podemos assim afirmar que essas organizações espaciais construídas pelos primeiros artistas modernistas não são apenas meros enriquecimentos da vida da fantasia, mas também potencialmente da nossa relação com o próprio mundo.

3.7.2 – A relação continente-conteúdo

A relação do artista com a sua obra corresponde em grande parte à relação continente-conteúdo da díade mãe bebé, tal como foi explicitada anteriormente.

A obra de arte comporta-se como um interlocutor vivo. A teoria da identificação projectiva, tal como foi desenvolvida por Klein (1946/1996) e pelos seus seguidores, especialmente Bion (1962a-1991, 1962b-1979), sugere que qualquer relação humana implica que se projecte partes fragmentadas do seu *self* na outra pessoa. Ora em qualquer relação humana positiva, o outro está desejoso de acolher estas projecções e integra-as no seu próprio *self*. Como vimos acima, a boa mãe (segundo Bion, 1962a/1991) é capaz, num estado de *rêverie* (que é um estado de consciência indiferenciada semelhante ao sonho diurno) de "alimentar" literalmente as projecções do bebé. Este sente o material desligado dele como sendo perigoso e persecutório. A sua mãe está mais apta em assimilar, devido à sua personalidade mais madura. A criança poderá então reintrojectar, numa forma mais enriquecida, mais integrada e suportável para si própria. Ao contrário de o empobrecer, a projecção faz crescer e

reforçar o seu ego. Ora esta boa relação entre pessoas corresponde perfeitamente à relação do artista com a sua obra.

Ehrenzweig (1967/1974) distingue três grandes fases no processo criador: a primeira fase, dita esquizóide, que consiste numa projecção fragmentada de materiais intoleráveis (fantasmas, objectos devoradores), à qual sucede uma segunda fase maníaca de "varredura" dos fragmentos projectados que os reunifica num sincretismo inconsciente, tendo um valor de integração não controlada e não diferenciada; numa terceira fase, designada depressiva, de elaboração secundária, o eu de superfície, aflito porque precisamente se confronta com um caos (processo primário) esforça-se por introjectar o material na ordem segundária (processo secundário) para daí fazer uma obra.

Este ritmo binário de projecção e de introjecção pode ser concebido como uma alternância entre as posições esquizo-paranóide e depressiva tal como foram descritas por Klein e sobretudo por Bion.

Klein (1929/1996) insistiu muito no aspecto depressivo da criatividade. A criança dá-se conta do mal que as suas agressões fizeram e sente a necessidade de uma reparação. Certamente que as angústias depressivas contribuem para a criatividade. O que Ehrenwzeig sugere é que a primeira fase de projecção e de fragmentação livres é vivida com angústias de perseguição esquizo-paranóides, chegando a afirmar que "*Todo o criador que se aventure num novo terreno arrisca-se muito ao caos e à fragmentação. Segundo a minha tese da criatividade, é necessário suportar um primeiro estado de fragmentação com as angústias não negligenciáveis (paranóide-esquizóide) que o acompanham*" (Ehrenzweig, 1967/1974, p. 189). O cientista, por exemplo, que investiga partes da realidade física que aparecem ainda incoerentes e fragmentadas e provoca as angústias esquizóides na confrontação com essa fragmentação. Na segunda fase da criatividade, o criador prepara, dum certo modo, um "*útero receptivo*", a imagem de uma figura materna acolhedora, para reter e integrar o material fragmentado. Se a integração for bem sucedida, as angústias de

perseguição dão lugar a angústias depressivas. A progressão que faz passar da projecção esquizóide para o fechamento depressivo repete a crise determinante do desenvolvimento da criança. Na terceira fase, o artista pode reintrojectar a sua obra a um nível mais alto, próximo da consciência, enriquecendo e reforçando assim o seu eu de superfície. Ao mesmo tempo, os processos secundários de elaboração articulam as componentes da obra que anteriormente eram inconscientes. Produzem-se assim trocas entre as componentes conscientes e inconscientes da percepção do artista.

3.7.3 – Aplicação destes conceitos bionianos

3.7.3.1 – No cubismo de Picasso

Pablo Picasso (1881-1973) é o pintor que, aos nossos olhos, melhor encarna o espírito da arte moderna, com o espírito cubista onde os modelos de percepção e representação utilizados são altamente revolucionários e contraditórios.

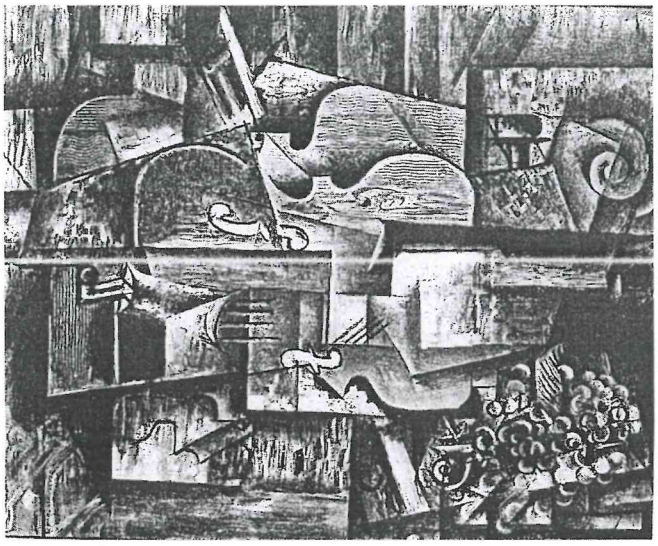
Desde o desenvolvimento do cubismo, dois princípios opostos de representação coexistiram com igual legitimidade na obra de Picasso. Podemos designá-los pelos termos de "*dissociação*" e de "*figuração*".

No seu magnífico trabalho sobre a obra de Picasso, Carsten, e Warncke afirmam: "*O termo 'figuração' remete para uma arte que reproduz a natureza em modo imitativo, o termo 'dissociação' designa, por seu lado, a arte como manifestação autónoma que se afasta do modelo natural sem procurar reproduzi-lo. Estas duas formas artísticas alternam e interpenetram-se em toda a obra de Picasso*" (2002, p. 403). E mais adiante: "*No seio do sistema completo da representação reprodutiva, dissociação e figuração podem ser vistos como meios opostos. A figuração representa o ponto de vista subjectivo. Ela mostra o tema tal como o espectador tem experiência dele do ponto de vista onde se encontra. São as leis da perspectiva que regem esta modalidade. Um objecto considerado e reproduzido de frente não*

apresenta a sua parte de trás. O aspecto desta parte oculta deve ser reconstituída pela imaginação do espectador. A figuração assenta num esforço de associação da parte do espectador. A reprodução dissociativa, quanto a ela, não oculta o dado e visualiza ao mesmo tempo a parte de trás e a parte da frente. Neste sentido, é mais objectiva. O que a reprodução dissociativa permite ganhar por um lado, retoma-o do outro lado: os diversos elementos já não podem ser reunidos num campo fechado; o contorno não podendo já desempenhar o seu papel de limite do objecto, perde a sua função" (op. cit., p. 405).

Ora este modo de representação figurativa-dissociativa representa o "*cubismo sintético*", característica maior parte do estilo Picasso e pensamos poder equivaler, no plano psicanalítico, às posições esquizo-paranóide (a representação dissociativa) e depressiva (a representação figurativa), e a associação dos dois modos de expressão às oscilações entre as posições esquizo-paranóide e depressiva (PS <–> D), quer nos seus aspectos emocionais quer cognitivos (a representação figurativa representando o pensamento convergente e a representação dissociativa representando o tipo de pensamento divergente).

Ilustremos através do quadro de Picasso "*Guitarra e Uvas*" (1912, New York, The Museum of Modern Art). Ver Figura 2:



Este quadro, composto por uma mistura de imagens complexas, tem qualquer coisa de mais "real" que uma simples fotografia ou uma pintura "realista" do objecto em questão, a viola. A mistura de imagens reenvia simultaneamente para os diferentes aspectos do objecto, uns mais concretos, outros menos precisos. O braço e uma das cavilhas são vistos lateralmente, tal como nós os imaginamos muito naturalmente quando pensamos numa viola. As aberturas laterais, em contrapartida, são vistas de frente; de lado, só as poderíamos imaginar. A curva da caixa é excessivamente pronunciada, tal como poderíamos imaginar uma tal curvatura à luz de uma recordação táctil. O arco e as cordas flutuam no espaço; as cordas intervêm por duas vezes, como que a evocar a vibração sonora: uma vez vista de frente, outra vista de lado. E, apesar de uma aparente mistura de formas deslocadas – e há muitas mais que não enumerámos – a pintura não evoca qualquer desordem ou caos.

A construção pictórica cubista, apelando a uma constante oscilação entre o modo de representação figurativa e o modo de representação dissociativa, parece representar o esforço criativo tal como Bion (1963) o concebia, isto é, como um processo, em pequena escala, de movimentos para lá e para cá entre as posições esquizo-paranóide e depressiva.

3.7.3.2 – No campo da literatura

No *campo da literatura*, ilustramos este fenómeno da oscilação entre a actividade integrativa e a actividade dispersiva com a obra de James Joyce (1822-1941), escritor irlandês de primeira importância para a literatura moderna ocidental onde, no dizer de Correia Marques (1971, p. 789), o aspecto mais pertinente da sua obra reside "*no processo de exploração joyceana nos domínios da linguagem*": a linguagem estilhaçada, fragmentada e hermética de James Joyce é de tipo esquizóide.

"*Com os seus conglomerados fantásticos de palavras, ele não se limita a comprimir brutalmente fragmentos de linguagem, mas ele estabelece contrapontos*

de fantasmas oníricos que correm sob a superfície e ligam as constelações de palavras numa corrente hipnótica ininterrompida" (Ehrenzweig, 1967-1974, p. 158). De facto a escrita de Joyce submete o vocabulário, a sintaxe e a gramática a distorções violentas que têm muita semelhança com os ataques do esquizofrénico contra a sua própria função da linguagem. O esquizofrénico injecta estruturas de processo primário na sua utilização das palavras. A sua "*fala aglomerada em vez da fala articulada*" (Bion, 1957/1991, p. 84), com os seus "*aglomerados*" extravagantes assemelha-se às condensações do sonho e da anedota, sem no entanto serem verdadeiras condensações no sentido psicanalítico do termo. Bion tem toda a razão em, a respeito deles, falar de uma linguagem "*bizarra*", na medida em que o esquizofrénico faz fragmentar a sua linguagem e mistura, com uma violência brutal, os fragmentos em aglomerados concretos e irreductíveis.

3.7.3.3 – No campo científico

No domínio *científico* ilustramos com o conceito e a prática da "*atenção flutuante*", a qual é um tipo de atenção oscilante entre a dispersão e a integração, entre a divergência e a convergência, entre o interior e o exterior (psicanalista e paciente), definida por Laplanche e Pontalis no seu *Vocabulário da Psicanálise* da seguinte maneira: "*Modo como, segundo Freud, o analista deve escutar o analisando: não deve privilegiar a priori qualquer elemento do seu discurso, o que implica que deixe funcionar o mais livremente possível a sua própria actividade inconsciente e suspender as motivações que dirigem habitualmente a atenção*" (Laplanche & Pontalis, 1967/1970, p. 74).

A técnica da "*atenção fluctuante*" de Freud é muito semelhante à "*audição polifónica*" dos músicos e à "*visão multidimensional*" dos pintores (Klee, 1961), na medida em que implica exigências e oscilações entre posições contrárias.

3.7.3.4 – No campo musical polifónico

No domínio da *música polifónica*, "*a arte das melodias simultâneas*" (Faria, 1973, p. 411) – caracterizada por um processo de composição musical combinando várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma tonalidade – chamamos a atenção para a particularidade da *audição polifónica*, na qual o auditor atento deixa a sua atenção oscilar livremente entre os estados focalizados (integrativos) e não focalizados (dispersos). Ora focaliza sobre os sons consistentes dos acordes, ora esvazia a sua atenção para poder abraçar na sua totalidade a trama mais suave e transparente das vozes polifónicas. Passa-se progressivamente de um nível para o outro, existindo uma oscilação contínua entre estes dois tipos de atenção auditiva.

É evidente que existe um conflito entre estes dois estados de atenção, cada um deles crescendo à custa do outro. A diferenciação (focalização) da atenção obtém-se à custa da não-diferenciação (dispersão) e vice-versa. A trama menos tensa do contraponto enfraquece a consistência, fácil de focalizar, dos acordes harmónicos, enquanto que cada junção das vozes em acordes opacos e consistentes obscurecem a clareza e a transparência do contraponto. As vozes formam, por vezes, bons acordes em cada etapa.

Segundo Ehrenzweig (1967/1974), é o que se passa na grande maioria dos corais lentos, como, por exemplo, na *Paixão segundo S. Mateus* de Bach. E contudo, as melodias confiadas a cada voz são aí extremamente potentes e expressivas para equilibrar a tendência para uma fusão harmónica completa. A atenção é livre de oscilar entre os modos focalizados e não-focalizados. As funções mentais consciente e inconsciente integram-se harmoniosamente de maneira surpreendente, sem aquela disrupção violenta que se produz excessivamente na música moderna. Ehrenzweig nota que "*esta oscilação regular entre os modos de percepção focalizados e não focalizados permite uma ginástica mental infinitamente benéfica para a saúde do ego*" (1967/1974, p. 62).

Esta reflexão desdobra-se noutra que nos conduz ao debate sobre as vanguardas musicais e sobre os vários modos de *ouvir* a que a música tonal, por um lado, e a música serial e dodecafónica, por outro lado, nos obrigam. Lembramos as palavras de Adorno: "*A música moderna, com a desorientação que provoca no ouvinte, lança a semente do desassossego (...), a música nova deve ser ouvida de outro modo e com um comportamento estético diferente, com uma outra disposição intelectual (...) A nova música, independentemente das várias tendências a que pertence, não admite a passiva sensação de bem estar que, erroneamente, se espera da música tradicional (...) Toda a música (conclui Adorno) deve ser ouvida como se fosse música moderna.*" (1959, p. 36).

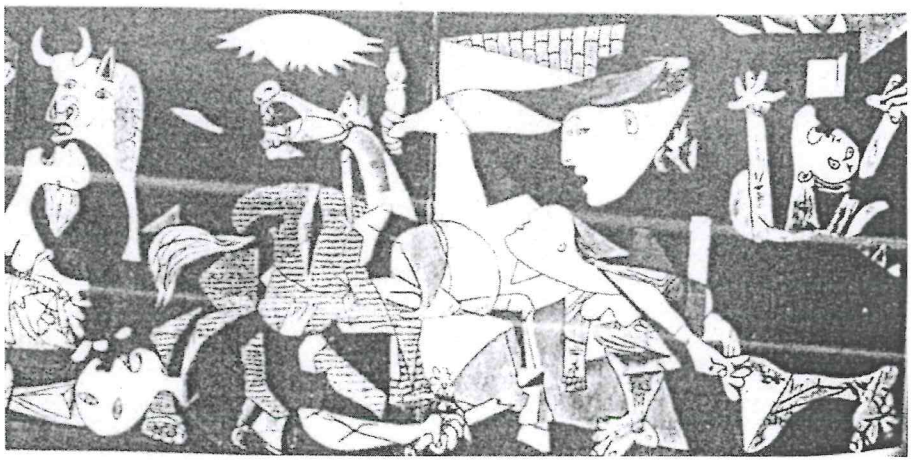
Como psicólogo, Ehrenzweig propõe uma distinção entre o "*ouvir fusional, privilégio da música tonal e, em particular, das grandes composições clássicas e românticas e o ouvir separado, prerrogativa da nova música serial e dodecafónica, introduzida pelos três grandes vienenses: Schonberg, Berg, e Webern.*" (1965/1977, p. 138).

Revertendo a perspectiva, no plano psicanalítico, podemos reconduzir o discurso sobre a música tonal e atonal ao efeito oposto que estas diferentes formas podem produzir no impacto com o nosso mundo interno: a música tonal, sendo capaz de promover um processo de integração psíquica que, com a resolução das dissonâncias, facilitaria a organização, restauração e reconstrução dos objectos internos (operação que se liga à posição depressiva), enquanto que a música atonal, com as dissonâncias que implica, facilitaria a separação, a fragmentação e a desorganização dos mesmos objectos (modalidades que caracterizam a posição esquizo-paranóide).

3.7.3.5 – O processo de composição de *Guernica*

Gardner (196671993) estudioso do processo e das mentes criativas mostra o método criador do trabalho de Picasso, conhecido através dos seus cadernos, o qual

emerge com força brutal nos esboços de *Guernica*, talvez o seu trabalho mais definidor (Guernica, Madrid, Museo Nacional del Prado). Ver Figura 3:



Como num concerto barroco, existe uma constante oscilação entre as partes e o todo, entre uma visão global e integradora e uma visão parcelar e fragmentada; entre membros caóticos e torsos contorcidos por um lado, e um panorama de aldeia levemente esboçado por outro. O trabalho compulsivo nos detalhes alterna com visões mais distanciadas, em que o padrão composicional é manifesto, figurativo, e com esboços despreocupados, dissociativos, onde Picasso dá largas à sua imaginação. Seis dos quarenta e poucos esboços lidam com a composição inteira; os restantes incluem experiências com animais, seres humanos, feições e formas isoladas, todos numa proporção adequada à sua importância na tela final. Existe na montagem uma experimentação com olhares diferentes, um brincar com o arranjo e relação entre as principais figuras, variadíssimas visões diferentes do touro, e um cavalo flutuante apresentado de modo infantil. Alguns aspectos permanecem regularmente constantes (por exemplo a mulher com a candeia), outros elementos (como a mãe com o bebé morto) são colocados em locais diferentes; a maior parte dos elementos é alterada várias vezes, como, por exemplo, o soldado moribundo que passa a ocupar um papel cada vez menos dominante no mural; outro exemplo tem a ver com a expressão e o grau de distanciamento do touro na cena, os quais variam claramente ao longo dos esboços e inclusivamente ao longo dos sete estágios do

mural final. Da mesma forma, a relação entre o touro e a mulher agonizante sofre contínuas mudanças nos esboços preliminares. Picasso não parece ter a certeza, até ao último momento, da qualidade emocional do touro, do que ele possa representar simbolicamente.

Estas várias modificações e mudanças ao longo do processo de composição desta obra mestra da pintura mundial representam um aspecto fundamental do processo criativo através do sistema simbólico da descrição gráfica.

3.7.3.6 – Olhar móvel e olhar fixo

A experiência consciente da obra pictórica de Picasso permanece muito marcada pelo temor do ataque, da destruição e da morte, os quais são temas claramente paranóides. De facto este criador ataca selvaticamente a sua pintura, desmembra literalmente as suas imagens e dispersa os fragmentos no plano do quadro e no espaço pictórico. De tal modo que, em finais dos anos quarenta, aquando de uma exposição, um jornal londrino pensou ser necessário pôr de sobreaviso os seus leitores da seguinte maneira: "*estes quadros saíram direitinhos do estúdio do diabo; estas cabeças com focinho de porco são obras de um esquizofrénico*". Em 1911, o jornal americano *New York Times* não encontrava outras palavras para exprimir a sua perturbação, por altura da primeira exposição americana das obras de Picasso, do que as seguintes: "*A perversão de Picasso é algo de colossal*" e, mais tarde, referindo-se ao cubismo, alguém afirmava: "*Nos dias de hoje, já se não vai para o asilo, funda-se o cubismo*" (citados por Warncke & Walther, 2002, p. 10-12).

De facto, a fragmentação cubista aproxima-se perigosamente da arte psicótica. Mas enquanto que as fracturas da arte psicótica permanecem isoladas, a fragmentação cubista é resolvida por uma "*coerência em profundidade*" (Ehrenzweig, 1967/1974) que pertence a um nível mais profundo da experiência. Isto é, se há dissociação, ela é só superficial e consciente, porque no plano profundo, inconsciente, existe integração.

Assim, o que separa claramente Picasso da agressividade esquizóide, é a coerência de um espaço pictórico sólido, de um espaço continente coeso, pois que em toda a sua obra se mantém uma profunda integração subjacente, isto é uma integração e coerência no plano inconsciente.

Com efeito, no cubismo de Picasso existe um "*olhar móvel*" (Paul Klee, 1961), dispersivo, e simultaneamente um "*olhar fixo*", integrativo, que serve de ponto de focalização fixo que pode servir de apoio ao resto da composição.

Temos deste modo que a dinâmica criadora destas obras é caracterizada pela constante oscilação entre a atenção focalizada (dinâmica integrativa) e a atenção não-focalizada (dinâmica dispersiva ou dissociativa).

3.7.3.7 – A reparação

O quadro *Guernica* apresenta-se também como um belo exemplo do processo de reparação que mobiliza o impulso criador. *Guernica* revela-se um retrato de absoluta destruição e desolação. O que é que o torna diferente de um registo fotográfico de situações de horror?

Se observarmos os detalhes, veremos alguns contrastes dentro da destruição geral da cena. No centro superior esquerdo, a cabeça de um touro dá a impressão de um extraordinário desprendimento e serenidade. Do lado direito, numa posição paralela, a cabeça de uma mulher parece expressar uma espécie de compaixão desinteressada. Os elementos formais parecem equilibrados. Nos primeiros esboços de *Guernica*, Picasso designou uma superfície triangular na qual encaixou apenas luzes e sombras. Os elementos despedaçados, os membros fragmentados, estão organizados de modo formal.

No livro sobre esse quadro, Arnheim traça as fases do desenvolvimento da obra, desde os esboços iniciais até à forma final e, a certa altura, ele afirma: "*No momento em que o primeiro esboço foi feito, o conceito total consistia essencialmente em*

quatro elementos muito simples e relativamente independentes: a figura vertical do touro, o cadáver do cavalo de cabeça para baixo, o facho de luz do horizonte apontando em direcção à mulher e a dispersão inarticulada dos corpos sobre o chão. Nos últimos esboços pode-se demonstrar o incremento de relações; no nº 6 o cavalo reage ao tema da luz. No nº 10 o touro faz o mesmo e o cavalo agora comunica com o guerreiro. Assim, começam a formar-se agrupamentos. Mas esses grupos são a princípio tão isolados quanto o eram as figuras individuais do início. O nº 12 é constituído por três agrupamentos razoavelmente simples: o touro; o cavalo e o guerreiro; a mãe com a sua criança. No nº 15 um emaranhado de apelos insuficientemente coordenados parece preencher o quadro. Nas fases iniciais do próprio mural, o triângulo central das vítimas não tem, a princípio, relação com o grupo do touro. Somente quando a cabeça do cavalo é erguida e direccionada para a esquerda, e quando a cabeça do guerreiro se volta para o touro, é que se estabelece uma relação entre os dois grupos" (1962, p. 48).

Chamamos a atenção para o tema recorrente: "*pode-se demonstrar o incremento de relações*"; "*o cavalo agora comunica com o guerreiro*"; "*começam a formar-se agrupamentos*"; "*estabelece-se uma relação entre os dois grupos*". Por outras palavras, há um trabalho constante de integração que estabelece relações, cria globalidades formais, encontra um ritmo. Há também uma elevação: em contraste com o horror da cena, há uma elevação da luz em direcção ao centro, o que cria uma sensação semelhante à de uma catedral gótica.

A fealdade da fragmentação e da devastação é transformada em objecto de beleza. É a "*transformação mágica*" de que falava Rodin (1911-1924).

A reparação verdadeira, em contraste com a reparação maníaca, deve incluir um reconhecimento da agressividade e do seu efeito destrutivo.

Stokes (1965) descreve de forma muito vivida como o primeiro passo, ao iniciar-se o trabalho artístico, é o de conter a agressividade: o mármore tem de ser cortado e

martelado, o barro tem de ser amassado. Ele descreve a ansiedade do pintor antes de traçar a primeira linha ou colocar a gota de tinta sobre a tela virgem e a ansiedade do escritor diante da página em branco. A partir do momento em que a primeira linha tenha sido escrita ou desenhada, algo imaculado é violado, e isso tem de ser reparado.

Portanto, e tal como afirma Segal (1991/1993) "*não pode haver arte sem agressividade, assim como não pode haver arte sem reparação*".

3.7.3.8 – A sublimação criadora

Um pensamento criativo é capaz de oscilar entre os seus modos diferenciados e indiferenciado e de os associar para lhes confiar tarefas muito precisas. O psicótico não criador sucumbe à tensão entre os modos consciente (diferenciado) e inconsciente (indiferenciado) do funcionamento mental. A impossibilidade de integrar as suas funções divergentes (ou dissociativas) origina um verdadeiro caos ou catástrofe.

"*As funções inconscientes dominam, fragmentam a sensibilidade consciente de superfície e despedaçam a razão. A arte moderna exibe frequentemente este ataque da desrazão contra a razão. Contudo, os poderes do espírito criador permitem evitar um desastre real. A razão pode parecer temporariamente afastada, e a arte moderna pode então parecer realmente caótica. Mas o tempo faz emergir à superfície a 'ordem escondida' na subestrutura da arte, isto é, o trabalho inconsciente da forma*" (Ehrenzweig, 1949, p. 134).

A psicanálise da obra criadora pode revelar-se um precioso instrumento para sondar o eu criador em acção nos seus níveis mais profundos. Com os níveis mais elevados do imaginário criativo, alcança-se um terreno mais familiar, levando o analista a associá-los aos níveis oral, anal e genital da fantasmática.

Ilustrando mais uma vez com *Guernica*, verificamos que este quadro contém todo um simbolismo de violência destruidora de tipo oral esquizóide, e é provável que a cabeça do cavalo moribundo simbolize e desperte as fantasias mais arcaicas do sadismo oral, com a experiência de ser quer o agressor quer o agredido. O cavalo é uma vítima agonizante e, no entanto, são os seus dentes enormes que sobressaem, podendo simbolizar a sua própria (e a nossa) agressividade oral. As linhas partidas e a representação fragmentária das figuras humanas e dos animais também correspondem a fantasias inconscientes de objectos fragmentados, vítimas do sadismo, assim como o olho/luz superior, o "*olho de Deus*" no dizer do próprio Picasso, poderá simbolizar a censura super-egóica, com a consequente necessidade de reparação.

CAPÍTULO IV

O PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA COMO EXEMPLO DA ACTIVIDADE CRIADORA

Nesta fase de síntese do nosso trabalho iremos ver como estão simultaneamente presentes, na actividade literária criadora, os três grandes factores dinâmicos subjacentes a qualquer processo criador, apresentados anteriormente: a simbolização/sublimação, a função continente e a reparação.

4.1 – AS FASES DA CRIAÇÃO LITERÁRIA (SEGUNDO DIDIER ANZIEU)

Em 1981, D. Anzieu, em *Le Corps de l'Oeuvre*, realizou um estudo dos fenómenos psíquicos característicos de um autor "*trabalhado*" pela criação:

O método por ele utilizado aglutina três tipos de dados:

- os dados fornecidos pela observação de si próprio num período em que atravessava uma das fases do trabalho criador;
- os dados fornecidos por pacientes tendo passado pela experiência de uma dessas fases do trabalho criador;
- os dados recolhidos em "grandes obras", as quais, para D. Anzieu, continham indícios do processo que as produziu.

Iremos retomar aqui as diferentes etapas que o autor identificou como características da criação, e tentaremos captar os seus reflexos nas funções egóicas, particularmente na ligação do sujeito com a realidade e na concepção de si próprio.

D. Anzieu descreve cinco fases que ele designa como sendo sucessivamente necessárias à criação nos escritores. Deste ponto de vista, ser criador significa que se seja capaz de mudar várias vezes de registo de funcionamento no decurso do trabalho de criação, o qual pode ser bastante longo. Mas a sua realização implica também que se possa manter no mesmo registo a partir do momento em que este é apropriado. Trata-se, com efeito, de possuir uma liberdade de jogo entre modos de funcionamento psíquicos afirmados e diferenciados.

4.1.1 – Primeira fase do processo de criação

No início deste processo, D. Anzieu (1981) identifica um período que ele designa de "*discernimento criativo*". Esta "*descolagem*" assemelha-se a um episódio delirante: "*A inspiração pode surgir inopinadamente como um sonho que o futuro criador faz em estado de vigília (ela surge mesmo por vezes sob a forma de um sonho nocturno) e assim só é preciso registar a mensagem e conservar o dinamismo até ao término rápido do trabalho de composição. A inspiração pode colocá-lo num estado segundo e o retorno à realidade pôr-lhe problemas mais ou menos duráveis. Enfim, a angústia, o terror, o vazio interior podem ser tais que a criação pode aparecer como a única outra saída.*" *(op. cit., p. 20).*

Este trabalho corresponde a uma fase de crise para o aparelho psíquico: "*Como em qualquer crise, há um transtorno interior, uma exacerbação da patologia do indivíduo, um pôr em questão as estruturas adquiridas, internas e externas; uma regressão a fontes não utilizadas que não é apenas possível entrever, mas que têm de ser utilizadas, e é a fabricação apressada de um novo equilíbrio ou então é o desaproveitamento criador ou, se a regressão só encontrar o vazio, é o risco de uma*

descompensação, de uma retracção da vida, de um refúgio na doença, até mesmo na morte física ou psíquica" (op. cit., p. 19).

Anzieu precisa também (1981, p. 20) que é a partir do momento de crise que o trabalho criador dispõe, para a sua resolução, de todos os procedimentos de transformação do sonho identificados por S. Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900): representação do conflito numa "outra cena", dramatização, figuração simbólica, condensação de coisas e de palavras, deslocamento e transformação no seu contrário.

Na descrição deste estado psíquico brusco e profundo mas temporário, o autor faz referência a uma crise interior caracterizada por uma dissociação e/ou por uma regressão parciais, "*um estado de transe corporal*", uma "*angústia branca*", um "*êxtase quase alucinatório*", ou ainda uma "*lucidez intelectual aguda*" (op. cit., p. 95), na qual encontramos a concepção de uma tensão da dinâmica pulsional na origem da emergência de uma protecção ou "*película*".

Na origem deste estudo parece poder-se encontrar quase indiferentemente, dum ponto de vista económico, um luto a fazer, uma doença grave, a necessidade de optar por uma modificação de vida importante para o futuro do sujeito, ou ainda a entrada na juventude, na maturidade ou na velhice (ver, a este propósito, o interessante trabalho de Elliot Jaques, de 1965). Este momento de "descolagem" pode também ser o culminar de um longo trabalho preparatório e a realização de um desejo de criar até aí frustrado. Ainda neste estado, o sujeito pode igualmente não fazer mais do que registar um conteúdo que se impõe a ele, sem que ele próprio tenha procurado provocá-lo. Mas em todos os casos, a parte não psicótica do sujeito permanece activa assegurando a manutenção da atenção necessária à percepção do que se passa no espírito do autor e à sua notação.

Para D. Anzieu, é precisamente esta aptidão para um desdobramento vigilante entre a dissociação-regressão e a auto-observação que distingue o criador do doente

mental (interessante, a este propósito, o trabalho de Hanna Segal, no qual distingue o delírio e a criatividade artística).

Com este modelo explicativo, podemos compreender como é que a regressão criativa pode ser travada pela armadura neurótica ou caracterial do sujeito. Estes tipos de rigidez defensiva levantam-se, com efeito, para resistir à regressão necessária ao "descolamento" criador. Como uma forma de resistência à transformação, eles constituem uma defesa contra as angústias de tipo psicótico (aniquilação, devoração, despedaçamento, perseguição, etc.) que o autor tem que enfrentar durante esta fase: "*Não é suficiente regredir, é preciso suportar os representantes psíquicos inconscientes descobertos pela regressão e suportá-los, isto é, nem tornar a fechar sobre eles a tampa do caixão, nem sentir-se invadido num extravasamento catastrófico e descompensatório*" (op. cit., p. 98).

Se estes sentimentos de flutuação dos limites separando a alteridade do mundo exterior da intimidade do eu for sentido com excessiva angústia, dá-se a despersonalização. Se for sentida duma forma exaltante de "*dilatação omnipotente*", então corresponde à inspiração artística. Para que o sujeito possa suportar que estas realidades psíquicas de estatuto incerto entre o self e o não-self possam emergir, parece necessário a presença de duas condições simultâneas: uma porosidade das fronteiras do self e um narcisismo sobre-investido. Parece encontrarmos aqui a concepção adiantada por H. Lowenfeld (1941) de um narcisismo simultaneamente inflaccionado e fragilizado nos criadores.

D. Anzieu define a criatividade como "*um conjunto de pré-disposições do carácter e do espírito que se podem cultivar e que se encontra, se não em todos nós, como tendem a fazer crer algumas ideologias que estiveram na moda, pelo menos em muitas pessoas*" (1981, p.17). Distingue-se assim da criação, a qual designa "*a invenção e a composição de uma obra de arte ou de ciência, respondendo a dois critérios: trazer o novo (isto é, produzir alguma coisa que nunca foi feita), cujo valor será reconhecido pelo público mais cedo ou mais tarde. Assim definida, a criação é rara*" (*Ibid.*). Deste modo, parece que o sentido do desenvolvimento e da qualidade

deste momento de "descolagem" nos leva a questionar as relações inter-subjectivas tecidas pelo sujeito assim como as suas possibilidades cognitivas.

É muito frequente os escritores deixarem traços, nos seus diários íntimos ou mesmo nos seus romances, através dos seus personagens, de uma vida vivida como que por procuração. Somos levados a pensar que um excesso de inteligência e de sensibilidade poderia dar conta da acuidade desta visão da condição humana, incluindo o que respeita à sua miséria existencial ou ao seu sentimento de futilidade. Neste caso, a criação literária seria sustentada por uma incessante actividade mental que se constituiria como "*uma prótese permanente do eu*" (op. cit., p. 75), como uma presença estimulante em torno do eu. Seria a força das estimulações pulsionais que distinguiria o criador do homem "normal". É ela que faz ultrapassar a censura, que alimenta a actividade de ligação e de simbolização, que origina uma atenção e uma memória particularmente acutilantes. E seria então necessário ao sujeito criar para poder descarregar a tensão fantasmática, o excesso ansiogénico de representações inconscientes e pré-conscientes que resultam daí.

Analisando mais precisamente esta economia pulsional do escritor, D. Anzieu distingue dois tipos de processos criadores. As observações clínicas que estão na base desta distinção permitem compreender como é que as experiências relacionais vividas precocemente pelo sujeito podem favorecer esta relação simbiótica com as palavras em jogo na actividade criadora do escritor.

4.1.1.1 – Criações-totalizações

No caso de uma sobre-estimulação materna precoce, a obra constitui para o sujeito como que uma "válvula de escape" permitindo descarregar o excesso pulsional e representacional engendrado por aquela sobre-estimulação corporal. Mas D. Anzieu distingue dois efeitos secundários a este mecanismo. Por um lado, "*pode acontecer que o criador já não possa deixar de viver em estado de sobrecarga*

pulsional" (op. cit., p. 73). Deste modo ele multiplica as excitações naturais e artificiais para escapar à depressão, à apatia, à impotência em criar e mantém o excesso de imagens mentais que lhe é familiar. Por outro lado, procurando controlar o excesso ao qual ele está exposto continuamente, o autor tenta totalizar numa obra (ou num conjunto de obras) todas as sensações detalhadas, variadas, renovadas, às quais foi sensibilizado pela acumulação destas experiências precoces. D. Anzieu dá aqui o exemplo do escritor francês Julien Gracq (*Ibid.*).

4.1.1.2 – Criações-consolidações

A dinâmica presente num segundo tipo de processos criadores, as "criações-consolidações" é a seguinte: a criança tendo sofrido de sub-estimulação pode igualmente tornar-se criador na idade adulta para "*dizer o seu sofrimento de privações sensoriais e motoras e sobretudo para fixar, para proteger, para eternizar o pouco que recebeu*" (*Ibid.*). O criador faz destas estimulações recebidas, excepcionais pela sua raridade mas também pelo valor que têm para o sujeito, a matéria única de uma obra cujo objectivo é fazê-las durar "eternamente". Deste modo, a criação literária pode ser concebida como uma tentativa para escapar à depressão ou à angústia de aniquilamento que o sujeito sente activamente dentro de si próprio. D. Anzieu dá aqui o exemplo de Samuel Becket (op. cit., p. 74, desenvolvido ainda em 1993, p. 24).

Mas normalmente o conflito inconsciente que opera no trabalho de criação não é o que fornece o tema principal da obra. A "descolagem" criadora pode estar ligada a uma circunstância da vida do artista como, por exemplo, um acontecimento que reaviva a angústia de perda ou de separação. Mas, mais do que as circunstâncias reais, é a sua ressonância subjectiva que pode de facto dar conta do processo desencadeado no sujeito.

Estas estimulações corporais precoces e repetidas por parte da mãe são, segundo Anzieu, indispensáveis para pôr à disposição do sujeito um material sensorial rico em quantidade e em qualidade (como se fosse uma experiência que permanecerá posteriormente para sempre) e para gerar efeitos de activação libidinal, de reforço da segurança narcísica e uma pré-disposição para estabelecer uma relação simbiótica com as partes inconscientes do seu próprio psiquismo: "*Uma das primeiras imagens do seu corpo que a criança se faz é a de uma superfície de pele comum à sua mãe e a ele (em termos matemáticos, uma interface, ela, por um lado, ele do outro lado da mesma pele), superfície receptiva de uma multiplicidade de excitações no caos das quais o seu psiquismo nascente tenta colocar não uma ordem mas diversas ordens locais e categoriais*" (Anzieu, 1981, p. 71). A página branca do escritor ou do poeta pode reactualizar esta experiência, simbolizar, materializar esta interface, simultaneamente de separação e superfície de contactos, capaz de receber as inscrições.

É assim que a hiper-fantasmatização constatada nos autores de romances particularmente extensos e prolixos pode constituir uma espécie de ostentação tendo como objectivo repetir continuamente o impedimento da realização de um desejo sentido como ameaçador para a integridade do sujeito (um desejo perigoso na medida em que ele não pertence ao sujeito mas sim à pessoa à qual este esteja submetido num "*tácito contracto perverso*", particularmente à mãe ou à sua substituta, a qual teria invertido de modo perverso a relação com o seu próprio corpo com o corpo da criança, aproximando-se dele e acariciando-o como objecto sexual, objecto a seduzir, ou ainda objecto de satisfações sádicas.

Do mesmo modo, a hiper-actividade intelectual parece, na maior parte das vezes, induzida por alguma qualidade dos cuidados maternos, cuidados estes que neste caso não seriam perversos, mas desordenados e que poderiam continuar-se "perfeitamente" na educação da criança, depois da aquisição da palavra pela criança, pela desordem das injunções paradoxais maternas. A interface constituída pela escrita permite quer integrar estas solicitações maternas desordenadas, quer ultrapassá-las transformando-as.

Mas para que o sujeito possa desenvolver uma capacidade e uma apetência, a partir destes primeiros laços, para o humor, para as ligações inesperadas, para a via divergente do pensamento e inclusivamente para uma certa desorganização da mente implícita na regressão, é necessário que estas primeiras experiências sejam seguidas pelo substituto adequado. "*A capacidade para passar do 'visto' (ou do 'ouvido') para a concepção de um código está subordinado à existência de um 'substituto' paterno, na medida em que permite fazer do fantasma da cena primitiva um objecto, um objecto de conquista maior do que um objecto de terror*" (Anzieu, op. cit., p. 84). Consequentemente, é com esta condição de um encontro com um pai que possa ser quer tolerante em relação à ambiguidade do seu meio, quer firme na ocasião, que está subordinado o acesso do sujeito à segunda fase do processo criador.

Lembramos aqui que D. Houzel escreveu: "*Penso que é útil considerar a integração da bissexualidade do envelope psíquico não somente nos seus aspectos económicos, isto é, a dosagem recíproca dos aspectos paterno e materno, mas também nos seus aspectos tópicos: tudo se passa como se o continente materno devesse ser reforçado sem ser rigidificado pela inclusão na sua estrutura das componentes paternas*" (1987, p. 47). Segundo esta concepção, o texto redigido passa a ser o continente das projecções internas. Isto supõe qualidades de receptividade e de flexibilidade situando-se no pólo materno. Por outro lado, também se trata de conceber o texto como um suporte-continente de pensamentos, portanto um garante da sua estabilidade. Neste sentido, apresenta qualidades de consistência e de solidez situando-se no pólo paterno.

4.1.2 – Segunda fase do processo de criação

A segunda fase do trabalho de criação identificado por Anzieu é o da tomada de consciência de representantes psíquicos inconscientes. Ora para que estes representantes psíquicos não se limitem a ser integrados em redes associativas (condição do jogo e da criatividade mas não ainda de uma verdadeira criação), para

que funcionem enquanto esquemas directores de várias redes associativas complexas, para que possam dar consistência aos conteúdos psíquicos ou pensamentos constitutivos da membrana do envelope psíquico (segundo Houzel), ou pensamentos constitutivos de novos continentes de pensamento (segundo Bion), é necessário, respectivamente, que não estejam submetidos a figuras parentais demasiado inibidores ou a um super-ego demasiado feroz, ou então que o continente não seja demasiado rigidificado, tipo *claustrum*.

Esta segunda fase do trabalho de criação corresponde a um momento em que o sujeito percebe que a sua obra escapa ao seu controlo. A parte do eu desdobrada que permite ao sujeito ser capaz de uma observação de si, toma consciência do ou dos representantes inconscientes que afloram neste momento regressivo.

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

- O primeiro caso é aquele em que a obra poderia ser considerada como a elaboração de um cenário fantasmático. O sujeito, ao escrever, deixa-se inundar, invadir, pelo fluxo de representações de coisas e de palavras. E, não mobilizando defesas, deixa o pré-consciente tratá-las pela sua actividade de simbolização.

- O segundo caso é o de uma rememoração afectiva. Um afecto potente e até aí reprimido é activado. Esta revivescência acompanha-se não apenas das representações que aí se vêm ligar, mas corresponde igualmente à reactualização de estados arcaicos do eu corporal, ao sentimento diferente dos limites de si, a incertezas sobre a identidade, a continuidade e unidade pessoais.

As técnicas de provocação desta revivescência emocional estão próximas da auto-hipnose. O sujeito consegue provocar o vazio das representações de origem sensorial, mnésica e intelectual. O seu espírito fica então disponível quer para o imediato quer

para o inesperado. Certas evocações podem irromper face à página branca, trazidas pelo jogo das sonoridades, das consonâncias, das rupturas de harmonia na métrica dos versos, pela melodia, etc.

O terceiro caso é aquele em que o sujeito escritor capta uma forma específica de representação de coisa, uma imagem motora, que Anzieu (1987, p. 20), segundo Gibello, designa "*representante de transformação*" (1980, p. 23). A partir de uma actividade motora ou de uma experiência postural, o sujeito observa ou reconhece um representante em última instância do corporal e do psíquico. Esta experiência supõe que o sujeito escritor se possa colocar na posição de observador do seu espírito. Trata-se para ele de captar um pensamento sem imagem visual e sem afecto, mas uma abstracção operando na construção duma frase, dum texto ou duma obra. As figuras de sobreposição, reflexidade, simetria, desdobramento, inversão de sentido, convergência, desvio, etc., que são outras tantas transformações importantes no desenvolvimento do psiquismo, podem constituir tais abstracções. Esta ascese constituiria uma defesa, por uma retracção fria, uma espécie de clarividência esquizóide protegendo o sujeito da diluição pela exacerbação do seu narcisismo, permitindo-lhe afastar-se do fluxo associativo exaltante das representações de coisas e de palavras próprias ao poeta em transe.

Esta segunda etapa do trabalho criador pode ser inibida por sentimentos de vergonha e de culpa. A repressão de moções pulsionais pode incapacitar a expressão de determinadas emoções, assim como incapacitar o sujeito para a experiência de determinadas sensações, tais como o ver e o ouvir, ou o contacto com certas coisas. O sujeito fica então confrontado com as dúvidas e/ou com a auto-difamação do seu trabalho e da sua produção.

Para ultrapassar esta resistência, o sujeito pode encontrar o apoio necessário num amigo ou confidente. Os representantes psíquicos arcaicos expostos pelo autor nos primeiros esboços da sua obra podem encontrar neste interlocutor particular uma ressonância devido à sua conivência intelectual, fantasmática ou afectiva. Para o

autor, as reacções espontâneas deste primeiro testemunho conferem aos escritos um começo de realidade objectiva. Este poderá então adquirir a confiança necessária na sua própria realidade psíquica interna para poder dominar este primeiro levantamento de defesas persecutórias ou depressivas. O amigo ou confidente dá ao escritor a ilusão que o mundo está de acordo com os seus desejos. Neste sentido, ele valida a criação. Trata-se de uma ilusão que pode levar o sujeito escritor a ter progressivamente em conta esta realidade externa e as suas exigências. Enquanto que, pelo contrário, uma introdução demasiado brutal destes constrangimentos, isto é, um desmentido demasiado precoce oposto à sua realidade interna podem ter efeitos esterilizantes.

Por fim, uma outra função deste amigo ou confidente poderá ser contrabalançar na realidade exterior um personagem da realidade psíquica (um personagem que persista por vezes tal como foi outrora percepcionado, depreciativo, indiferente ou desprezivo). Para preencher esta função reequilibrante, este amigo ou confidente pode apenas ser um Outro imaginário a quem o autor se dirige, um ser ideal interiorizado, a quem seduzir, convencer ou com quem se conciliar.

De M'Uzan desenvolve esta concepção explicando que o "*leitor ideal*" permite ao escritor mostrar do que ele é capaz. Mas, ao mesmo tempo, ele tem a função de confirmar incondicionalmente o valor do trabalho realizado. De M'Uzan mostra que o sujeito utiliza esta via de um *alter ego* para restaurar a sua integridade narcísica: "*O autor constitui nele um bom objecto sobre o qual pode dirigir com toda a sua segurança as suas pulsões, na medida em que ele não se arrisca nem a destruir a personagem, nem possíveis represálias (...). Este duplo do seu criador, poderia fazer-nos conceber a modificação da líbido objectal em líbido narcísica e, daí, a construção de uma reserva de energia neutra que Freud consideraria como decisivo de todos os processos de sublimação. Esta energia neutra, localizada segundo Freud no Eu ou no Id, parece-nos contribuir essencialmente para o sentimento de plenitude, de força imediatamente disponível que caracteriza a completude narcísica*" (1964, p. 20-21).

Os autores que pensam poder encontrar na escrita a força de viver e o sentimento de já não precisarem de mais nada, parece-nos testemunhar a experiência dos efeitos de uma tal neutralização pulsional. Aliás, De M'Uzan afirma que a imagem destes modelos espirituais está marcada em certos escritores pela predominância de traços paternos, enquanto que noutros ela aparece mais maternal. E chega mesmo a afirmar: "*A obra é a criança que lhe é devida, que lhe é dedicada e que ao mesmo tempo serve para lhe demonstrar do que ele é capaz, mas que contudo lhe pede a confirmação incondicional que garante antecipadamente a legitimidade do trabalho*" (op. cit., p. 20). De M'Uzan propõe, deste modo, conceber como provável, na origem deste Outro, uma imagem parental introjectada: "*Estamos perante um jogo constante de identificações muito primitivas, concebíveis sob a forma impregnações fusionais felizes capazes de conferir ao personagem um carácter de receptividade total, acolhendo incondicionalmente, quer as pulsões mais violentas quer as manifestações mais extremas de auto-afirmação*" (op. cit., p. 19).

4.1.3 – Terceira fase do processo de criação

A terceira fase necessária à criação é o da "*instituição de um código*", em que a criação vai tomar forma. É por ela que os conteúdos psíquicos emergidos no decurso das fases precedentes vão adquirir uma forma estável e coerente. É o trabalho que permite a constituição de um quadro parecido ao que D. Houzel (1987) designou o "*habitat do envelope psíquico*". Anzieu descreve esta fase como um momento em que o escritor abandona para o acto de escrita, e apenas durante um certo tempo, o seu próprio corpo. A obra pode então receber as projecções das sensações corporais do sujeito escritor. Ele serve-se do que, no seu corpo, o estorvava, para dar um corpo, uma estrutura, às suas ideias e aos seus personagens.

Esta etapa recobre quer desejo quer inibição. O material escolhido tem o objectivo ambíguo de opor uma resistência material suficientemente forte para obrigar o autor

a cometer proezas técnicas, mas também a suscitar nele a menor resistência psíquica inconsciente.

Nesta terceira fase, a produção em curso confronta-se com os constrangimentos derivados das interdições interiorizadas e com a ordem simbólica da linguagem. Mas a inteligência do sujeito (uma função do ego e já não do super-ego) pode demarcar-se deste "jugo" e manifestar-se: "*Uma primeira atitude consiste em dominar pelo pensamento o maior número possível de códigos. (...) A segunda atitude consiste pelo contrário em permanecer desconfiado em relação a tudo o que é organização, sistema, programa, estrutura (...) e em conceber a inteligência como uma actividade livre do espírito, sem obrigação nem sanção, o espírito dando-se a ele próprio, a título de puro método, regras provisórias, flexíveis e modificáveis à vontade*" (Anzieu, 1981, pp. 123-124).

Consequentemente, no caso de um criador chegado sem dificuldade de maior a esta fase, pode haver um bloqueamento na utilização de um código pelo perigo sentido face à sua própria audácia, à satisfação de desejos megalómanos, ou à possível vitória sobre personagens interiores, julgadas desvalorizantes. Encarar o código reactualiza fantasmas de omnipotência, por vezes estimulantes, por vezes paralisantes.

Finalmente, esta problemática reenvia igualmente para as vertentes antagonistas do erotismo anal: guardar dentro de si ou expulsar, na medida em que nesta fase do trabalho criador "*criar uma obra já não se reduz a uma actividade intelectual ou a um exercício espiritual, é arrancar as tripas, é estabelecer uma continuidade entre o que se recebe e o que se assimila num extremo, e entre o que se produz e o que se produz e rejeita no outro extremo*" (op. cit., p. 122).

4.1.4 – Quarta fase do trabalho de criação

A fase seguinte é a fase de composição propriamente dita da obra. A escolha de um género, o trabalho do estilo, os retoques, a documentação, a organização interna das partes da obra acabada, a submissão (ou oposição) do texto produzido às normas

lógicas e/ou estéticas da época, constituem operações características desta quarta fase do trabalho criador. Este trabalho de composição pode não intervir no trabalho criador "inspirado". Quando está presente, é uma autêntica luta "corpo a corpo" com o texto, com as palavras. É uma fase em que a elaboração segundária domina plenamente.

Dum ponto de vista tópico, poder-se-ia chamar a atenção para o facto de, se na fase precedente o eu podia encontrar uma via para satisfazer quer o eu-ideal que pressionava o sujeito a ser "*um e tudo*", quer o super-ego que exigia "*ordens e limitações*", chegado a esta etapa, o super-ego vem regular o trabalho a fazer e leva à renúncia do gozo encontrado nas fases precedentes. Trata-se, deste modo, de uma fase em que o conflito fundamental na mente do criador entre o ego-ideal e o super-ego se exacerba no trabalho do estilo.

4.1.5 – Quinta fase do trabalho de criação

A quinta e última etapa da criação literária identificada por Anzieu, consiste em produzir a obra para o exterior, desligá-la definitivamente de si, declará-la terminada e expô-la aos leitores, enfrentar o julgamento dos outros sobre ela, a sua indiferença ou a sua crítica. É também o momento de um retorno em força da resistência inconsciente no processo da criação. É o caso dos manuscritos guardados no fundo das gavetas, as reedições proibidas, as não publicações e não conservação dos rascunhos, as obras que o autor declara inacabadas e que pede aos seus herdeiros para não as publicarem postumamente. Tudo isto prova esta dificuldade sentida quando a obra chega ao fim e que o autor está directamente confrontado com a iminência da sua descoberta pelo público.

Um possível evitamento desta dificuldade pode consistir numa nova obra, no empenhamento numa nova tarefa, ou ainda no aperfeiçoamento constantemente renovado da mesma obra para evitar o momento da publicação. Nestes casos, a

criação literária não permite a saída de uma posição depressiva; permite apenas defender-se dela através de "remendos" efémeros, reconstruídos ao longo dos progressos deste trabalho, mas só enquanto ele durar.

A concepção de uma perda da continuidade narcísica sempre a reparar no criador pode também permitir compreender a frustração e a angústia sentidas pelo autor aquando da publicação. Se os leitores acham a obra boa, o autor perde-a no seu gozo exclusivo. Se o público (inclusivamente o próprio autor, na releitura da obra) a rejeita, sentir-se-á invadido pelo ódio e pelo medo da retaliação. Pode até acontecer projectar estes sentimentos nos outros. Até se pode dar o caso das críticas virem corporizar o fantasma do leitor ávido e odioso.

Para Anzieu (op. cit., p. 130), quando a obra está acabada, só poderá ser reconhecida como completamente finalizada se o seu autor, para além de tudo o que dissemos anteriormente, a introduziu nos circuitos de comercialização e nos "*media*". Isto implica que o criador tenha sido capaz de renunciar à ilusão de uma obra que, uma vez produzida, encontraria por si só, sem que ele tivesse que intervir, o seu público.

Esta etapa supões também que o autor possa aceitar apresentar a sua produção, explicá-la, valorizá-la, publicitá-la e vendê-la. Esta última fase que pode tomar muitas formas, desde o sentimento doloroso de uma separação forçada até ao sentimento de uma exibição triunfante indecente, testemunha o reconhecimento consciente da parte do sujeito da sua obra escrita, como constituindo uma parte de si.

4.2 – A FUNÇÃO CONTINENTE DA ESCRITA OU CONTINENTES DE PENSAMENTO E COMUNICAÇÃO COM O *SELF*

Na medida em que a função continente permite uma tomada de consciência do *self*, o trabalho de escrita criativa, pela criação de novos continentes de pensamento, desenvolve a comunicação com o self, estruturando e enriquecendo o sentimento de

identidade, isto é, o sentimento de auto-pertença do eu. A. Green prefere recorrer ao termo de narcisismo, não o considerando como um estado mas mais como uma estrutura, permitindo ao eu a possibilidade de se auto-representar (Green, 1983).

Os continentes de pensamento ou continentes psíquicos são definidos por Bion como os processos dinâmicos que tanto provocam transformações dos conteúdos armazenados como dão um sentido a esses conteúdos.

Bion (1963) distingue teoricamente cinco tipos de continentes:

- fantasmas inconscientes,
- processos cognitivos,
- o sistema de representação de si,
- os sistemas de representação simbólico (sendo o principal o sistema de representação da linguagem),
- os continentes grupais (normas culturais, sociais, familiares).

Estes cinco tipo de processos correspondem aos fenómenos psíquicos que Anzieu (1981) identificou nos escritores em processo de criação. A organização dos conteúdos psíquicos sob a égide do sistema de linguagem é evidente. G. Grodeck já tinha explicado que a simbolização podia escapar ao seu autor, indo até ao ponto de o poder mesmo coagir: "*Foi propositadamente que falei de inconsciente do poema, e não de inconsciente do poeta. Com isso quero dizer que a obra de arte – como talvez qualquer acção – possui a sua vida própria, a sua própria alma; que, noutros termos, o símbolo, apenas emergido pela compulsão de associação, justapõe de novo símbolos que se tornam o material do poema*" (1963, p. 280).

Mas a mobilização dos processos cognitivos e as suas exigências determinam igualmente a selecção e a construção das combinações narrativas, a lógica das acções (repetição, encaixe, homologia, oposição), a verosimilhança dos personagens e as suas relações, o simbolismo dos cenários ou personagens descritas.

Os trabalhos linguísticos, nomeadamente os de Todorov (1973), desenvolveram este aspecto da escrita literária. Por outro lado, o momento de regressão necessário à

"descolagem" criadora não se pode conceber sem o aparecimento de representações psíquicas inconscientes, fluxo de representação de coisas e de palavras, representantes de transformação e rememorações afectivas. Estes representantes psíquicos permitem metabolizar as forças pulsionais ou excessos ansiogénicos. Constituem a trama do imaginário da actividade da escrita.

A influência da pertença grupal, social e cultural também não deve ser ignorado na aproximação da problemática da função continente da escrita.

Em primeiro lugar lembramos que os fantasmas que acabámos de ter em conta anteriormente podem ser quer individuais quer grupais, colectivos. Finalmente chamamos a atenção para o facto do investimento da escrita por um sujeito não se fazer sem o apoio de um modelo ou mesmo de um conselheiro ou de um rival que tem que ser ultrapassado. "*O Outro desempenha sempre na vida do indivíduo o papel de um modelo, de um objecto, de um aliado ou de um adversário, e a psicologia individual apresenta-se desde o início como sendo ao mesmo tempo, dum certo modo, uma psicologia social*" (Freud, 1921/1981, p. 2563). O julgamento do leitor, desejado ou temido, o prazer ou a angústia aquando da publicação abordados por D. Anzieu, e a que fizemos referência acima, constituem deste modo alguns dos processos psíquicos organizadores da escrita.

Finalmente, segundo Bion (1963), o sistema de representação de si constitui mais um destes continentes.

Aqui parece-nos interessante proceder a uma ligação com as ideias de Anzieu. Tendo em conta que esta actividade de escrita requer a notação do que acontece ao criador, em primeiro lugar sob a forma de percepções, de imagens fantasmas, deste modo, o que ele percebe antes de pensar, é necessário considerar que uma parte do sujeito escritor permanece activa e atenta em relação ao que se passa no espírito do criador.

Ainda para precisar esta noção de "*continentes de pensamento*" nas suas aplicações à criação literária, é-nos fundamental lembrar a definição dada por

Claudio Neri: "*Na ideia de contenção fusional, o fantasma de um envelope, constituído por uma pessoa ou por uma situação com a qual se forma um todo, desempenha um papel importante; esta ideia compreende também o fantasma de estar em harmonia pela constituição de um agregado, de uma mistura íntima*" (1994, p. 191).

A função continente da escrita parece-nos depender duma tal concepção, na medida em que neste caso não pode tratar-se de um continente exterior. As relações de um autor com o texto que está a trabalhar parecem-nos ilustrar perfeitamente os quatro tipos de contenção fusional identificados por Claudio Neri (op. cit.):

- "*Fusionalidade – amálgama*": em determinados momentos o autor sente as situações perceptivas que ele descreve.
- "*Auto-contenção fusional*": esta correspondência estabelece-se na base de uma indistinção entre sujeito e objecto. A criação, para ser investida libidinalmente e ver satisfeitas as suas exigências de trabalho, apenas pode ser numa certa medida vivida pelo autor como uma parte dele.
- "*O terceiro tipo é caracterizado pela presença totalizante do fantasma da exclusão de qualquer descontinuidade*" (op. cit., p.192). A escrita, pela sua própria natureza, é a inscrição dum traço de si próprio, dum gesto e dum pensamento que desaparecerá imediatamente. A escrita comporta a possibilidade de ultrapassar limites temporais e espaciais.
- A quarta modalidade é definida como a expressão de contenção através do ilimitado. "*A dissolução do limite é provocada, porque é a própria supressão do limite que origina a estabilização*" (*Ibid.*). O jogo das repetições nas figuras e no ritmo da redacção parece-nos igualmente opor-se a esta noção de limite, sendo apenas evitado enquanto durar este jogo da reprodução, da evolução, mas também o extravasamento do eu pelas solicitações exteriores a este jogo.

Na actividade da escrita, estes diferentes tipos de continentes podem completar-se ou alternar. Parecer-nos-ão dominantes ou não em função das fases da criação,

segundo a sua possibilidade de desempenhar um papel de organizadores das operações realizadas.

4.3 – FUNÇÃO TERAPÊUTICA REPARADORA DA ACTIVIDADE DA ESCRITA

Nesta parte do nosso trabalho iremos abordar o estudo do processo de construção e/ou reparação dos continentes de pensamento ou dos esquemas de envelope e de transformação que correspondem ao desenvolvimento do pensamento criativo, logo à constituição do sujeito. O escritor utiliza a escrita para a mobilização deste processo.

Mas, antes de continuarmos, parece-nos importante chamar a atenção para um aspecto pouco referido, ligado ao facto da actividade da escrita preencher duas condições necessárias para uma mudança terapêutica de cariz reparador do sujeito escritor:

- por um lado, na medida em que esta actividade se apoia em histórias, contos e romances já lidos ou ouvidos, o escritor, sem ter necessariamente uma consciência nítida desta ligação, desenvolve um conhecimento acerca dos caminhos a seguir para alcançar um determinado objectivo, assim como daquilo que tem que aceitar e ultrapassar para aceder ao sucesso reparador;
- por outro lado, a limitação motora que a actividade de escrita impõe, permite o acréscimo de energias necessárias para se opor às resistências inerentes ao processo de acesso a uma consciência mais lúcida dele próprio e dos outros.

Guillaumin (1987) considera que o efeito reparador da criação põe em causa quer o trabalho interno, quer o meio exterior do sujeito: "*Até se pode dizer que o tecido cicatricial ou a prótese com valor criativo está destinado a reparar todo o conjunto dos envelopes externos e internos do criador, 'criando', graças à sedução estética,*

numa forma altamente ordenada e estável, um poro, uma passagem, um lugar de comunicação e de trocas regulamentadas, simultaneamente canal e umbigo entre o interior e o exterior para o Ego do autor" (1987, p. 175).

O processo criador mobilizado pela escrita alicerça-se nas relações entre solicitações relacionais e o envelope psíquico do criador. Podemos chegar a uma conclusão análoga ao modelo conceptual de Anzieu, considerando com ele que o desenvolvimento do envelope psíquico mobiliza três níveis de operações:

- o nível pré-lógico (das impulsões e das sensações);
- o nível das lógicas do eu, percepcionando e agindo (podendo associar-se percepções e transformações);
- o nível das lógicas do eu pensante (a constituição de conjuntos por organização das partes num todo e a construção ou fragmentação de conjuntos em elementos).

Se quisermos compreender a dinâmica reparadora do processo criativo é necessário estudar o desenvolvimento de um acto criador no seu meio relacional.

É ilusório querer circunscrever as solicitações relacionais percebidas por um sujeito. Os maiores obstáculos a essa ambição são, sem dúvida alguma, aspectos ligados à atenção selectiva do sujeito às solicitações actuais, ou à reminiscência de relações antigas. O eu do autor não é uma *tabula rasa*, mas sim um envelope activo e um receptáculo. Deste modo parece razoável tentar captar a função organizadora e (reparadora) dos fantasmas ou das impressões gerais por estas solicitações provindas do meio a partir da sua inserção no corpo do texto criado.

Interrogamo-nos aqui acerca da possibilidade de uma criação auto-engendrada, abordando uma concepção de uma auto-transferência com o texto.

Anzieu escreve: "*Não existe auto-análise séria se ela não for falada com alguém*" (1959, p. 499). Bellemin-Noel, pensando na correspondência entre Freud e Fliess, afirma: "*(...) falada ou escrita. E falada num acto de escrita que em primeiro lugar*

se dirige forçosamente a si próprio antes de ser dada a ler em público" (1994, p. 419-420). Esta descoberta de si no seu escrito, não dominada, não poderia constituir-se como um inconsciente do texto? Em 1981, D. Anzieu escreve: "*É o inconsciente do autor, realidade viva e individual, que dá a um texto a sua vida e a sua singularidade. É o inconsciente do leitor que, mais do que encontrar esta vida e esta singularidade, lhe traz uma nova vida, uma outra originalidade. O processo é o mesmo no curso de uma cura entre analisando e analista. Cortado destes dois inconscientes, o texto é um simples corpo inanimado, um corpus de letras mortas*" (op. cit., p. 12).

Mas o ponto de vista desenvolvido por J. Bellemin-Noel, que concebe um "*inconsciente do texto*", só pode ser sentido ou reconstruído pelo leitor a partir dos afectos sentidos na sua leitura, vem ligar-se à nossa concepção de um envelope de escrita, o qual seria, por sua vez, constitutivo do ego (e, pelo menos em parte, inconsciente).

O pensamento criativo parece-nos necessitar de um sentimento de vacuidade metabolizável para que a obra produzida não seja apenas um eco narrativo da falta sentida, mas permita a descoberta de si, o reconhecimento de um texto ou de um trabalho de pensamento que escapa ao seu autor, o acesso a um funcionamento aberto. Consideramos que a escrita criativa constitui uma actividade com efeitos terapêuticos na medida em que permite a mudança na descoberta do próprio sujeito.

Para precisar melhor este funcionamento em sistema aberto assim como as capacidades de metabolização que atribuímos à escrita criativa, iremos apoiar-nos no modelo continente-conteúdo.

Anzieu explica que "*um conteúdo não poderia existir sem uma relação com um continente*" (1885, p. 10). Por conteúdos de pensamento entendemos tudo o que constitui a actividade psíquica do sujeito, isto é, todas as ideias, imagens, percepções, sentimentos que lhe vêem à mente, assim como todas aquelas que são inconscientes por terem sido recalcadas. A função continente permite a circulação destes conteúdos na mente do sujeito, assim como a sua manutenção num estado de unidade e

estabilidade, protegendo o sujeito da submersão por esta actividade psíquica. A função de inscrição de impressões do trabalho de escrita e a organização necessária à constituição de uma obra leva-nos a conferir-lhe essas capacidades de metabolização.

A propósito da possível natureza destes continentes de pensamento realizando este trabalho, Gibello (1987) escreve: "*De uma maneira geral os conteúdos de pensamento constituem-se a partir dos continentes de pensamento que lhes servem de quadro e de limites*" e "*estes continentes de pensamento são inconscientes ou pré-conscientes na maioria dos casos*" (1987, p. 231-232). Isto conduz-nos a questões importantes: através de que tipo de procedimentos inconscientes ou pré-conscientes é que a escrita determina estes conteúdos de pensamento constitutivos do sujeito? Por que tipo de mecanismos psíquicos é que estes procedimentos de escrita permitem uma reparação ou uma protecção do sujeito?

A perspectiva genética de Bion (1963) afigura-se-nos ser de extrema utilidade. Com efeito, já referimos que, segundo Bion, a criança projecta para o exterior dela vivências brutas e inorganizadas (o que Bion designa "*elementos beta*") intoleráveis porque ligados à pulsão de auto-destruição e à angústia.

Mas é necessário afirmar que estes conteúdos são projectados para um continente que é a mãe. É a "*capacidade de rêverie*" da mãe que vai transformar e ligar estes elementos, que vai fornecer-lhes sentido e, deste modo, torná-los suportáveis. É a fiabilidade desta capacidade de receptáculo e de transformação que a mãe possui que determina a possibilidade da criança aceder ao pensamento. Depois da modificação dos conteúdos brutos recebidos, a mãe reenvia "*elementos alfa*", os quais são fonte de benefício psíquico e de desenvolvimento mental para a criança (e também para a própria mãe, a qual também se sente mais madura). Seguidamente, a criança pode construir progressivamente a sua própria capacidade de metabolização interna. Este aparelho para pensar, capaz de representações simbólicas, permite-lhe sentir sensações e emoções sem se sentir destruído.

A actividade da escrita criativa pode permitir, do mesmo modo que a capacidade de *rêverie* materna, que o sujeito desenvolva um sentimento de constância, um "*bem estar de base*", como escreve Anzieu a propósito do Eu-pele (1985, p. 9). A escrita pode permitir reconstruir (tal como o faz o continente materno) sensações, imagens, afectos toleráveis, restaurar objectos internos e/ou externos destruídos.

CAPÍTULO V

À LAIA DE SÍNTESE:
OS PROCESSOS CRIATIVOS

5.1 – PROCESSOS CRIATIVOS

O discurso psicanalítico sobre a actividade criativa parte de vários princípios metapsicológicos.

Para Freud, o fundamento de qualquer actividade criativa, artística ou científica, é a *sublimação*, de que fala pela primeira vez em *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade (1905b/1975)*. Na óptica freudiana, a sublimação está ligada à dessexualização das pulsões e a inspiração criativa depende da capacidade do artista em aceder às imagens e aos sentimentos perdidos da infância. "*É a recordação de uma experiência anterior que remonta à infância* – escreve Freud em *O Poeta e a Fantasia – e é a partir desta experiência que deriva o desejo criado pelo próprio recalcamento na arte poética*" e conclui dizendo que "*tanto a actividade poética como a fantasia constituem uma continuação e uma substituição do brincar primitivo das criança.*" (1908/1981, p. 1343).

O significado da sublimação, de acordo com a fórmula final de Freud, é, assim, despojar um impulso da sua natureza ofensiva sem o privar, com isso, da sua qualidade de procurar prazer e de proporcionar prazer. Porque, para Freud, os impulsos do instinto do artista são mais fortes do que os dos outros indivíduos, e porque ele reage de uma maneira mais impaciente à exigência de renunciar à

satisfação dos seus desejos, e sendo a sua necessidade de uma compensação substitutiva mais imperativa.

À ideia de brincar de que fala Freud, liga-se o pensamento de Winnicott (1971/1983), que vê a criatividade humana em função da capacidade da criança para organizar o seu próprio espaço interno: o seio e o *objecto transitivo*, ambos formados na ausência do objecto e com o objectivo de restaurar, em fantasia, a fusão perdida com a mãe. No seu pensamento, o objecto transitivo constitui uma área intermédia de ilusão, o protótipo da ilusão presente em qualquer "*fruição estética*" (Kris, 1952/1965) – a partir do momento em que o artista propõe a sua área intermédia através da sua obra – que irá coincidir com a criação do símbolo como resultado da separação do objecto primário.

Melanie Klein forneceu inúmeros contributos para a compreensão do processo criativo. Para esta autora, a criatividade é um processo vital para a sobrevivência e desenvolvimento psico-emocional do bebé, trata-se de algo fundamental para a própria vida. De facto, quando Klein fala da *função criativa* no novo-nato leva-nos a pensar numa função vital: ou ele descobre o meio de dominar a sua angústia através do fantasma ou irá cair na psicose e/ou na debilidade. Trata-se, por conseguinte, de uma dinâmica que vai da angústia ao símbolo.

Por outro lado, a criatividade humana e as finalidades da obra de arte foram associadas ao desejo de *reparar* o dano produzido, em fantasia, ao objecto primário, e ao desejo de reconstruir um mundo interno melhor. Segundo esta teorização, a natureza dos impulsos criativos está ligada à posição depressiva e aos sentimentos de reparação, partindo do princípio que o artista é aquele que é capaz de recriar os seus objectos internos, assim como de lhes dar, separando-os de si, uma vida autónoma. Nesta perspectiva, criatividade artística e científica unem-se, na medida em que são capazes de criar uma nova realidade.

No entanto, constatámos a existência de opiniões divergentes, tais como a de Chasseguet-Smirgel (1977), para quem o objectivo de uma actividade criativa é a reparação do próprio sujeito e não do objecto. As duas categorias de actos criativos

opõem-se significativamente, uma vez que, para esta autora, é criativo apenas o acto que procura a reparação do *self*.

Assistimos, mais tarde, com Bion, a uma profunda transformação teórica sobre as origens do pensamento e do processo criativo, relativamente ao modelo proposto por Klein. Se, para esta autora, o *primum movens* da simbolização e da organização do pensamento e da actividade criadora é o sadismo, que deriva das pulsões de morte e é dirigido aos pais, possuindo, portanto, conotações edipianas, para Bion é a *frustração* pela ausência do seio que promove a organização do aparelho para simbolizar, pensar e produzir a identificação projectiva "normal" com que a criança, através da mãe, explora e conhece o mundo na sua dimensão real e emocional.

Chamamos aqui a atenção para o facto deste modelo já se encontrar implícito em Freud, na medida em que, para este, só existe ideação e pensamento quando a satisfação instintiva é perturbada, quando o objecto do desejo *não* está presente. Com efeito, e tal como nos lembra Mancia, "*parece evidente que, a partir de 1911, Freud tenha desenvolvido um tema fulcral sobre a compreensão do desenvolvimento do pensamento (e das suas alterações): o da sua relação com a tolerância (ou intolerância) relativamente às frustrações*" (1970/1990, p. 170). Freud tinha compreendido com exactidão o sincronismo entre o início do princípio da realidade no aparelho psíquico humano e o desenvolvimento da capacidade de pensar, com o objectivo de preencher, com a actividade simbólica e criativa, o vazio criado pela frustração em relação ao desejo instintivo não satisfeito.

Já no seu trabalho *O Poeta e a Fantasia*, Freud dizia claramente: "*Pode afirmar-se que o homem feliz nunca fantasia, só o insatisfeito. Os instintos insatisfeitos são as forças impulsionadoras das fantasias, e cada fantasia é uma satisfação de desejos, uma rectificação da realidade insatisfatória.*" (1907/1981, p. 1344-1345).

Assim, o objecto ausente é o promotor do pensamento e criatividade capazes de induzir importantes modificações no aparelho psíquico. É a este aspecto da construção metapsicológica de Freud que Bion (1962a/1991) se une com a

formulação da sua teoria do pensamento, definida através da experiência psicanalítica.

Neste contexto vimos como a teoria do pensamento de Bion (1962a/1991) propõe que o pensamento emerge do impacto com a frustração, isto é, com a não disponibilidade de um seio gratificante. Assim, o desenvolvimento do pensamento só pode acontecer se a criança tiver capacidade para suportar a frustração. O não-seio transformado em pensamento, desencadeia um processo: a faculdade de pensar (e de criar). Como consequência, os pensamentos precedem o pensar e o pensar desenvolve-se secundariamente como aparelho para pensar os pensamentos. Bion afirma: "*Se a capacidade para suportar a frustração é inadequada, o não-seio mau interno (...) confronta a psique com a necessidade de decidir entre fugir da frustração ou modificá-la*" (1962a/1991, p. 187).

É este o grande dilema do desenvolvimento das faculdades psíquicas: estar preparado, na primeira infância, para enfrentar sem grandes dificuldades, o jogo entre evitar ou transformar a frustração primária. Se se evitar, o que poderia vir a ser um pensamento (uma criação) transforma-se num objecto interno mau, sentido como um objecto concreto e evacuado. Resulta daí uma paragem no desenvolvimento do aparelho para pensar e criar e, em vez dele, aumenta a força do aparelho que produz a identificação projectiva patológica, e que, simultaneamente, desenvolve a omnipotência do pensamento, substituindo a faculdade de aprender com a experiência e a possibilidade de criar.

Assim como o pensamento nasce da transformação da frustração, tornada possível graças à *rêverie materna* (contenção, transformação, devolução), a obra criativa do criador nasce quer das transformações das frustrações (tais como a necessidade de mudar aspectos da vida, sobreviver a perdas e decepções, etc.) tornadas possíveis graças à capacidade de *rêverie* interna do criador (por introjecção e identificação com a da mãe), quer da sua capacidade em usufruir dos aspectos positivos e criativos das oscilações entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva (que são factor quer do desenvolvimento do pensar quer da actividade criativa), isto é, a possibilidade de enfrentar um sentimento catastrófico de desintegração e falta de

sentido ou, como nos diz Spillius, "*se não se pode tolerar a dispersão e a ameaçadora falta de sentido na posição esquizo-paranóide, é provável que force prematuramente na direcção da integração ou que se agarre a um estado particular de integração e sentido além do seu tempo*" (1988/1990, p. 165).

Para Bion, o pensar é uma função da personalidade (função alfa) em contínuo desenvolvimento e transformação, contendo, à semelhança do que afirma Klein, objectivos reparadores, pois "*a tentativa de pensar, que é parte central do processo de reparação do ego*" na medida em que "*envolve o uso de formas primitivas pré-verbais que sofreram mutilações e identificação projectiva*" (Bion, 1957/1991, p. 83).

O escritor André Malraux (1947) afirmava que a criação (e ele referia-se especialmente à arte) "*percorre, em regra, todas as experiências da consciência, desde os elementos sensoriais até à intelecção e à abstracção*". De facto, a análise psicológica da experiência criadora revela-nos, grande número de vezes, que o artista (e muito especialmente o artista moderno), se volta frequentemente para a profundidade da sua realidade interior (psíquica e sensorial), de onde arranca os temas que servem de base à sua criação. E, escalando uma a uma as vias da sua consciência (em várias transformações em pensamento), consegue alcançar uma mensagem universal, rica de simbolismo e significação. Esta afirmação está absolutamente de acordo com a conceptualização teórica de Bion, aprofundada e ampliada por Amaral Dias (1997, 2004), segundo a qual a *função alfa* (função transformadora) existe em todas estas passagens das várias experiências da consciência, que é o caminho da simbolização, do processo de pensar e do processo da criação. A função alfa existe 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 deste ao cálculo algébrico. Quanto mais a função alfa estiver distante dos elementos beta, mais próxima fica do raciocínio abstracto e menos presente ficam os aspectos primitivos da personalidade.

Assim, o verdadeiro factor criativo reside no facto de certas personalidades poderem não só dar conta de todos aqueles elementos e de poderem organizá-los, mas também, e sobretudo, de se poderem abrir a um inexplorado (dúvida, incerteza, mistério...) que é possível ser suportado e tolerado.

A nossa reflexão sobre o processo criativo (assim como a formação do mundo interno), apesar de nos levar a conferir um papel central à posição depressiva neste processo e na organização dos princípios estéticos da visão do mundo, sugere a possibilidade de identificar a criatividade humana com qualquer procedimento que, através de vários factos (traumáticos ou não) e várias posições (esquizo-paranóide e depressiva), conduz à formação do *self* e do mundo interno do ser humano. Este percurso evolutivo é acompanhado por ataques e reparações, e a capacidade que a criança (ou o criador adulto), no âmbito deste complexo processo relacional que a liga à capacidade de *rêverie* da mãe (ou, no caso do adulto, à sua própria capacidade de rêverie, produto da interiorização e identificação a essa capacidade materna), para neutralizar os seus sentimentos destrutivos e inseguranças e crescer emocionalmente, enfrentando e transformando as frustrações, mantendo separado o "bom" e o "mau" e integrando-os, depois, segundo um princípio formal, representa um exemplo notável de actividade criativa que se torna central não só na simbolização e na preparação de um aparelho para pensar os pensamentos e emoções, como também na formação de um mundo interno e dos seus valores (que Mancia, 1970/1990, designa por "*teologia*").

Esta reflexão considera a experiência que a criança tem ao longo do seu desenvolvimento de natureza estética, tanto na posição esquizo-paranóide como na depressiva. A separação, neste contexto, assim como a capacidade continente face a ela como face a qualquer frustração, torna-se no processo essencial da criatividade humana, pois permite à criança manter separadas as experiências "boas e ideais" das "más", embora devam ser integradas na posição depressiva. Uma vez que a experiência estética, que a criança vive numa época pré-verbal, permanece como uma estrutura inconsciente, será igualmente o protótipo de qualquer criatividade

adulta e de qualquer capacidade de fruir e apreciar a beleza. Considerámos igualmente o facto de as modalidades projectivas de afectos e sentimentos sobre os objectos externos, prevalecentes na posição esquizo-paranóide, constituirem o primeiro modo de simbolização, uma vez que é um momento em que a criança concebe sentimentos que dizem respeito aos objectos exteriores ao *self*.

A sensorialidade ocupa uma posição central nestas experiências que, mais tarde, se ligarão a objectos (acústicos, visuais, gustativos, somo-estéticos) dotados de uma forma e que, uma vez introjectados, constituirão os objectos-modelo de qualquer capacidade futura da criança e do homem para apreciar a beleza e viver segundo princípios estéticos.

"*O artista, ao criar, torna a percorrer todas as etapas do processo que o levou a construir o seu mundo interno, no sentido em que recria objectos que pertencem ao seu mundo 'ideal' ou 'sublime', aos quais confere uma nova disposição espaço-temporal. Oferece-lhes uma vida autónoma colocando-os fora de si através de um processo formal, isto é, uma transformação capaz de conferir a estes objectos uma forma significante, cujos significados simbólicos podem apenas ser colhidos intuitivamente*" (Mancia, 1970/1990, p. 167).

Tendo em conta que "a *criatividade origina-se nos níveis profundos da ordem generativa, e o papel apropriado da energia mental é responder a tais percepções, acabando por trazê-las até a um nível manifesto da realidade*" (Bohm & Peat, 1987/1989, p. 47) e que "*ser capaz de criar é ser capaz da regressão profunda donde surgem laços surpreendentes, representações da época infantil, sob forma de imagens, de afectos, de movimentos, subtendidos pelos processos primários que vão servir de nódulo organizador*" (Anzieu, 1974, p. 13) é necessária a existência de uma função continente (de estabilização e transformação) destes pensamentos "em bruto" e emoções dispersas, fragmentárias, intensas, contraditórias e caóticas em algo ligado, coerente, estável e comunicável.

Pensamos que a teoria de Ehrenzweig (1967/1974) do processo psíquico da criação é muito ilustrativa da conjunção destes fenómenos (regressão, função

continente, simbolização, reparação). Com efeito, segundo este autor, na primeira fase (de tipo esquizóide) do processo criativo, as projecções inconscientes do artista são ainda muito sentidas como fragmentadas, acidentais, estranhas e até persecutórias. Na segunda fase (de tipo depressivo), a obra desempenha um papel de "útero" acolhedor; ela contém, integra, os fragmentos num todo coerente (a sub-estrutura inconsciente ou matriz da obra de arte). Na terceira fase, o artista pode re-introjectar a sua obra a um nível mais elevado, próximo do nível consciente.

5.2 – PROBLEMÁTICAS DO CRIADOR

Passemos agora ao aspecto importante da problemática comum ao criador. Ouçamos Schmid-Kitsikis: "*O processo de criação (...) ilustra-se por caminhos diversos. Postas de lado as diferenças inerentes ao objecto que serve o seu projecto (as artes plásticas, a escrita, a investigação científica, etc., depende da organização psíquica do criador. Sendo alimentado pelos conflitos, pelas fraquezas, pelas frustrações e pelos traumas que marcam o estabelecimento e o reconhecimento da identidade psíquica do criador da sua capacidade em se situar enquanto sujeito de uma filiação através das suas próprias experiências de vida e dos seus laços com o outro, ele pode igualmente falhar na sua procura de inovação e de criação. A obra acabada apenas tem o seu lugar, enquanto produto de uma criação, através da sua função de expressão de um sofrimento psíquico intolerável ou de uma investigação na procura incansável de uma identidade tendo o seu ponto de ancoragem na fragilidade identitária do seu autor*" (1999, p. 1213); e mais adiante: "*Frágil destino dos criadores. Traumas, vínculos precoces e conflitos edipianos exigem a sua participação na obra de criação, para o melhor e para o pior. Desigual destino dos criadores. Há os que criam com, à volta e para além do seu destino, há aqueles que criam e que só a obra de criação permite dar sentido ao seu destino.*" (op. cit., p. 1225).

Podemos afirmar que a problemática dos artistas criadores repousa sobre o objecto perdido, e nunca é claro se este objecto é a mãe perdida (numa óptica de reparação da posição depressiva) ou se é o falo perdido (numa óptica de reparação da castração). De qualquer modo, há uma tentativa de reparação narcísica. Esta restauração é possibilitada pela existência de uma função alfa (dando acesso ao simbólico) muito desenvolvida e orientada para o objecto de criação, permitindo-lhe lidar (transformando) com o não-pensável, o insuportável. A função continente (que está implícita na função alfa) permite ao criador que aqueles conteúdos psíquicos possam deslocar-se na mente do sujeito e manterem-se num estado de unidade e estabilidade, protegendo-o dos riscos da angústia catastrófica.

5.3 – FUNÇÕES DA OBRA CRIATIVA

Finalmente tentamos saber quais as *funções* que a obra criativa ocupa na economia psico-emocional do criador.

A partir dos parâmetros explicitados anteriormente, podemos afirmar que a criação de uma obra parece ter várias funções: certamente a de um pára-excitação, à semelhança ou a exemplo de um *eu-pele*, permitindo ao sujeito enfrentar as consequências psíquicas dos seus traumas infantis e de realizar rapidamente e profundamente movimentos regressivos, mobilizando representações arcaicas, evitando assim o desmoronamento psíquico; a de um lugar de *rêverie*, um *espaço transitivo* de criação, permitindo-lhe ter acesso, sem perigo de aniquilação, aos movimentos de tentativa e erro mobilizados em qualquer acto de criação.

Esta *função integradora e superadora* dos seus conflitos internos e das fragilidades identitárias processa-se no campo do *símbolo*. Os deslocamentos inerentes à *sublimação* e as transformações contidas na *função alfa* são os conceitos que designam este processo psíquico.

Freud constata que o artista, ao contrário do neurótico, se afasta da realidade frustrante para encontrar uma satisfação dos seus desejos insaciados no imaginário;

mas enquanto que para o neurótico a transformação do desejo em sintoma impede a troca a favor de um gozo narcísico puro, para o artista, a sua transformação em obra confere-lhe uma mais valia de prazer num plano ou circuito mais elevado, isto é, o circuito cultural. Enquanto a neurose isola, a criação reúne: *a criação artística é o símbolo por excelência.* Deste modo, pelo poder misterioso da *regressão controlada* de dar aos seus sonhos uma representação social que propicia aos outros prazer e/ou alívio, o autor, para além de satisfazer os seus desejos na obra e pela obra, consegue "*atrair a si o seu reconhecimento e a sua admiração e finalmente conquistou pela sua fantasia o que, anteriormente apenas tinha existido na sua fantasia: honras, poder e amor das mulheres*" (Freud, citado por Jones, 1973, p. 463), isto é, o prazer de ser reconhecido pelos outros. Ou, como afirma Coimbra de Matos: "*(...) a obra de arte, não tendo utilidade, serviria apenas para se ver ou exibir, preenche a lacuna do existir e do ser e absorve o indivíduo numa relação à distância, de tipo sublimado ou fim inibido, em que a satisfação pulsional directa não está em causa, não se trata então de um prazer carnal, mas de um prazer extático, na admiração ou no ser admirado (...)*" (2001, p. 58).

Mas, por outro lado, se a obra satisfaz pelo investimento objectal promovido pelas regressões narcísicas e pulsionais, ela é subentendida por tendências progressivas, nomeadamente as tendências da reparação. Klein (1946/1996), Segal (1957-1991), Chasseguet-Smirgel (1977) e Bion (1962a/1991) – na medida em que, para estes autores, pensar/criar faz parte do processo de reparação do ego – deram conta de que é a necessidade de reparar o objecto e/ou o self que impulsiona e sustém o processo de criação.

CAPÍTULO VI

FORMULAÇÃO DO PROBLEMA

6.1 – INTRODUÇÃO

O nosso objectivo é aprofundar o conhecimento sobre a *criatividade* ou, mais precisamente, investigar a *dinâmica psico-emocional inerente ao processo criativo* através do *Thematic Apperception Test*. Para tal, começámos por nos centrar na explicitação teórica dos três componentes que, a nosso ver, são (em maior ou menor grau), determinantes: a *simbolização/sublimação*, a *reparação* e a *função continente*.

Assim, e na continuidade do explicitado anteriormente no enquadramento teórico, formulamos o problema que iremos estudar a partir do seguinte postulado: o processo criativo e o acto criador são subentendidos pela mobilização das capacidades sublimatórias e das capacidades continentes do psiquismo, e inscrevem-se num objectivo de protecção/reparação face a uma ameaça interna.

Correspondendo o pensamento criativo e a dinâmica criativa a processos de extrema complexidade, privilegiámos, assim, estes três processos psíquicos, os quais constituíram os eixos fundamentais da nossa exploração do campo teórico e

corresponderão aos pontos nodais da nossa investigação. Optámos por estudá-los isoladamente, num primeiro momento, e só posteriormente faremos um trabalho de síntese, em que estas três dimensões aparecerão dinamicamente associadas.

6.2 – CRIATIVIDADE E SIMBOLIZAÇÃO / SUBLIMAÇÃO

Vimos que, segundo S. Freud (1905b/1975), a *sublimação* encontra a sua origem na necessidade de controlar moções pulsionais particularmente intensas.

Veremos também como, dotado de um psiquismo frequentemente extravasado pelo excesso de força pulsional, o criador "*é conduzido a voltar-se para os outros, diante dos quais descreve a sua situação interior e encontra aí uma confirmação da sua existência*" (M'Uzan, 1977, p. 16).

Um dos fundamentos principais da avaliação das capacidades de sublimação repousa na *investigação do processo de deslocamento* – o qual vai dar origem ao símbolo – destinado a permitir a transferência das moções pulsionais sobre representações substitutivas. As capacidades de sublimação verificam-se pela capacidade de tratamento do conflito pulsional que se situa "*para além do conflito e do recalcamento*" (Le Guen, 1985/1986, pp. 29-30).

A presença dos factores que dão conta de processos de pensamento de boa qualidade permite, de modo geral, antever a capacidade do sujeito para utilizar a sublimação, o que pressupõe que, para investigarmos a *qualidade do processo de simbolização/sublimação*, iremos analisar, em primeiro lugar, *a qualidade do pensamento* do sujeito, condição para a possibilidade de uma boa sublimação – *adaptação à realidade* e *qualidade dos processos cognitivos* – e seguidamente avaliaremos a própria sublimação inerente à criatividade.

É um facto reconhecido pela comunidade científica que o pensamento (e a inteligência) não pode funcionar de modo totalmente autónomo, independentemente das interferências afectivas. Também é geralmente reconhecido que o modo como a

afectividade interfere no funcionamento cognitivo pode variar consideravelmente segundo os indivíduos, facto que teremos em conta no nosso estudo.

6.3 – CRIATIVIDADE E REPARAÇÃO

Vimos no enquadramento teórico consagrado ao fenómeno da *reparação* que este se apresenta como o elemento mais forte dos impulsos construtivos e criativos, facto realçado desde o início dos trabalhos de M. Klein (1929/1996), assim como a aceitação generalizada da ligação íntima existente entre as experiências criativa e estética e a posição depressiva (Segal, 1952/1982, 1974/1991).

De facto, constatámos que a reparação desempenha um papel central na posição depressiva (Klein, 1930/1996, 1940/1996), constituindo-se como uma modificação progressiva da ansiedade depressiva (o medo da perda, do dano causado ao objecto bom e ao mundo interno) e não propriamente como uma posição separada.

Também não se trata de um mecanismo de defesa, na medida em que é mais uma fuga à ansiedade. "*Tal como vimos no estudo da sublimação, ela deve ser vista como um método de administração dos impulsos, e não como um método para se defender deles. É um 'mecanismo de aceitação', na terminologia de Grotstein (1983)*" (Hinshelwood, 1991/1992, pp. 162-163).

Também tivemos ocasião de referir que, quer a incapacidade em elaborar a perda do objecto, quer o excessivo investimento narcísico, traduzem a existência de um sofrimento psíquico latente dificilmente negociável e dificultando o processo de reparação e as consequentes realizações criativas e que, pelo contrário, a capacidade criativa (ou aptidão para formar símbolos) depende da capacidade do ego do sujeito em suportar perdas e substitui-las por símbolos.

Por vezes, mais do que reparar o objecto trata-se de reparar a posição depressiva. Não é tanto o outro que foi danificado fantasmaticamente pelo sujeito, é o seu próprio *self* que se sente danificado e, nesse caso, o sujeito deve refazer, reconstruir incessantemente o *self* através da obra criadora (Shasseguet-Smirgel, 1977/1984).

Pensamos, com efeito, que, quer a incapacidade em elaborar a perda do objecto, quer o excessivo investimento narcísico traduzem a existência de um sofrimento psíquico latente dificilmente negociável e dificultando o processo reparatório e as consequentes realizações criativas e que, pelo contrário, a capacidade criativa (ou aptidão para formar símbolos) depende da capacidade do ego do sujeito em suportar perdas e substitui-las por símbolos.

A *avaliação da fragilidade narcísica* é importante dado o conhecimento que temos de que uma excessiva vulnerabilidade desta ordem dificulta, em certos indivíduos, o recurso à reparação simbólica, à sublimação e, finalmente, à realização criativa. Partimos do princípio de que aquela fragilidade, para ser positiva, não deverá ser excessiva. Procuramos assim apreender a dimensão positiva ou negativa desta fragilidade a partir da observação das defesas narcísicas.

O *estudo do investimento narcísico* também se justifica pelo facto de sabermos que existem certos tipos de "*organizações patológicas*" (Steiner, 1985) ou "*organizações narcísicas*" (Rosenfeld, 1971/1991, Sohn, 1985-1991) ou "*organizações defensivas*" (O'Shaughnessy, 1981/1991) caracterizadas por um sistema defensivo constituindo um sistema rígido que impede a flexibilidade característica das defesas da posição depressiva. Isso implica que os esforços do indivíduo para fazer verdadeiras reparações – as *reparações simbólicas* (Klein, 1946/1996, Segal, 1952/1982) – tão características desta posição, são em geral narcísicos demais para permitir quer resoluções duradouras, quer realizações verdadeiramente criativas.

No *estudo da problemática narcísica* teremos uma atenção muito particular ao facto de saber em que medida o *trabalho de restauração narcísica* presente em certos sujeitos opera positivamente ou negativamente sobre o processo criativo.

Está também presente a problemática do *narcisismo positivo* e do *narcisismo negativo* (Rosenfeld, 1964), o que nos obriga a investigar nos nossos sujeitos a existência de um investimento narcísico de boa ou má qualidade, assim como a

fragilidade dos alicerces narcísicos, a utilização de defesas destinadas a combater essa fragilidade e ainda a eficácia dessas defesas.

Como nos lembra Rosolato (1976), os aspectos positivos do narcisismo são aqueles que permitem ao sujeito "reagrupar-se", manter a sua unidade psíquica e assim poder afastar-se da dependência em relação ao objecto. O narcisismo positivo "*assegura a coerência do aparelho psíquico favorecendo uma união das forças pulsionais, um movimento centrípeto que evita a dispersão talvez despedaçante dos investimentos*" (Chabert, 1986, p. 16).

Iremos também ter em conta o *efeito do investimento narcísico na relação de objecto*, na medida em que isso nos irá permitir distinguir quer um tipo de narcisismo, quer um tipo de reparação que não permite (ou então só muito dificilmente) um investimento objectal satisfatório e iremos diferenciá-lo de outro tipo de narcisismo mais construtivo, menos fechado sobre si próprio (Rosenfeld, 1971/1991).

6.4 – CRIATIVIDADE E FUNÇÃO CONTINENTE

Para estudarmos o papel da função continente no processo criativo, utilizaremos a *Teoria do Pensamento* de W. R. Bion (1962a/1991, 1963) descrita na parte teórica do nosso estudo.

Assim, iremos investigar a relação entre o pensador e os seus pensamentos segundo o modelo da *identificação projectiva* (pensamentos activados pelo conteúdo latente da imagem) na relação continente (mente)/conteúdo (pensamentos pressionando a mente para serem pensados), em função da *busca da verdade* do próprio sujeito (K –> O) e segundo o modelo da *interacção e oscilação observadas entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva* (PS <–> D).

A *função continente do psiquismo* permite aos conteúdos mentais (cognitivos e emocionais) deslocarem-se no interior do aparelho psíquico do sujeito mantendo-se

num estado de unidade e estabilidade, protegendo o sujeito dos sentimentos de instabilidade e de catástrofe psíquica (Bion, 1965).

É esta função continente que permite a *flexibilidade criativa* (Kubie, 1976), condição da criatividade, que significa a articulação flexível dos processos primários e secundários, unindo o esforço para associar, por um lado, curiosidade, inovação e fantasia e, por outro lado, organização, formalismo e princípio lógico da não contradição.

Vimos na exposição teórica como Bion – na sequência da concepção de Klein (1923a/1996, 1930/1996), segundo a qual o desenvolvimento intelectual depende em grande parte do desenvolvimento emocional – estabeleceu uma teoria sobre o processo de pensar baseada na ligação dos pensamentos com as emoções, e desenvolveu o modelo de um continente onde a conjunção dos conteúdos mentais forma uma rede que serve como continente.

Para Bion (1963) o esforço criativo (não só artístico mas também científico) é encarado como um processo, em pequena escala, de pequenas oscilações entre os fragmentos e o todo, de balanceamentos entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva. Ele representou este processo oscilatório pelo símbolo *SP* <–> *D*. São estas oscilações que iremos estudar quer do ponto de vista puramente cognitivo quer do ponto de vista emocional, tendo em conta que é a função continente que possibilita a experiência criativa, a qual supõe um balanceamento contínuo entre o pensamento divergente e a racionalidade, entre os processos primários e os processos secundários, entre a destruturação e a integração.

Do *ponto de vista cognitivo*:

Foi Guilford quem abriu a era da modernidade na investigação sobre a criatividade com o seu discurso presidencial na Associação Americana de Psicologia, em que redefiniu a noção de inteligência de tal modo que a criatividade tem aí o seu lugar, afirmando: "*Talvez que o mais importante nestas investigações seja a descoberta que quase todos os homens são criativos, pelo menos até um certo ponto e de uma certa maneira*" (Guilford, 1950a, p. 445).

Especialmente útil na clarificação da criatividade e a propósito da nossa investigação, foi a distinção que Guilford fez a propósito da capacidade para o pensamento divergente e da capacidade para o pensamento convergente.

O *pensamento divergente* aponta para o tipo de respostas que não são conhecidas nem esperadas. "*Produção divergente: criação de informação a partir da informação dada, na qual há persistência na variedade e na quantidade de produção (out-put) a partir da mesma fonte. Uma definição mais breve poderia ser: a criação de alternativas lógicas*" (Guilford, 1980, p. 454).

O *pensamento convergente* aponta para o conhecido e para o especificado. "*Produção convergente: criação de informação a partir da informação dada, na qual há persistência em conseguir resultados únicos ou aceites convencionalmente como os melhores (...) Uma definição mais breve poderia ser: a criação de necessidades lógicas*" (op. cit., p. 454).

É a oscilação equilibrada destes dois tipos de pensamento (dispersivo e integrativo), característicos respectivamente da vertente cognitiva das posições esquizo-paranóide e depressiva, que produz a *flexibilidade cognitiva* fundamental no processo criativo.

Do *ponto de vista emocional*:

Vimos como Bion (1962a/1991, 1963) foi mais além de Klein (1923a/1996, 1930/1996) quando, ao estudar os processos criativos ligados aos processos do conhecimento, discordou que a criatividade fosse simplesmente um movimento progressivo e unidireccional da posição esquizo-paranóide (PS) para a posição depressiva (D), sendo que é esta última que possibilitaria uma capacidade de síntese e de reformulação de um novo conjunto de ideias, valores e posições.

Para Bion, em vez de um movimento progressivo e unidireccional, o processo criativo consiste num movimento alternativo, oscilatório, entre a posição esquizo-paranóide (PS) e a posição depressiva (D).

Bion (1962a/1991) descreveu o tipo de actividade inconsciente presente neste processo: o afrouxamento de todos os laços que ligam os elementos estabilizados conhecidos, com uma reformulação posterior em torno de um novo ponto focal, o facto seleccionado. O afrouxamento da integração representa a actividade característica da posição esquizo-paranóide e a reformulação representa a actividade fundamental da posição depressiva. Há assim um contínuo movimento entre as duas posições, permitindo que possamos avaliar a modificação das ansiedades, mecanismos mentais e relações de objecto do sujeito.

Seguidamente iremos *estudar a função continente/conteúdo (♀ ♂) em função da capacidade dos sujeitos se confrontarem com as suas verdades (K –> O).*

Tivemos ocasião de ver, no Capítulo I deste trabalho, como o pensamento e a teorização de Bion (1963) quanto à origem, natureza e funcionamento do continente materno se constituiu como um dos postulados fundamentais, quer da prática, quer da teoria psicanalítica modernas, nomeadamente na compreensão da constituição e do desenvolvimento do pensamento (sadio e patológico).

Observámos também como, partindo da noção de identificação projectiva de Klein (1946/1996), Bion concluiu que para qualquer conteúdo projectado deve haver um continente receptor.

Bion (1962a/1991) partiu de dois modelos extraídos da área da biologia: o da relação sexual e o da relação boca-seio. Mas foi este último modelo que ele empregou de forma sistemática para caracterizar as identificações projectivas que se processam entre as necessidades e ansiedades do bebé (♂) projectadas na mãe e as capacidades desta em contê-las (♀) até que ela as possa devolver, de uma forma adequada e mais aceitável, ao bebé.

Além da utilização para a prática clínica, Bion também utilizou o modelo continente/conteúdo (♀ ♂) para muitas outras situações, como, por exemplo, para a *relação entre os pensamentos e o pensador*, o que nos interessa sobremaneira para o nosso estudo da criatividade.

A propósito de criatividade, Bion, no seu artigo *Mudança Catastrófica* (1966), ilustrou a relação do continente *establishment*, com o conteúdo das ideias do "místico", afirmando que estas últimas representam a ameaça de um efeito explosivo, destrutivo e catastrófico na estabilidade do *establishment*.

Para uma melhor compreensão da relação da mente sujeito (♀) com os seus próprios pensamentos (♂), lembramos os *estádios do processo criador* concebidos por Ehrenzweig: "*Na primeira fase (esquizo-paranóide) da criatividade, as projecções inconscientes do artista ainda são sentidas como fragmentadas, acidentais, estranhas e persecutórias. Na segunda fase, a obra desempenha o papel de um 'útero' acolhedor. Ela contém e (...) integra os fragmentos, num todo coerente (...) Na terceira fase, o artista pode reintrojectar a sua obra a um nível mais alto, próximo da consciência*" (Ehrenzweig, 1967/1974, p. 144).

Do mesmo modo que distinguimos *três formas de relação continente/conteúdo* ou, o que vai dar no mesmo, três destinos distintos que os conteúdos sofrem na mente do sujeito, também distinguimos *três tipos de vicissitudes em relação ao vínculo K*, também iremos estudar os três tipos mais importantes de vínculo K, descritos por O'Shaughnessy, os quais correspondem respectivamente aos três tipos mais importantes de relação continente/conteúdo: *a forma da relação positiva (♀ ♂) com K+, a forma da relação negativa (♀ ♂) com K-, e as formas de não-continente (não ♀ ♂) com não-K.*

Finalmente iremos estudar as capacidades continentes dos vínculos L (vínculo amoroso) e H (vínculo odioso).

Como já afirmámos atrás, no capítulo do nosso trabalho referente à *função continente*, a conceptualização de Winnicott (1971/1983) sobre o *brincar*, pode ser pensada em termos de *função continente*, isto é, *o brincar pode ser uma ilustração de um espaço continente.*

Com efeito, segundo este modelo, a criança só pode brincar se não for invadida por um excesso de excitação pulsional, excesso de emoções ou por um excesso de

angústias. *A constituição de uma função continente do psiquismo encontra-se no cerne da integração pulsional*; é esta integração que permite a constituição da diferenciação do *self* e do objecto, que permite que se sinta um continente, isto é, sentir-se distinto dos outros, com um espaço próprio para sentir e pensar.

Escolhemos centrarmo-nos nos dois factores emocionais que fazem parte intrínseca de uma ligação entre dois objectos.

Como também já foi explicitado, os sinais L e H introduzidos por Bion (1962b/1979), expressam a parte da experiência emocional (respectivamente amor e ódio, ou, por outras palavras, a relação libidinal e a relação agressiva) em relação com a ligação.

Estes *vínculos das experiências emocionais* (o vínculo K já foi tratado por nós) remetem, para além de uma tradição filosófica muito antiga, ao ensaio de M. Klein e Rivière: *Amor, Ódio e Reparação* (1940/1996). Nesta tentativa de apresentar as fontes fundamentais das manifestações afectivas, as autoras escolheram o ódio, "*força de desintegração, de destruição, que vai no sentido da privação e da morte*" e o do amor, "*forma de harmonização, de unificação, que tende ao prazer e à vida*".

CAPÍTULO VII

METODOLOGIA

7.1 – INTRODUÇÃO

Propusemo-nos, desde o início, estudar o fenómeno da criatividade – pensamento e processo criativos – numa referência aos vários modelos que constituem o universo da teoria psicanalítica do funcionamento psíquico. A metodologia utilizada neste estudo reflectirá, necessária e coerentemente, esta escolha inicial, sendo portanto uma metodologia projectiva dinâmica, integrando e inscrevendo-se tanto nas referências clássicas (freudianas) como nas mais contemporâneas (bionianas).

Para realizar o nosso propósito, que é a procura da dinâmica psico-afectiva da criatividade e do criador, escolhemos o *Thematic Apperception Test* (T.A.T.), de Murray (1935) como instrumento e como método.

Durante muito tempo criticou-se a psicanálise por não ser uma disciplina verdadeiramente científica, mas somente teórica e prática. Esta crítica já não se aplica quando um teste projectivo, utilizando as teorias psicanalíticas como elemento

de base de análise e compreensão como o T.A.T., é aplicável a cada sujeito e validada estatisticamente e experimentalmente (Shentoub & Shentoub, 1958).

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

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

Utilizámos o modelo psicanalítico (compreensivo e interpretativo), servido por uma prova projectiva que utilizamos quer na prática clínica, como psicólogo clínico, quer no ensino universitário, como docente, aspectos que nos facilitaram a tarefa, na medida em que utilizamos um material conhecido e esquemas de pensamento familiares.

Preferimos o T.A.T. ao Rorschach, quer pela clara preferência pessoal e facilidade de domínio, quer por estarmos convencidos de que aquela prova se adapta mais precisamente ao nosso objectivo: levar o sujeito a criar algo com uma certa consistência (a história-T.A.T.). De facto, esta prova projectiva permite construir pequenas tarefas acabadas, completas e coerentes que se podem comparar a obras criadas pelos sujeitos.

Com efeito, trata-se de uma situação padronizada privilegiada, onde a dificuldade está presente na medida em que existe uma instrução com elementos contraditórios, fornecida por alguém representando papéis também contraditórios, com o objectivo de realizar uma tarefa também ela com elementos contraditórios. Trata-se de uma "*situação altamente conflitual*", no dizer de V. Shentoub (1981), em que a tensão está bem presente.

O T.A.T. é uma prova que exige da parte do sujeito um envolvimento importante. Pensávamos que esse envolvimento era desencadeador de criatividade. Mas não nos podemos esquecer que há algo mais em jogo, determinante para explicar este

esforço, que é a "*situação T.A.T.*", que mobiliza o sujeito e permitirá a "saída", o "resultado" da história. Com isto estamos a querer dizer que a *situação T.A.T.* parece reunir a condição mais importante para a criatividade: resolver um problema novo, na medida em que este problema é indutor ou portador de angústia; isto é, se o problema não for resolvido, surge um perigo. Isto porque, a nosso ver, a angústia na situação T.A.T. é motivada por duas ordens de factores: em primeiro lugar pelas características da própria situação em si, como já explicitámos abundantemente atrás, em segundo lugar pelo *medo do falhanço*, que pode levar, no limite, ao retraimento narcísico.

7.2 – A PSICANÁLISE E A PSICOLOGIA PROJECTIVA

7.2.1 – Introdução

A teoria psicanalítica influencia a psicologia clínica projectiva desde há muitos anos, e esta influência tem sido preciosa e fecunda. A referência, actualmente partilhada por numerosos clínicos e investigadores, à psicanálise como suporte da interpretação dos testes projectivos não é de modo nenhum, contrariamente a certas críticas, um "abastardamento" do pensamento freudiano, na medida em que foi o próprio Freud a aplicar o seu sistema de compreensão do psiquismo humano a outros domínios que não apenas aos da cura psicanalítica propriamente dita. Lembramos que Kris afirma que é num campo de três eixos que a psicanálise se desenvolveu enquanto "*terapêutica, teoria psicológica e método novo (...) de observação do comportamento humano*" (Kris, 1956, p. 8). É precisamente em função destas duas últimas aplicações que a utilização do modelo psicanalítico tem o seu lugar no contexto dos métodos projectivos.

Ao utilizar garantias metodológicas rigorosas e fiáveis, as técnicas projectivas são utilizadas como instrumento conceptual tendo como hipótese principal que as

operações mentais mobilizadas no decurso da passagem da prova traduzem o modo de funcionamento psíquico do sujeito.

A integração (no verdadeiro sentido do termo) dos conceitos psicanalíticos para a interpretação das provas projectivas supõe uma função de ligação, a qual consiste em estabelecer redes entre várias observações de modo a permitir assim a introdução da dimensão metapsicológica no que, à partida, poderia parecer como um simples trabalho semiológico (Dorey, 1983).

Sem querermos retomar a história do processo que levou à concepção actual dos métodos projectivos, nem querermos fazer um catálogo descritivo do seu "modo de utilização", gostaríamos de abordar vários conceitos psicanalíticos que estão na base de qualquer técnica projectiva.

As provas projectivas têm um carácter privilegiado entre os métodos de estudo da personalidade na medida em que combinam uma certa exigência de objectividade e padronização – a instrução, o estímulo apresentado, a presença de um examinador – e uma certa facilitação no que respeita à livre expressão, um convite ao jogo e à imaginação.

Estas provas apelam para uma "*hipótese projectiva*", em que o mecanismo projectivo se confunde com o fenómeno da empatia e já não é um mecanismo de defesa contra a angústia, mas antes uma atitude de identificação. Como afirma Rauch de Traubenberg, "*as provas projectivas põem em evidência um inventário tanto mais alargado de condutas mentais, de mecanismos cognitivos, de atitudes afectivas, quanto mais ambígua e mais vaga for a situação projectiva apresentada. Com efeito, é a situação mais vazia possível, a mais vaga quanto ao objectivo, o estímulo, as instruções, que vai levar o sujeito a exprimir-se de uma maneira livre e criadora ou, pelo contrário, a mobilizar o recurso aos diferentes pontos de referências estáveis, tais como os dados perceptivos ou os esquemas sócio-culturais, para evitar esta liberdade*" (1982, p. 37). Considerar as coisas sob este ângulo leva também a definir

a situação projectiva em termos de regressão, a qual é proposta pelo estímulo e pela instrução.

Deste modo, é em termos de *oscilação entre o perceptivo e o projectivo*, entre o *processo de secundarização e de expressão da problemática*, assim como de *regressão* e da presença do *processo primário do pensamento* que se pode fazer a leitura ou interpretação das respostas, sendo estas consideradas como "normativas" quando a articulação é flexível entre as duas posições, quando há manifestações emocionais suficientes, assim como a preocupação de as distanciar ou a capacidade de as integrar numa realização criativa.

7.2.2 – Criatividade e Escola Francesa do T.A.T.

7.2.2.1 – Criatividade e normatividade

Antes de nos perguntarmos quais são, no T.A.T., os critérios de uma conduta normativa e criativa, iremos precisar em primeiro lugar o sentido do termo "*normativo*", que G. Canguilhem substituiu ao termo *normal*: "*não existem condutas normais, apenas condutas normativas*" (Canguilhem, 1943).

E por normativo ele entende "*a possibilidade de instaurar normas em função das flutuações ambientes externas e internas*". Por oposição à normatividade "*a doença é ainda uma norma de vida, mas é uma norma inferior no sentido em que ela não tolera qualquer desvio das condições nas quais ela vive, incapaz que é em si de mudar numa outra norma*" (*Ibid.*).

Deste modo, e como afirma V. Shentoub, "*a noção de normatividade (...) funda-se num conjunto de critérios que poderiam convergir para a noção de criatividade, a antítese das organizações patológicas prisioneiras no espartilho das defesas rígidas, regidas pela compulsão de repetição*" (Shentoub, 1973, p. 257).

Na medida em que um sujeito é capaz de criar as histórias que nós pedimos ao T.A.T., é lícito colocarmo-nos a questão de – por mais modesta que seja a criação – que uma conduta normativa se traduza pela faculdade do sujeito responder à instrução altamente contraditória (indutora de conflito), onde qualquer falhanço na resposta "*reenvia para organizações psicopatológicas, as quais podem ser especificadas pelo tipo do impacto dos mecanismos de defesa mobilizados*" (*op. cit.*, p. 258).

Fica assim explicitada e validada a hipótese anunciada por V. Shentoub pela primeira vez em 1972 e retomada em 1981, em que aproximou a noção de "*criatividade*" da noção de "*normatividade*" por: "*o que assegura as possibilidades criativas é também garante da normatividade*" (Shentoub, 1981, p. 67).

7.2.2.2 – O processo T.A.T. como processo de criação

É possível assimilar a realização ao T.A.T. a um acto de criação?

No texto (fundamental) de V. Shentoub *T.A.T.: teste de criatividade* (1981), a autora defende esta hipótese: o "*processo T.A.T.*" é aí comparado ao "*processo de criação*", tal como o descreve Anzieu em *Psicanálise do génio criador* (1974), o que implica a capacidade de "*regredir*" e seguidamente "*simbolizar*" os conteúdos inconscientes.

Supondo que a regressão existe no processo de criação, estaria igualmente presente numa situação de "teste" como no T.A.T.? É certo que estes cartões suscitam temas ligados às problemáticas inconscientes provindas assim da projecção. Haveria, do mesmo modo, uma "*regressão*" no sentido do retorno do processo secundário ao processo primário do pensamento?

Trata-se de uma "*regressão formal*" em que, segundo Laplanche e Pontalis (1967/1970, no seu *Vocabulário da Psicanálise*, ela é definida do seguinte modo: "*No sentido formal, a regressão designa a passagem a modos de expressão e de*

comportamento de nível inferior do ponto de vista da complexidade, da estruturação e da diferenciação" (1967-1970, p. 568).

Jacques Lacan (1978) observa a propósito do conceito de regressão: "*Não se pode confundir, no momento em que se aborda a elaboração psicológica dos processos do sonho, processo primário e inconsciente. No processo primário, todas as espécies de coisas aparecem ao nível da consciência. Trata-se de saber porque é que são essas que aparecem*".

Assim considerada a regressão, voltemos ao nosso assunto de momento, que é a comparação que a Escola Francesa do T.A.T. faz entre o "*processo-T.A.T.*" e o "*processo de criação*" tal como foi descrito e analisado por Anzieu ao descrever os vários estádios do processo criativo (Anzieu, 1974):

- realização de um movimento regressivo, ligado a uma crise interior e mobilizando representações arcaicas;
- captação perceptiva clara de algumas destas representações, permitindo fixá-las no pré-consciente como nódulo organizador activo;
- transposição elaborativa da imagem, do afecto, do ritmo assim captado num material e/ou segundo um código familiar;
- submissão da obra à prova da realidade que constitui o julgamento dos leitores.

Shentoub sublinhou claramente quanto a criatividade entendida deste modo era necessária para o processo de elaboração da história-T.A.T., tal como já vimos acima, e o repetimos abreviadamente:

- poder *regredir* é poder mobilizar representações arcaicas – o que pode ser dificultado pela rigidez defensiva e pelo medo natural de encontrar, neste processo regrediente, angústias invasoras;
- ser capaz de percepcionar estas representações de modo a *fixá-las* no pré-consciente – o que pode ser dificultado pelo medo do contacto com aspectos e situações mentais novas;

- ser capaz de *simbolizar* é transformar estas imagens e os afectos a elas ligados, numa linguagem narrativa organizada.

Esta elaboração implica que o "*ego assuma as suas moções inconscientes, tendo em conta as suas possibilidades de defesa e de* desimpedimento" (Shentoub, 1981, p. 67).

A "*função continente*" está claramente presente no âmago deste processo elaborativo/criativo, pois é ela que permite a liberdade de funcionamento mental, a qual condiciona a construção/criação de histórias-T.A.T., assim como qualquer trabalho criativo. Liberdade para poder conter estes movimentos e conteúdos psíquicos: "*Regredir, fantasmatizar e simbolizar (elaborar a história) constituem a condição sine qua non de uma potencialidade criadora, entendendo-se que este movimento se efectua sob a égide do Ego (ou 'ao serviço do Ego', segundo a expressão da Ego Psychology) e que o papel do Ego é fundamental para transformar este material primário em algo que pode ser transmitido ao outro*" (*op. cit.*, p. 68).

Utilizando outros referenciais teóricos, M. E. Marques sintetiza clara e precisamente este processo mental de elaboração/criação implicada na situação-T.A.T. quando refere que "*A actividade mental implicada na situação projectiva pode ser encarada na dupla pertença à objectivação e à subjectivação e, através do processo-resposta (...) pode-se ver operar um trabalho de transformação, ligação e recriação entre o interno e o externo que, através da projecção, impõe e faz emergir a expressão da simbolização e portanto do pensamento*" (Marques, 1996, p. 40). E mais adiante: "*O que de mais importante aparece a estabelecer a dinâmica, a evolução e a finalidade do simbolismo passa pelas noções formação substitutiva (ou deslocamento) e identificação e conduz às noções de criatividade e simbolização*" (*op. cit.*, p. 41). Estamos também confrontados com a problemática da *significação reparadora* da formação e utilização do símbolo.

7.3 – METODOLOGIA DE ANÁLISE DOS TRÊS PROCESSOS PSÍQUICOS INERENTES À CRIATIVIDADE

A prova projectiva T.A.T. pode ser considerada como sendo propícia para mobilizar o processo de sublimação, na medida em que a elaboração de uma história é possível precisamente porque "*as moções inconscientes são aí particularmente solicitadas*" (Shentoub, 1981, p. 67).

Trata-se, face a esta prova que conduz o sujeito à regressão, de criar coisas que "*ainda não chegaram a ligar-se a representações pré-conscientes de palavras e (que) subsistem, marginais, latentes e intensas, como enquistadas ou deportadas, não somente indiscerníveis como também não demonstráveis*" (Anzieu, 1980, p. 147).

Com o T.A.T., a avaliação da qualidade dos processos criativos realiza-se pelo estudo da capacidade de secundarização que as histórias reflectem, assim como da qualidade do trabalho de ligação que se efectua entre processos primários e secundários do pensamento. Estes diferentes ingredientes, quando estão presentes, participam na criação de histórias densas, em harmonia com o conteúdo manifesto e com o conteúdo latente da imagem, e cuja legibilidade acaba por dar conta da criatividade do sujeito. A história-T.A.T. é o resultado de um trabalho que se realiza ao nível do ego, na medida em que a história "*obterá a sua riqueza (à pressão pulsional) ou deverá a sua pobreza à recusa do sujeito em se servir das suas potencialidades ou, pelo contrário, às suas inibições e às suas restrições*" (Brelet, 1986, pp. 29-30).

Vica Shentoub, no seu trabalho *T.A.T.: Teste de Criatividade* (1981) aborda a questão da presença do processo criativo, o qual só pode ser "activado" em indivíduos dotados de um certo tipo de funcionamento mental, caracterizado fundamentalmente, segundo a autora, pelos seguintes factores:

- pela permeabilidade das sub-estruturas do aparelho psíquico (consciente – pré-consciente – inconsciente), própria para assegurar a comunicação e o "diálogo" entre elas;

- pela possibilidade de regredir, "*correndo o risco de se desorganizar e posteriormente se reorganizar com a ajuda de mecanismos privilegiados; isto significa mergulhar no mais profundo do conteúdo latente da imagem para encontrar no fantasma a incitação e a ressonância, e 'emergir' com estes materiais*" (*op. cit.*, p. 67);
- pela possibilidade de poder simbolizar, isto é, transformar aqueles materiais, imagens e afectos inorganizados (como tudo o que pertence ao processo primário) que elas veiculam num material específico, organizado, como a linguagem, isto é, transmiti-los sob a forma de uma história.

Iremos, de seguida, apresentar as linhas gerais do método utilizado para o estudo de cada um dos três grandes processos psico-emocionais constitutivos da dinâmica criativa, deixando para mais tarde a apresentação detalhada dos procedimentos de operacionalização dos factores seleccionados utilizados na técnica T.A.T.

7.3.1 – Metodologia de análise do processo de simbolização/sublimação

Para investigarmos a qualidade do processo de sublimação começaremos por avaliar as condições de uma boa sublimação – adaptação à realidade e qualidade dos processos cognitivos – e seguidamente avaliaremos a própria sublimação inerente à criatividade.

Escolhemos centrar-nos sobre o estudo do funcionamento defensivo dos sujeitos ao T.A.T. Sabendo que o sofrimento psíquico não pode ser reduzido às estratégias defensivas, partimos do princípio que o acréscimo de sofrimento (angústia) está directamente relacionado com uma mobilização defensiva cada vez mais intensa e também com uma diminuição significativa da liberdade associativa (ou do pensamento). Um leque defensivo relativamente aberto e amplo (utilização de mecanismos de defesa pertencentes a diferentes registos), com uma flexibilidade na utilização das defesas que corresponde à eficácia destas, permite geralmente moderar

o sofrimento psíquico. Pelo contrário, a ineficácia do sistema defensivo traduz a intensidade do conflito e da angústia do sujeito, reduzindo a flexibilidade do funcionamento psíquico.

No nosso trabalho iremos tentar evidenciar a qualidade dos processos de pensamento dos sujeitos, não a partir de uma situação desprovida de implicação afectiva, mas sim através de uma prova projectiva, a qual nos permite captar as interferências existentes entre a esfera cognitiva e o domínio afectivo.

Iremos igualmente captar as suas atitudes no sentido da sublimação e principalmente as possibilidades em recorrer a este modo de derivação, através da prova projectiva, em que se pode supor que a sublimação é sustentada (ou entravada) pela dinâmica afectiva e pela necessidade de elaborar os conflitos.

A presença dos factores que dão conta de processos de pensamento de boa qualidade permite, de modo geral, antever a capacidade do sujeito para utilizar a sublimação.

É necessário, em primeiro lugar, precisar o que entendemos por capacidade de sublimação às provas projectivas. De um ângulo próximo das definições freudianas, explicitadas na parte teórica do nosso trabalho, iremos procurar dar conta da derivação da pulsão num registo não-sexual. Esta derivação implica a conservação do conteúdo sexual numa realização não-sexual, e culmina com uma descarga afastada da pressão conflitual, fonte de satisfação para o ego. Passa-se o mesmo processo com a sublimação da pulsão agressiva, da qual Freud reconheceu a existência nos seus últimos trabalhos.

Assim, os *critérios de sublimação* por nós utilizados para o T.A.T. serão os seguintes:

- a noção de *deslocamento* (quer da pulsão sexual, quer da pulsão agressiva), com a ajuda de símbolos que mantêm uma ligação com os

> movimentos pulsionais originários. "*Posteriormente à modificação de objecto inerente ao processo de sublimação, é de facto o símbolo que representa o novo objecto. Ora este deve permitir que o sujeito possa derivar as pulsões mantendo, no entanto, um contacto com elas, assim como possa ser capaz de expressar os seus fantasmas sem demasiada perturbação, dominando-os e mantendo-os à distância, sem com isso os cortar da sua significação íntima*" (Guillaumin, 1974, p. 35).

Quando a proximidade com a pulsão é demasiado grande, isto é, quando aquela não está dessexualizada, a agitação pulsional é excessiva e as respostas têm, de modo geral, um carácter demasiado cru. Pelo contrário, quando a distância é demasiado grande, estamos perante um procedimento do tipo intelectualização que corta a representação do objecto de origem, de modo que não há descarga;

- a noção de *tratamento do conflito* que, no caso da sublimação, consiste em "desactivar" as suas componentes, devido à dessexualização da pulsão. No T.A.T. fixamos o critério de *representação do conflito pulsional*, isto é, a capacidade de encenar relações conflitualizadas ou carregadas de líbido;

- Tudo isto culmina numa satisfação, geradora de *afecto de prazer*, devido à descarga da pulsão sublimada.

7.3.2 – Metodologia de análise do processo de reparação

O estudo do processo de reparação através da prova T.A.T. irá ser realizado indirectamente, em duas etapas: a primeira, utilizando a análise da questão da *qualidade da elaboração depressiva*, a segunda através da análise do *tipo de investimento narcísico* utilizado pelos sujeitos.

A *elaboração da posição depressiva* só muito dificilmente pode ser captada directamente pelas técnicas projectivas. O reconhecimento da perda de objecto

parece constituir, na nossa opinião, uma etapa decisiva, mas pareceu-nos que o trabalho de ligação entre representações e afectos, outra vertente essencial desta elaboração, nem sempre está associada a esse reconhecimento.

Decidimos assim investigar o modo como os sujeitos se situam nesses dois tipos de trabalho psíquico, através da avaliação de dois tipos de capacidades:

- *Capacidade de evocação de uma situação depressiva*: Para o estudo da problemática da elaboração da posição depressiva inspirámo-nos num trabalho de E. Birot (1984) e retivemos uma variável que nos pareceu muito significativa, a capacidade de *evocação de uma situação depressiva* no T.A.T.

O melhor nível será a "*evocação da ausência ou da perda de um objecto, com presença de um objecto reparador ou de um objecto substituto do objecto perdido*", um nível médio será o "*sentimento de dano narcísico moderado sem qualquer ligação com a ausência ou a perda de um objecto*", e o nível mais primitivo corresponderá à "*negação da falta, ou do dano*" (Birot, 1984, p. 456).

- *Capacidade de ligação entre representações e afectos*: segundo Boekholt, "*a elaboração da posição depressiva (...) passa pela elaboração de um discurso admitindo a ligação entre afectos de tristeza e a representação de perda de objecto face aos cartões reactivando esta problemática*" (1993, p. 176), enquanto que a sua impossibilidade se manifesta por uma produção do afecto isolado, só, ou por uma representação de perda sem associação de afectos.

Quanto ao *estudo das modalidades de investimento narcísico e validade das defesas narcísicas*, a nossa investigação incidirá nos seguintes pontos:

- investimento libidinal da representação de si e efeitos deste investimento na relação de objecto;

- utilização das defesas narcísicas e avaliação dos efeitos (positivos ou não) destas defesas.

O primeiro ponto reenvia para a avaliação do investimento narcísico. O investimento libidinal da representação de si implica a integração, quer de imagens de si boas ou más, quer de representações de objectos boas e más. A ausência de um *self* integrado manifesta-se pela existência de estados do ego contraditórios, dissociados ou clivados e por representações de objectos caricaturais, totalmente boas ou totalmente más (Boizou, Chabert, & Rausch de Traubenberg, 1978).

Um investimento positivo traduz-se assim por uma representação de si que, ainda que sendo valorizada, não implica o recurso excessivo à idealização, assim como a representação de objectos flexíveis, integrando aspectos positivos e aspectos negativos. De facto, existe uma ligação íntima e um efeito de interacção entre o narcisismo e a relação de objecto.

Para levar a cabo a avaliação do investimento narcísico é necessário avaliar o *ideal do ego* dos sujeitos, o que está em consonância com o seu tipo de identificação (Chasseguet-Smirgel, 1975/1990).

Finalmente procederemos à *análise da utilização das defesas narcísicas*, assim como à *avaliação dos efeitos destas defesas*:

Estas defesas, prevalentes em protocolos caracterizados "*pela expressão narcísica predominante*" (Brelet, 1983, p. 116), permitem lutar, quer contra as reactivações pulsionais (as quais comportam um risco de submersão sentido pelo ego do sujeito como uma efracção), quer contra a representação das relações de objecto. Elas confrontam também alguns sujeitos com a diferença, a qual pode ser sentida como um revelador da falta, da incompletude, em relação ao outro.

As defesas deste tipo têm um duplo objectivo: negar a fonte interna da pulsão, proteger da inveja proveniente da alteridade, assim como da angústia de castração nascida do reconhecimento da diferença (Brelet, 1983).

Para o nosso estudo retivemos, a partir dos trabalhos sobre a expressão narcísica nas técnicas projectivas (Chabert, 1987; Brelet, 1981, 1983; Boekholt, 1993), três defesas principais que estão presentes nestas operações psico-afectivas: o *congelamento dos movimentos pulsionais*, o *desdobramento* e a *idealização*.

A primeira tem como objectivo essencial negar a fonte interna da pulsão. As outras duas intervêm, nos funcionamentos marcadamente narcísicos, de modo simultâneo. A idealização do objecto, que intervém num movimento de identificação projectiva, concorre, neste sistema, para a idealização do sujeito. Para este efeito, ela faz-se acompanhar pelo desdobramento, pelo qual qualquer diferença é anulada (Rosolato, 1976). É necessário precisar que o desdobramento narcísico dá conta, não de dificuldades de diferenciação, da flutuação dos limites ego/não ego, mas, pelo contrário, de um trabalho psíquico que se apoia sobre os limites existentes. A relação especular implica, para além do reconhecimento do outro, a própria procura do seu olhar (Chabert, 1987).

7.3.3 – Metodologia de análise da função continente

Para estudarmos a *função continente* através do T.A.T. iremos investigar a relação entre o pensador e os seus pensamentos segundo o modelo da *identificação projectiva* (pensamentos activados pelo conteúdo latente da imagem) na relação continente (mente)/conteúdo (pensamentos pressionando a mente para serem pensados), em função da *busca da verdade* do próprio sujeito (K –>O) e segundo o modelo da *interacção e oscilação observadas entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva* (PS <– > D) (Bion, 1962a/1991, 1963).

Em termos do processo-T.A.T., a função continente significa também a possibilidade de "*oscilação entre a razão e a insensatez, esta interpenetração entre o fantasma e a realidade*" (Shentoub, 1971/1972, p. 588) ou, ainda, a oscilação equilibrada "*entre o processo primário e secundário, entre o movimento*

progrediente e regrediente, quer ao nível do conteúdo latente, quer das modalidades de estruturação do conteúdo manifesto" (Shentoub, 1970/1971, p. 902).

As *oscilações entre as posições esquizo-paranóide e depressiva*, geradoras de criatividade, serão analisadas, em primeiro lugar, na sua dimensão "puramente" cognitivas (pensamentos convergente e divergente) e, seguidamente, na sua dimensão emocional.

Se nos colocarmos na perspectiva de Holt (1961), a história-T.A.T. aparece como um "*produto cognitivo*", tendo um objectivo adaptativo, tornado possível pela maturação das estruturas e pela neutralização das pulsões. Levado ao limite extremo, poderíamos dizer que, segundo este ponto de vista, "*a história T.A.T. é um produto da secundarização, expurgada de qualquer suporte fantasmático*" (Shentoub, 1971/19722, p. 590), o que significa que a sua qualidade pode ser analisada através do T.A.T.

Ao nível emocional das oscilações entre as duas posições, são *estas flutuações que procuramos acompanhar na análise das histórias-T.A.T.*, à medida que observamos movimentos de integração que conduzem a um funcionamento característico da posição depressiva, ou movimentos no sentido da desintegração e dispersão, que resultam num funcionamento de tipo esquizo-paranóide.

Estas flutuações podem ocorrer ao longo de todo um protocolo, mas também podem ser observadas na filigrana de uma história. Se o sujeito faz um progresso significativo no sentido da coerência e estabilidade da história, observa-se um movimento no sentido da posição depressiva. Se, pelo contrário, a história se deteriora ou não encontra uma estabilidade suficiente no tema desenvolvido, observa-se uma reversão no sentido do funcionamento esquizo-paranóide.

No estudo da relação continente/conteúdo (♀ ♂) em função da capacidade do sujeito se defrontar com a s suas verdades (K –>O), o termo *continente*, no caso que nos interessa – a *relação do sujeito com os seus próprios pensamentos* – designa, assim, uma condição pela qual o sujeito consegue acolher as suas próprias cargas

projectivas internas – no caso da situação-T.A.T., são os conteúdos activados na mente do sujeito pelo conteúdo latente das imagens – sejam aceites por ele próprio.

Os factores que compõem a função continente da própria mente do sujeito são os seguintes: capacidades para acolher, tolerar, descodificar, transformar, isto é, elaborar simbolicamente e nomear devidamente (através de uma linguagem compreensível).

Para os nossos propósitos, restringiremos o termo *vínculo* (Bion, 1962a/1991) à designação de uma experiência emocional pela qual duas partes da mesma pessoa (consciente e inconsciente; id e super-ego; parte psicótica e parte não psicótica da personalidade) estão relacionadas uma com a outra.

Lembramos também que o desdobramento do *vínculo K* foi concebido por Bion como sendo aquele que existe entre um sujeito que procura conhecer um objecto, que pode ser ele próprio e um objecto que se presta a ser conhecido. Representa também, portanto, *um indivíduo que procura conhecer a verdade a respeito de si próprio.*

A capacidade continente do sujeito face a si próprio desenvolve e restaura o vínculo entre o sujeito e ele próprio, é propícia à criatividade e, em caso de falha do continente, esse vínculo poderá sofrer ataques consecutivos com a consequente deterioração das possibilidades criativas (Bion, 1959/1991).

No *estudo da relação continente/conteúdo (♀ ♂)* através do T.A.T. iremos partir do princípio que se verifica um encontro entre o conteúdo latente das imagens e a mente do sujeito: aquele irá evocar sentimentos e pensamentos que se constituem como conteúdos (O) que são activados na mente do sujeito, a qual funciona como continente (O) (pensamentos que pressionam o aparelho para pensar).

No *estudo da procura da verdade sobre si próprio (K –>O)* através do T.A.T., partimos do princípio que cada imagem-T.A.T., com o seu respectivo conteúdo latente, propõe ao sujeito a confrontação com uma verdade difícil, dolorosa, que deve ser pensada e elaborada através da construção de uma história. Qual será a reacção

do sujeito? Enfrentá-la e elaborá-la através do pensamento ou, pelo contrário, iludi-la, mascará-la e fugir?

Já vimos atrás que, com o objectivo de estudo da criatividade, propomo-nos também ter em conta a natureza do vínculo do conhecimento, vínculo K, ou seja, a natureza da relação de conhecimento que o sujeito tem consigo próprio, na busca do conhecimento das suas próprias verdades. Ora este tipo de vínculo está intimamente ligado à capacidade continente do sujeito, como também já tivemos ocasião de referir.

Por último analisamos as *capacidades continentes dos vínculos L e H.*

O modelo winnicottiano (1971/1983), assim como o postulado freudiano (1925/1981), segundo o qual o trabalho do pensamento só é compatível com uma elevação energética qualitativa e quantitativa moderada, encontram a sua ilustração no processo-T.A.T.: "*Observa-se aí uma relação inversamente proporcional entre a intensidade da pressão fantasmática reactivada pelo estímulo e a qualidade da elaboração consciente*" (Shentoub, 1971/1972, p. 8).

As histórias alteradas pelo impacto fantasmático, ou até desorganizadas apesar da mobilização de defesas primitivas e radicais, representam um modelo do falhanço do trabalho de ligação e de integração, em suma, representam um falhanço da função continente para o psiquismo.

Iremos avaliar as características do aparelho psíquico dos nossos sujeitos em relação com as suas possibilidades para conter, ou seja, a capacidade de integração e ligação dos vínculos emocionais (ou elementos pulsionais), potencialmente desorganizadores do psiquismo.

O T.A.T. é tradicionalmente considerado, desde os trabalhos de Shentoub, iniciados em 1955 e consagrados em Manual em 1990 e os de Brelet (1983 e 1986), não esquecendo o último trabalho de reorganização de Brelet-Foulard e Chabert (2003) como um instrumento privilegiado para analisar esta problemática.

O estudo desta questão é aqui enfatizado, pois verifica-se que "*no material T.A.T. existe uma referência permanente ao manejo da líbido e da agressividade, quer num*

registo da problemática edipiana (diferença de sexo e de geração) quer no registo de uma problemática mais arcaica" (Shentoub & Debray, 1970/1971, p. 898).

CAPÍTULO VIII

O INSTRUMENTO

8.1 – THEMATIC APPERCEPTION TEST

8.1.1 – Descrição do instrumento

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

8.1.2 – O material T.AT.

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

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

Actualmente, e segundo a *Escola Francesa do T.A.T.* (Shentoub *et al.*,1990; Brelet-Foulard & Chabert, 2003), retêm-se apenas, na clínica quotidiana, os cartões mais significativos:

"1, 2, 3BM, 4, 5, 8BM (propostos aos rapazes e raparigas, aos homens e às mulheres), 6GF, 7GF e 9GF (propostos às raparigas e às mulheres), 10, 11, 12BG, 13B, 19 e 16 (propostos aos rapazes e raparigas, aos homens e mulheres e o 13MF (proposto apenas aos sujeitos adultos, homens e mulheres" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 39).

8.1.3 – Análise do Material

O material, isto é, a série de imagens apresentadas aos sujeitos, representa *"situações humanas clássicas"* (Murray, 1938) e representa *"situações relacionadas com os conflitos universais. Qualquer que seja a prancha, existe uma referência permanente ao manejo da libido e da agressividade, quer no registo da problemática edipiana (diferença de sexo e de geração), quer no registo de uma problemática mais arcaica"* (Shentoub, 1972-73, p. 5).

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

Diante de um material deste tipo, "objectivamente" criado, mas relacionado com os "conflitos universais", parte-se do princípio que existe, para cada uma das imagens, um *"Conteúdo Manifesto"* e um *"Conteúdo Latente"* susceptível de reactivar diferentes problemáticas.

8.1.4 – A instrução

Com o objectivo do sujeito saber em que consiste a sua tarefa, o examinador diz ao sujeito: *"Imagine uma história a partir de cada imagem"* (Shentoub *et al.*, 1990, p. 19), instrução suficientemente breve para permitir a projecção e ao mesmo tempo suficientemente paradoxal para colocar o sujeito numa situação interna de conflito, pois deve ter em consideração o Conteúdo Manifesto da imagem, elaborar uma história lógica, coerente e, ao mesmo tempo, deve baixar o controlo consciente para se deixar levar pela fantasia.

8.1.5 – A passagem da prova

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

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

Contrariamente ao método utilizado por Murray, em que a passagem da prova se realizava em duas sessões, a Escola Francesa utiliza apenas uma só sessão, dado que apenas utiliza cerca de 10 cartões, cuidadosamente escolhidos da série total.

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

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

8.2 – MODELOS DE INTERPRETAÇÃO

À semelhança de qualquer outra técnica projectiva, o T.A.T. necessita, para ser interpretado de um modo coerente, da adaptação pelos seus utilizadores de um tipo de análise referido a um modelo teórico.

A teoria psicanalítica, que se nos afigura como um quadro conceptual esclarecedor na abordagem do funcionamento psico-emocional humano e do problema específico que nos interessa, a criatividade, constitui uma grelha de interpretação para a utilização daquela técnica projectiva.

Esta grelha tem vindo a melhorar a pertinência e a profundidade da sua utilização na clínica e na investigação. Apenas para dar uma ideia, inventariamos algumas das mais importantes pesquisas teóricas que têm contribuído para esse afinamento e aprofundamento:

- os trabalhos de Anzieu (1961/1983, 1970) sobre os métodos projectivos em geral;

- numa primeira fase, utilizando a teoria psicanalítica mais rudimentar (especialmente a primeira tópica freudiana) os trabalhos, sobre o T.A.T., de autores como Murray (1938), Ombredane (1954), Desrosiers (1975) e Morval (1977);
- numa segunda fase, mais profunda e elaborada da utilixação da teoria psicanalítica, os trabalhos de Shentoub (1967, 1972-73, 1981), de Shentoub e Debray (1970-1971), de Debray (1978) e de Brelet (1981) sobre o T.A.T.;
- os de Corman (1976) sobre o *Patte Noire*;
- os de Rausch de Traubenberg (1970) sobre o Rorschach;

e em relação a obras mais recentes:

- os trabalhos de Chabert sobre o Rorschach (1983 em especial, em que ela se propõe aplicar à interpetação deste o modelo psicanalítico, e 1987);
- os de Brelet (1986), seguidamente os de Shentoub *et al.* (1990) e Brelet-Foulard e Chabert (2003) sobre o T.A.T.;
- os trabalhos de Boekholt (1993) sobre as provas projectivas temáticas na clínica infantil.

E, ainda, em relação à aplicação das teorias pós-kleinianas às técnicas projectivas (especialmente ao Rorschach),

- os trabalhos de Marques (1994, 1996, 1999), particularmente a aplicação do modelo bioniano das transformações.

A nossa escolha da prova projectiva do T.A.T. como instrumento de análise e do sistema de interpretação psicanalítico encontra a sua justificação nos seguintes elementos:

8.2.1 – Necessidade de uma exploração holística da personalidade

Segundo a *Escola Francesa do T.A.T.* trata-se da necessidade de captar "*a noção de estrutura individual (...) correspondendo esta às grandes linhas, relativamente estáveis, da organização mental, aos sistemas electivos da vida interior e relacional de cada um*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 15).

Necessidade de uma exploração global da personalidade, na medida em que existe uma clara relação entre determinadas perturbações da personalidade e dificuldades ao nível do acesso ao pensamento simbólico e à criatividade, como comprovam os "*casos de artistas inibidos na sua actividade criadora pela neurose, isto é, pela incapacidade de elaborar a angústia depressiva que engendrou a inibição da actividade artística ou a produção de uma obra de arte falhada*" (Segal, 1952/1982, p. 103), ou os casos de organizações em *falso self* em que o sujeito fica desprovido da capacidade de comunicar com ele próprio, isto é, de expressar "*como ele se sente ser vivo, a experiência apreendida do interior, de ser um corpo que se move, que vive no espaço, com a capacidade de estabelecer laços entre ele próprio e outros objectos no espaço. E esta experiência de se sentir vivo comporta a própria experiência do processo criativo*" (Milner, 1976, p. 87), ou ainda funcionamentos psicopatológicos em que existe uma clara dificuldade de separação entre o interior e o exterior (*self* e não-*self*) que leva muitas vezes à questão angustiante que certos artistas se colocam: "*A minha obra é uma criação ou um delírio*?", manifestação da confusão entre a obra e ele próprio.

Esta estreita relação é confirmada pelos trabalhos psicanalíticos modernos sobre o funcionamento mental dos sujeitos psicóticos – ataque aos vínculos e ao pensamento (Bion, 1959/1991, 1962a/1991), ou das patologias limites ou fronteiriças (Rosenfeld, 1971/1991; Green, 1976; Diatkine, 1978; O'Shaughnessy, 1979/1991; Steiner, 1985/1991) – assim como de patologias psicossomáticas (Marty, 1980; Marty & M'Uzan, 1963), com o seu pensamento de tipo operatório.

8.2.2 – Necessidade de uma avaliação de três processos psico-emocionais fundamentais: sublimação, reparação e função continente

As hipóteses que formulámos levam-nos a centrar mais precisamente a nossa exploração do funcionamento psíquico nestes três processos dinâmicos, cujas repercussões se manifestam, como vimos atrás, fundamentais na dinâmica da criatividade e do processo criador.

O T.A.T. revela-se um instrumento preferencial para este tipo de investigação na medida em que coloca o sujeito numa "*situação de conflito*", activando "*um processo inconsciente que se desencadeia a partir do momento em que o sujeito se coloca na situação de imaginar a partir de um estímulo*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 22), isto é, na situação de forjar uma fantasia a partir de determinada realidade (material T.A.T.).

A questão que nos interessa fundamentalmente não é tanto indagar o porquê do conflito, ou determinar quais são os conflitos que afligem o sujeito, mas sobretudo indagar o modo de reacção do ego face a esses conflitos, face à frustração criada. A questão essencial é "*saber como é que o ego 'maneja' estes conflitos: quais são os seus meios de defesa e/ou de integração*" (Shentoub, 1973, p. 584).

Simultaneamente, e na medida em que o T.A.T. oferece um material "*reenviando por construção aos conflitos universais (na medida em que põe em cena as diferenças de sexo e de geração, isto é, o Édipo)*" (Shentoub, 1972-73, p. 597), permite apreciar igualmente as problemáticas identitária, depressiva, narcísica (avaliação do narcisismo, da elaboração da posição depressiva e do complexo de Édipo), em suma, a maturidade do sujeito, de uma forma satisfatória.

8.2.3 – Necessidade de um estudo do ponto de vista dinâmico, tópico e económico

No nosso objectivo de apreender os processos psico-afectivos implicados no fenómeno da criatividade na sua relação entre si e com o funcionamento psíquico do

criador, afigura-se-nos necessário realizar este estudo segundo as três perspectivas psicanalíticas clássicas, susceptíveis de nos informar sobre o conjunto do funcionamento mental:

- *a perspectiva dinâmica*:

Considera os fenómenos psíquicos como resultando do conflito das forças pulsionais.

O criador, possuindo de modo exacerbado e por vezes mesmo de modo crítico estas forças, e tendo em conta que o exercício do pensamento necessita de um apaziguamento relativo do conflito, é fundamental que avaliemos o funcionamento dos sujeitos segundo esta perspectiva.

O T.A.T. funda-se na noção de *conflito*, que aí se traduz, a partir da instrução, na confrontação entre a representação-meta consciente (imaginar uma história) e a representação-meta inconsciente (as representações e afectos reactivados pelo conteúdo latente da imagem).

Ora qualquer sobre-investimento fantasmático do percepcionado constitui no T.A.T. um obstáculo maior à solução deste conflito, assim como entrava a resolução cognitiva dos problemas.

Por outro lado, a identificação e a análise dos mecanismos de defesa que subentendem os procedimentos defensivos do discurso (Folha de Análise do T.A.T. (Shentoub *et al.*, 1990, p. 69), representa uma das fases essenciais da análise do T.A.T.

- *a perspectiva tópica*:

Supõe uma diferenciação do aparelho psíquico em sistemas ordenados: inconsciente, pré-consciente, consciente para a primeira tópica, e id, ego e super-ego para a segunda tópica.

Debray (1977, p. 82) realçou a importância para o exercício do pensamento (consequentemente da criatividade) do papel de tampão do pré-consciente, assim

como do trabalho de ligação (das representações de coisas às representações de palavra, dos processos primários aos processos secundários) das funções do ego. As provas projectivas "*permitem ver a interacção entre a parte consciente e a parte inconsciente de uma personalidade*" (Anzieu, 1963/1983, p. 32). Elas "*levantam a cortina e deixam entrever o teatro privado*" (Anzieu, 1970, p. 6).

No T.A.T., o equilíbrio entre o processo primário e o processo secundário, noções que servem de "*chave-mestra conceptual*" à interpretação da prova segundo V. Shentoub (cit. por Brelet, 1986, p. 27), manifesta-se ao nível do conteúdo latente e das modalidades de estruturação do conteúdo manifesto da história.

- *a perspectiva económica*:

"*O ponto de vista económico consiste em tomar em consideração os investimentos na sua mobilidade, as variações da sua intensidade, as oposições que entre eles se estabelecem*" (Laplanche & Pontalis, 1967/1970, p. 167).

É escusado continuar a insistir na importância do factor económico nos processos do pensamento. No T.A.T. é a qualidade de secundarização que dá conta deste factor: a sua qualidade é tanto melhor quanto mais moderadas forem as quantidades mobilizadas pelas representações. O jogo dos investimentos é captado através do desenvolvimento associativo do sujeito: uma repartição económica harmoniosa permite ao sujeito conduzir correctamente o trabalho que lhe foi pedido, permanecendo "*a boa distância*", sem se deixar submergir por investimentos demasiado excessivos, e sem que as defesas bloqueiem o funcionamento ideativo. O factor económico é captado pela análise dos movimentos que se manifestam, seguindo a evolução dos conteúdos latentes, no sentido das emergências em processo primário ou no sentido do reforço das defesas.

"*Chega-se assim à noção de investimento relativamente homogéneo, o qual exclui quer a preponderância dos processos primários quer dos processos secundários*" (Shentoub & Rausch de Traubenberg, 1982, p. 4).

8.3 – MODELO CLÁSSICO DE INTERPRETAÇÃO DAS HISTÓRIAS T.A.T. EM FUNÇÃO DA RELAÇÃO DE OBJECTO

Este modelo de análise é muito utilizado no trabalho clínico habitual (quer com crianças quer com adultos), e o seu objectivo específico é estudar a qualidade das relações de objecto – relações interpessoais – nas histórias contadas, segundo o critério da *maturidade*.

Foi Morval quem determinou as linhas directivas deste tipo de análise, a partir de um estudo de identificação de sinais desenvolvido por Corman (1976): "*É na medida em que um sinal aparece várias vezes, ou quando vários sinais apontam na mesma direcção, que podemos supor que se trata de um fenómeno importante para o sujeito. Desta forma pode-se considerar que um protocolo contém um certo número de sinais que é preciso descobrir o sentido*" (Morval, 1977, p. 26).

O autor apresenta seguidamente alguns sinais de "maturidade", isto é, critérios de maturidade que caracterizam relações de objecto de tipo "adulto":

- percepção e aceitação, em si próprio e no outro, do ódio e do amor, expressando a ausência do processo de clivagem nas relações de objecto, isto é:
- aspectos "bons" e "maus" do objecto correspondendo a um baixo nível de omnipotência (segundo o pensamento de Klein) e caracterizado por:
- uma autonomia afectiva, tal como é definida por A. Freud em *O Normal e o Patológico na Criança* (1965/1968) ou
- uma independência afectiva, segundo Winnicott em *Processos de Maturação na Criança* (1965/1980).

Estes sinais (de maturidade) podem ser encontrados quer nos temas, quer no desenrolar e nas soluções das histórias, quer ainda nas características e nas condutas atribuídas aos personagens, segundo a orientação de Ombredane (1954).

8.3.1 – Os temas

Morval (1977), evocando as carecterísticas dos protocolos de sujeitos normativos, indica que a excessiva frequência de temas apresentando relações interpessoais em termos de "*dominação/submissão*" (*Ibid.*, p. 82), sobretudo nas "*histórias que em que estão presentes temas em relação com as figuras parentais (particularmente os cartões 6BM, 6GF, 7BM e 7GF) são características de imaturidade*" (*op. cit.*, p. 75)

Para analisar os temas de cada uma das histórias fornecidas pelos sujeitos, as indicações sugeridas por Morval, aliás muito próximas das de Ombredane, vão no sentido de ter em conta que "*O tema consiste num certo resumo da história, dando a ideia do que dela se retira. Deve ser centrado no herói e orientado para o desenlace*" (Morval, *op. cit.*, p.28).

Isto coloca o problema da determinação do herói e da sua significação e, neste âmbito, as opiniões são controversas, na medida em que se põe o problema da projecção no T.A.T.

8.3.2 – O herói

8.3.2.1 – Algumas considerações

Segundo Murray, o narrador de uma história T.A.T. identifica-se com o herói dessa história, isto é, o personagem que desempenha o papel principal.

A sua hipótese é a seguinte: "*As atitudes dos heróis (necessidades, estados emocionais e sentimentos) representam tendências da personalidade do sujeito*" (Murray, 1938, p. 17).

Se examinarmos o que este autor quer dizer com "*tendências*", vemos que compreendem tanto acções realizadas pelo sujeito como motivações conscientes e inconscientes presentes no seu passado ou no momento da prova.

Este problema tem a ver com o próprio princípio das técnicas projectivas, como tão bem nos lembram Laplanche e Pontalis no seu artigo sobre a projecção: "*O*

indivíduo percepciona o meio ambiente e responde-lhe em função dos seus próprios interesses, aptidões, hábitos, estados afectivos duradouros ou momentâneos, expectativas, desejos, etc." (1967/1970, p. 478).

Correndo o risco de nos repetir, pois este problema já foi abordado atrás, esta concepção da projecção não é a que mais se aproxima da concepção freudiana, na qual "*o sujeito atribui a outrem as tendências, os desejos, etc., que desconhece em si mesmo*" (*op. cit.*, p. 479).

Para Murray, poderíamos dizer que o sujeito "atribui" ao herói da história as suas tendências e os seus desejos, mas não exclusivamente as tendências e os desejos que ele desconhece em si próprio. Deste modo não é fácil falar de projecção se quisermos ser fiéis ao sentido que Freud deu a este termo.

Todavia Murray fala de "*identificação*" referindo-se ao herói. Porém, não se trata de uma "*identificação projectiva*" tal como foi definida por Klein (1955): "*O emprego kleiniano da expressão 'identificação projectiva' é conforme ao sentido estrito que tende a reservar-se em psicanálise ao termo 'projecção'. Pode portanto preferir-se uma oposição como a de identificação centrípeta e identificação centrífuga*" (Laplanche & Pontalis, 1967/1970, p. 303). Por outras palavras, rejeição para o exterior daquilo que o sujeito recusa em si, projecção do mau.

Quer seja por projecção ou por identificação projectiva, a verdade é que o princípio de H. Murray segundo o qual o herói representa o sujeito – em relação ao que o rodeia na história, os outros personagens representariam o meio social do sujeito tal como ele o percepciona – foi posto em causa por alguns autores, sobretudo Piotrowski (1950/1970) que defende que todos os personagens de uma história representam aspectos diferentes da personalidade do narrador. Os que são atribuídos ao herói são: "*(...) aquilo que o sujeito pensa que é ou aquilo que ele quer ser; isto é, as tendências aceitáveis pela sua consciência*" (Anzieu, 1965, p. 151).

Este tipo de projecção corresponde à projecção denominada "*especular*" por A. Ombredane – os outros tipos de projecção sendo denominados "*catárticos*" e "*complementares*" (Ombredane, 1953). Nesta forma de projecção o sujeito reconhece-se no outro como num espelho segundo o que é ou como gostaria de ser, e informa-nos sobre a "*imagem de si actual ou ideal do sujeito*" (Morval, 1977, p. 41), que afirma ainda que esta forma de projecção é a mais habitual no T.A.T.

Tendo em conta estas considerações e estas controvérsias, pensamos ser útil não esquecer a observação de Saint Laurent: "*As histórias do T.A.T. passam-se num mundo que reflecte essencialmente o mundo interior do sujeito*" (1969, p. 110).

8.3.2.2 – Identificação do herói

Murray (1938) e Morval (1977) sugeriram, a este respeito, indicações interessantes. Este último, por exemplo, observa: "*Não é necessariamente a figura central da imagem, mas mais aquela em função da qual o problema é colocado e à volta da qual se articulam os acontecimentos*" (Morval, 1977, p. 31).

8.3.2.3 – Os atributos do herói

Segundo Morval (*Ibid.*) os atributos do herói devem informar-nos acerca da imagem actual e ideal de si, e são positivos ou negativos. Deste modo, o herói pode ser apresentado como pobre ou rico, forte ou fraco, feliz ou triste, dependente ou independente, bom ou mau, etc.

Os atributos do herói são importantes na medida em que eles caracterizam o sujeito em relação ao outro e nas suas relações com o outro.

8.3.3 – A análise das condutas e o seu estilo

Murray (1943/1950) preconizava a análise das necessidades dos heróis das histórias, entendendo por "*necessidades*" os desejos conscientes e inconscientes podendo ser manifestados a partir de actos ou condutas tendendo para um objectivo preciso.

Ombredane privilegiava a análise das acções do herói descritas no decurso da história (Ombredane, *op. cit.*, p. 97), o que tem a vantagem de poder avaliar a qualidade das relações interpessoais apresentadas nas histórias.

Morval lembra-nos: "*As necessidades do herói, isto é, o que motiva a sua acção, não são sempre claramente expressas. Por vezes, apesar de raramente, elas são precedidas de verbos tais como 'desejar, querer' (...) Mas a maior parte das vezes é necessário inferi-las a partir de actos, de condutas tendendo para um objectivo preciso*" (Morval, *op. cit.*, p. 32).

As condutas do herói são captadas através dos meios utilizados por este para atingir um objectivo, ou para responder (reagir) a uma dada situação.

Para a sua análise podem reter-se as indicações sugeridas por Morval (*op. cit.*, pp. 33-36) e por Ombredane (*op. cit.*, pp. 97-117).

Esta autora, por exemplo, refere-se aos níveis das condutas, distinguindo "*o nível evolutivo*" do "*nível de realização*".

O "*nível evolutivo*" de uma conduta discrimina esta conduta na medida em que ela implica ou não um grau de "*aprendizagem cultural*". Consideradas assim, as condutas que não subentendem esta "aprendizagem" são designadas "*instintivas*" ou "*primitivas*".

Ombredane agrupa nesta rubrica acções tais como "*comer, beber, dormir e satisfazer em geral as necessidades que Murray chama viscerogénicas*" (Ombredane, *op. cit.*, p. 100) mas também "*encolerizar-se, matar ou atacar o ser humano que o prejudicou (...) em vez de o levar a tribunal.*" (Ombredane, *op. cit.*, p.

99), o que não corresponde para este autor a uma conduta de "*aprendizagem cultural*".

Contudo o autor sublinha que as condutas designadas "instintivas" ou "primitivas" não se resumem a condutas geralmente consideradas como sendo anti-sociais. Porém não nos dá outras indicações para a caracterização das condutas designadas "*de aprendizagem social*".

A análise deste nível evolutivo de condutas é muito útil para o estudo do nível de maturidade do sujeito, na medida em que um predomínio de condutas "primitivas" nas histórias seria "*o índice de um infantilismo ou de uma primitivização do comportamento*" (*op. cit.*, p. 100).

"*O nível de realização*" refere-se à eficácia da conduta a ter para atingir o objectivo considerado, o que, segundo Ombredane, está em relação com um maior ou menor grau de elaboração do sujeito que engendra a acção. As condutas consideradas eficazes são as que ultrapassam "*o nível do acto puramente reflexo*" (Ombredane, *op. cit.*, p. 102).

Podem classificar-se as condutas segundo o seu nível de realização: condutas de agitação afectiva, suspensivas, preparatórias, conclusivas ou fictícias.

As primeiras, as condutas de "*agitação afectiva*", agrupam as emoções e os sentimentos, exclusivamente expressos em actos significativos. Estas condutas estão muitas vezes ligadas às reacções suscitadas por uma dada situação e "*alegrias, tristezas, cóleras, medos, crises de choro, gemidos, são agitações afectivas cujo desdobramento, para além de um certo limite de tolerância, é o índice de uma insuficiência de controlo, de uma disposição infantil ou de uma fragilidade patológica*" (Ombredane, *op. cit.*, p. 103).

As condutas "*preparatórias*" e "*conclusivas*" são aquelas que indicam efectivamente a preparação da resolução de um problema e a acção para atingir o objectivo fixado.

As condutas "*fictícias*" relevam do sonho, da fantasia ou do delírio na resolução dos problemas ou satisfação de necessidades, até mesmo de soluções que designamos de mágicas.

As condutas observadas no desenrolar de uma história indicam "*em que medida o sujeito é capaz de utilizar os meios para atingir os fins sem se deixar submergir ou paralisar pela sua afectividade*" (Morval, *op. cit.*, p. 35). Assim, elas devem ser essencialmente condutas preparatórias e conclusivas.

Na análise de um protocolo de T.A.T. é a presença excessiva de condutas "de agitação afectiva" e "fictícias" que pode servir de indicador de "imaturidade" na personalidade do sujeito: as primeiras – as condutas "de agitação afectiva" ou de predominância emocional, se forem frequentemente apresentadas como o único modo de reacção (comportamento) do herói face aos problemas (exceptuando protocolos francamente patológicos). As condutas "fictícias" podem, por sua vez, indicar um funcionamento assimilado ao dos indivíduos imaturos no emprego de soluções mágicas. "*Se os mais imaturos passam frequentemente, de um modo um pouco mágico, à realização directa dos seus desejos (fase conclusiva), os mais maduros mostram-se mais capazes de elaborar um plano de acção e de empregar os meios para evitar os perigos que os ameaçam e assim alcançar os seus objectivos*" (Morval, *op. cit.*, p. 79)

O *estilo*: segundo Ombredane, o estilo de uma conduta é avaliado segundo os seguintes eixos:

- iniciativa – inércia (ou passividade)
- impulsividade – controlo
- coordenação – descoordenação
- plasticidade – rigidez
- tenacidade – labilidade.

Por exemplo, a dimensão "iniciativa – inércia (passividade)" pode ser um bom índice de "maturidade" ou "imaturidade", a partir da independência ou da dependência afectivas expressas na relação de objecto, principalmente no que diz respeito à relação com a figura materna ou paterna (nos cartões 6BM, 6GF e 7BM, 7GF).

Estes índices são estudados a partir da análise do meio do herói nas histórias, assim como do desenlace das mesmas.

8.3.4 – O meio

O meio, designado por Morval como o "*contexto físico e social no qual evolui o herói*", deve indicar-nos o modo como o sujeito percepciona o mundo exterior, estando os outros compreendidos nele. Isso permite-nos avaliar a qualidade das relações do sujeito com a realidade conforme a descrição de Klein. Como nos diz Morval: "*esta percepção (do mundo exterior) condiciona a sua relação com o mundo (...)*" (Morval, *op. cit.*, p. 45).

8.3.5 – O desenlace

Murray (*op. cit.*, p. 16) considera, entre outras, a natureza das "saídas": falhanços ou êxitos – em relação ao herói; mas também tem em conta o papel do herói no desenlace da história: ele age só ou é ajudado por outros.

O desenlace da história pode assim ser um índice de maturidade se for interpretado como revelador da independência afectiva do sujeito.

8.4 – MODELO DINÂMICO DE INTERPRETAÇÃO DAS HISTÓRIAS-T.A.T.

8.4.1 – Fundamentos teóricos

Todos os cartões do T.A.T. possuem um conteúdo latente, carregado do ponto de vista fantasmático, e desencadeiam no sujeito o movimento interpretativo que será analisado. A carga fantasmática reconhecida pelo sujeito é portadora quer de desejo

quer de defesa; a pressão fantasmática deve alimentar suficientemente a elaboração, sem extravasar as capacidades do ego no seu trabalho de ligação sob o efeito de forças pulsionais demasiado intensas que de outro modo escapariam ao trabalho do pré-consciente e destabilizariam as capacidades e o domínio da linguagem.

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

Shentoub afirma, a partir de 1955, que "*as reacções ao real, a prancha, (devem ser) consideradas sob o ângulo dos mecanismos de defesa no sentido mais estricto possível do termo*".

Shentoub utiliza a noção de "*mecanismo de desimpedimento*" de Lagache (1956), definida do seguinte modo por Laplanche e Pontalis: "*Noção introduzida por Bibring (1943) e retomada por Lagache (1956) na sua elaboração da teoria do Eu. D. Lagache opõe os mecanismos de desimpedimento aos mecanismos de defesa, na medida em que enquanto estes apenas têm por fim a urgente redução das tensões internas, em conformidade com o princípio do prazer – desprazer, aqueles tendem para a realização das possibilidades, ainda que à custa de um aumento de tensão*" (Laplanche & Pontalis, 1967/1970, p. 360).

O termo "*representação-meta*", "*criado por Freud para dar conta do que orienta o curso quer dos pensamentos, tanto conscientes como pré-conscientes e inconscientes*" (*op. cit.*, p. 586) mostra claramente que, na opinião dos psicólogos "projectivistas", a instrução dada ao sujeito constitui para este uma "representação-meta" consciente (à qual o sujeito necessita adaptar-se) e que o conteúdo latente representa uma "representação-meta" inconsciente reactivando os fantasmas inconscientes; o que leva a que o sujeito, através da sua produção, realize um compromisso entre os elementos de controlo consciente e a pressão fantasmática

inconsciente. A percepção reactiva traços mnésicos ligados ao conteúdo latente, reaviva representações inconscientes reinvestidas pelo afecto. Este complexo representações/afectos vem ao encontro da barreira do ego que filtra estas moções em função da representação-meta consciente, moções essas que serão integradas na história pelo processo secundário do pensamento.

"*No que respeita à representação, é necessário que se efectue a passagem da 'representação de coisa' para a 'representação de palavra'; no que respeita ao afecto, é necessário que se efectue a passagem de uma forma relativamente bruta e maciça a um estado matizado, isto é, uma inibição qualitativa e quantitativa. Nesta perspectiva, concebemos que quanto mais aumenta a pressão fantasmática (peso da representação-meta inconsciente) mais a representação-meta consciente ficará ameaçada, o que obriga o ego a mobilizar mecanismos de defesa idealmente proporcionais à pressão fantasmática*" (Shentoub & Debray, 1970/71, p. 900).

Por outras palavras: a *situação temática* é uma situação complexa, na medida em que o sujeito deve ter em conta os constrangimentos da realidade perceptiva, permitindo no entanto uma criação pessoal: "*Forjar uma fantasia a partir de uma determinada realidade*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 26).

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

Para que haja ressonância pessoal, é necessário que se produza um investimento perceptivo da realidade interna: "*Pondo simultaneamente à prova a realidade e a capacidade de fantasmatizar, a resposta temática, para se construir, não pode situar-se nem totalmente na realidade externa, nem totalmente no mundo interno; ela negoceia-se entre as duas, entre o fora e o dentro, na experiência subjectiva de uma exterioridade*" (Boekholt, 1993, p. 21).

Noutros termos, chegamos novamente à noção de investimento "*a boa distância*", susceptível de ligar os afectos e as representações e de permitir a *criatividade* a partir de uma ressonância fantasmática enriquecedora.

É a isto que chamamos uma "*história conseguida*" (Shentoub *et al.*, 1990). Contar uma história a partir de um dado material pressupõe que a quantidade de energia libertada pelas diversas solicitações do material se transforme por meio das representações, representações essas que têm a potencialidade de reenviar para outras representações através de cadeias associativas, o que faz com que um mesmo conteúdo manifesto possa ter várias significações latentes.

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

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

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

De facto, e tal como vimos acima, a representação de coisa aceite pelo ego tornar-se-à representação de palavra se produzir um trabalho de ligação entre as representações, a que se pode chamar "*trabalho de simbolização*".

Transmitir uma mensagem "*legível*", como diz Shentoub (1990) significa traduzir as representações e os afectos simbolizados através de uma linguagem estável e coerente.

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

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

Entretanto é necessário não esquecer que os mecanismos característicos do processo primário (deslocamento, condensação, simbolização) também se podem encontrar no processo secundário. A diferença reside no facto de, neste último caso, tratar-se de pequenas quantidades de energia e no facto de participarem eficazmente no sentido de um maior distanciamento e maior alívio.

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

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

- o primeiro diz respeito à *identidade*, isto é, ao conjunto dos processos psíquicos fundamentais pelos quais um indivíduo acede a uma representação da sua continuidade de existir no tempo e no espaço, e à *identificação* que constitui, uma vez atingido o acesso à identidade, o reconhecimento dos sexos e das gerações, correlativo do Édipo;
- o segundo reenvia às modalidades das representações, de *relação de objecto*, isto é, ao modo de relação do sujeito com o mundo, o que pressupõe uma certa organização da personalidade (Shentoub, 1972/73).

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

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

Como afirma Shentoub: "*O T.A.T., assim como a área transitiva, está munido de uma estrutura 'paradoxal': o objecto real oferecido pelo meio, fabricado por ele, mas podendo ser recriado pelo sujeito, segundo a sua fantasia. Nós pensamos que o T.A.T. mostra bem se o sujeito pode ou não utilizar este objecto e criar neste espaço que Winnicott situa entre o objectivamente percepcionado e o subjectivo e o que ele designa por campo de ilusão*" (1981, p. 69).

Mais tarde, a mesma autora escreve ainda: "*Quando se pede ao sujeito para 'contar uma história a partir de um estímulo' apela-se simultaneamente ao deixar ir (imaginação livre) e ao controlo (história a partir do material). Da articulação entre processo primário e processo secundário dependerá a transmissão da história ao psicólogo*" (Shentoub *et al.*, 1990, p.18).

8.4.2 – Processo-T.A. T.

Passamos a descrever de forma sintética o processo de elaboração das histórias-T.A.T., ou seja, o conjunto dos mecanismos mentais mobilizados na "*situação-T.A.T.*", isto é, nessa situação particular em que um examinador pede ao sujeito para imaginar uma história a partir de cada imagem (material T.A.T.), isto é, forjar uma fantasia a partir da realidade.

8.4.2.1 – Segundo a Escola Francesa do T.A.T.

Shentoub *et al.* (1990, pp. 29-30), baseada na metapsicologia freudiana, afirma que este processo é constiuído pelos seguintes estádios:

- o conteúdo manifesto da imagem é percepcionado;

- esta percepção, aliada à instrução de "imaginar", desencadeia uma regressão activando representações e afectos inconscientes e pré-conscientes ou "*traços mnésicos carregados de um potencial afectivo*" (Shentoub, 1973, p. 255) reactivados pelo conteúdo latente da imagem;

- este complexo representações/afectos, por definição inorganizado (como tudo o que pertence ao processo primário), vai confrontar-se com a barreira consciente do ego, assim como com os seus mecanismos de defesa inconscientes, para ser simbolizado através da linguagem.

O ego irá ou não aceitar estas moções, em função quer dos seus objectivos conscientes (cumprir a instrução, que consiste em contar uma história), quer das suas possibilidades de defesa e de "*desimpedimento*" (Lagache, 1961, 1964, 1968);

- a história contada ou, mais precisamente, o conjunto do protocolo, revela-se o resultado das capacidades do ego, na medida em que ele está inserido numa situação contraditória e conflitual, constituída por imperativos de natureza consciente e imperativos de natureza inconsciente, assim como os seus modos respectivos de funcionamento (processos primários e secundários de pensamento) (Shentoub, 1970/71, 1972/73, 1990).

8.4.2.2 – Segundo a teoria bioniana da identificação projectiva na relação continente-conteúdo

O modelo teórico que subjaz ao processo T.A.T. é o de Bion (1962a/1991, 1963) e deriva do modelo de desenvolvimento infantil, reportando-se à relação precoce com o objecto materno e às mais primitivas interacções mãe-bebé, tal como explicitámos pormenorizadamente na primeira parte do nosso trabalho.

O conteúdo latente das imagens-T.A.T. desencadeia pensamentos e afectos que irão pressionar a mente no sentido de serem pensados. O sujeito deve ser capaz de aceitar, conter e transformar estes conteúdos – produzidos pela identificação

projectiva interna – de modo a que se tornem aceitáveis, toleráveis para a sua mente, isto é, deve ter a suficiente capacidade de contenção interna, de modo a esses pensamentos poderem ser simbolizados.

O contacto com o complexo de representações/afectos activado pelo conteúdo latente da imagem, assim como a necessidade de os pensar, implica a emergência de sofrimento psíquico.

Só com uma capacidade satisfatória de tolerância ao sofrimento/frustração psíquica o sujeito poderá elaborar uma história-T.A.T. A intolerância à frustração/sofrimento é concomitante com a mobilização de defesas poderosas visando anular, paralisar ou distorcer o pensamento e outras funções do ego.

Os processos de contenção-transformação-devolução interna estão assim não só na dependência da maior ou menor tolerância à frustração/sofrimento, da qualidade da função continente e da função alfa, mas também do tipo de vínculo emocional predominante (L, H ou K) que o sujeito tem consigo próprio (e com o examinador).

Perante a experiência de frustração, a realização negativa pode dar lugar à sua simbolização ou não, em função da capacidade de tolerância a essa frustração, e a experiência pode ser nomeada ou não através da palavra (narrativa).

Deste modo, numa situação de tolerância à frustração, pode dar-se uma realização negativa ("não-coisa"), uma *transformação*. Caso contrário, dá-se uma *não-transformação*: a fuga, o evitamento, a defesa pelo perceptivo ou pelo projectivo "evacuativo", etc., tudo o que possa afastar o sujeito da confrontação com a sua verdade.

Concluindo, o processo T.A.T. tem necessariamente de ter em conta a capacidade do sujeito de tolerar a dor mental e a frustração para que possa levar a cabo as modificações (*transformações*) necessárias às experiências de frustração, inevitavelmente impostas pelo contacto com aspectos dolorosos da realidade interna

activadas pelas características do conteúdo latente das imagens T.A.T. (manejo da líbido e da agressividade tendo em conta a diferença de sexos e de gerações).

O sujeito irá assim testar o seu modo dominante de funcionamento psico-emocional: fugir/evitar ou modificar/transformar a frustração geradora de angústia, criando algo.

8.4.2.3 – Processo T.A.T. e Função Psicanalítica da Personalidade

Depois de explicitadas as características do processo de elaboração/criação das histórias-T.A.T. de acordo com a teoria freudiana clássica e de acordo com aspectos da teoria bioniana, com os seus elementos constitutivos, e reflectindo mais aprofundadamente, verificamos com surpresa que existe um conceito amplo que aglutina e sintetiza todos estes elementos e processo dinâmico, que é a *Função Psicanalítica da Personalidade* (Bion, 1962b/1979).

Vejamos então:

- A *Função Psicanalítica da Personalidade* designa uma atitude mental profunda face à verdade e ao conhecimento de si mesmo – trata-se do *vínculo K* (Bion, 1962b/1979) – isto é, a *pulsão epistemofílica* (Klein, 1930/1996), os movimentos de auto-conhecimento, a "pulsão" para conhecer as suas próprias verdades, propiciada pela confrontação com as imagens T.A.T., as quais representam "*situações humanas clássicas*" (Murray, 1938) ou "*situações relacionadas com os conflitos universais*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 27).

- Obviamente que o *pensamento* é solicitado neste processo, constituindo aquele o material (pensamentos activados pelo conteúdo latente da imagem) que vai pressionar o *aparelho para pensar* de modo a ser pensado. O pensamento sendo, como vimos atrás, o resultado de uma

realização negativa (Bion, 1962a/1991), isto é, da confrontação das *pré-concepções* do sujeito com as várias temáticas das imagens T.A.T.

- Neste processo está também implícita a capacidade suficiente para enfrentar, *tolerar, transformar e nomear a dor e o sofrimento* inerentes à confrontação com os pensamentos e afectos activados pela confrontação com o material T.A.T., assim como a *capacidade negativa* (Bion, 1970), isto é, a tolerância à dúvida, ao mistério, à incerteza face à ambiguidade do material, ao que se passa no interior da mente do próprio sujeito, e ainda aos desenvolvimentos a dar às narrativas.

- A *função continente* (Bion, 1963) está evidentemente presente na medida em que existe um aparelho psíquico com a capacidade de acolher pensamentos e afectos inorganizados, caóticos e destabilizadores e seguidamente transformá-los em representações simbólicas que posteriormente possam dar lugar a uma linguagem estável e a narrativas organizadas e coerentes.

A função continente implica ou acompanha-se de uma tomada de consciência do *self*, à medida que o sujeito se vai confrontando e elaborando as várias temáticas sugeridas pelas imagens T.A.T.

- A *relação continente/conteúdo* (Bion, 1963) está incluída na função continente, com a possibilidade da mente do sujeito tolerar os movimentos regredientes e progredientes, as oscilações entre as posições esquizo-paranóide e depressiva (entre movimentos de dispersão e de integração), na medida em que, na elaboração da história, há necessariamente movimentos oscilatórios entre a necessidade de controlo e o deixar ir, entre os movimentos progredientes e regredientes, entre os processos primário e secundário do pensamento, entre o pensamento divergente e convergente, em suma, entre a razão e a fantasia.

É esta relação continente/conteúdo que permite a "*relação de intimidade*" (Meltzer, 1978a/1980) com o próprio sujeito, na medida em que se funda num laço emocional intenso, rico e profundo.

- A *sublimação/simbolização* deriva dos deslocamentos intervindo no processo pulsional, simultaneamente ao nível do alvo e do objecto da pulsão (Freud, 1910b/1984, 1927a/1981), ou das transformações das representações de coisa em representação de palavra (Shentoub, 1970/71), ou da transformação dos elementos beta em elementos alfa (Bion, 1962a/1991), propiciando elementos oníricos, de *rêverie* e narrativas, em que há uma depuração dos elementos físicos, sensíveis, pulsionais em elementos mais abstractos, simbólicos e coadunáveis com o pensamento secundário.

- A *reparação* (M. Klein, 1935/1996) também faz parte integrante e dinâmica da Função Psicanalítica da Personalidade e da elaboração/criação da história T.A.T. na medida em que o sujeito, sendo capaz de tolerar esta situação destabilizadora (situação T.A.T.), "*entrega-se a um trabalho psíquico que visa restaurar a completude e a coerência do objecto (interno e externo)*" (Marques, 1996, p. 42) – ou, utilizando uma expressão nossa, o desejo reparatório em relação a si próprio, à sua integridade (reparação do *self*) e aos seus objectos internos – procurando e criando novos objectos, o que reenvia para as noções de *reparação simbólica* (Houzel, 1991).

8.5 – PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

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

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

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

A análise dos protocolos, como já tivemos ocasião de referir, é considerada segundo um triplo ponto de vista: dinâmico, tópico e económico:

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

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

Nesta perspectiva, parece-nos necessário lembrar, antes de abordar a *Folha de Análise do T.A.T.* (Shentoub & Debray, 1981 ou Shentoub *et al.*, 1990), recentemente reformulada por Brelet-Foulard e Chabert (2003) o que diferencia as categorias especiais desta folha, isto é, a *série A* (controle), a *série B* (labilidade), a *série C* (evitamento dos conflitos), e a série E (emergência em processo primário).

"*As séries A e B propõem-se identificar os procedimentos de elaboração do discurso susceptíveis de serem subentendidos por mecanismos de defesa neuróticos*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 68). Estas duas séries "*compreendem procedimentos A1 e B1 correspondendo aos factores de desimpedimento dos conflitos e os procedimentos*

A2 e B2 relevando dos factores defensivos" (Brelet-Foulard & Chabert, 2003) e procedimentos A3 e B3 "*correspondendo para os autores a mecanismos mais propriamente neuróticos, respectivamente obsessivos e histéricos*" (*Ibid.*).

Na *série A*, a ênfase é colocada na utilização da realidade objectiva, isto é, externa, para evitar o aparecimento de representações e afectos da realidade interna reactivadas pela situação.

Estes procedimentos traduzem qualquer coisa que é da ordem do controlo, que pode ir de um simples distanciamento, da boa distância, até ao controlo quase obsessivo.

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

Estes factores "A" não foram fabricados nem inventados; são elementos e procedimentos que foram detectados em investigações respeitando organizações obsessivas, quer de carácter, quer organizações neuróticas, quer ainda mecanismos tais como se podem encontrar em estados pré-psicóticos ou até mesmo psicóticos (Shentoub & Shentoub, 1958)

Nos factores da *série B* encontramo-nos no versus "deixar ir", "imaginar". É mais, como diz Lagache (1961), "*a defesa pela fantasia contra a realidade*", enquanto que ao nível dos factores da série A era mais a defesa contra a fantasia pela realidade. Aqui a fantasia encontra-se no primeiro plano, é o deixar ir, é a dramatização. Aqui encontramo-nos no domínio que vai desde o funcionamento "normal" até às organizações histéricas severas.

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

A série C permite realçar procedimentos do discurso que traduzem patologias e/ou problemáticas específicas relacionadas com o evitamento do conflito intra-psíquico.

Na primeira formulação da *Folha de Análise* (Shentoub & Debray, 1981) a *série C* dá conta de procedimentos que reenviam mais particularmente para mecanismos de tipo fóbico, revelando um tipo e condutas e efeitos inerentes à inibição neurótica. Em seguida, pouco a pouco, infiltrou-se outra reflexão, ligada a organizações diferentes da neurose e da psicose, isto é, aos estados limites, aos problemas do narcisismo, às neuroses de carácter e à psicossomática.

Mas se o manifesto, o concreto, o factual, o normativo aparecem a esconder as ressonâncias fantasmáticas em histórias excessivamente "planas" ou excessivamente banalizadas, então a inibição é agida e vai excluir qualquer referência ao imaginário. A realidade externa, sobre-investida, ocupa o lugar de um espaço interno e esta situação pode ser encontrada em modalidades de pensamento que fazem lembrar as do pensamento operatório, no sentido dado por Marty (1980). Pode-se situar neste sentido o trabalho de Debray (1978) em que descobriu claras correspondências entre o grau de desorganização somática dos seus sujeitos e a diversidade, a qualidade da sua organização defensiva tal como aparece no T.A T.

Nesta série, é necessário sublinhar igualmente a importância dos itens que tendem a revelar a descrição subtil e modulada de uma fantasmática narcísica cuja eficácia será ou não subordinada à presença dos processos de segundarização do sistema de pensamento, tal como nos mostra com extrema clareza o trabalho de Brelet (1981) sobre a expressão do narcisismo no T.A.T.

Esta série C originária também contemplava as reacções ao nível do comportamento, isto é, tudo o que não é dito, verbalizado, tudo o que não pode ser

representado por intermédio do simbolismo da linguagem e que é principalmente traduzido ao nível do gesto, do corpo, da mímica. "*É qualquer coisa da ordem da acção no meio desta passagem que exige pelo contrário um trabalho mental e uma verbalização*" (Shentoub, 1986, pp. 60-61).

No formato actual da Folha de Análise (Brelet-Foular & Chabert, 2003) existem cinco componentes determinados por modalidades defensivas particulares e reenviando para dificuldades psíquicas diferentes:

- CF (sobre-investimento da realidade externa): procedimentos revelando a existência "*de uma interrupção mais ou menos importante da circulação entre consciente e inconsciente. Isso traduz-se por uma perda da capacidade para sonhar, para imaginar, para fantasmar*" (*op. cit.*, p. 87);
- CI (inibição): procedimentos traduzindo uma "*restrição funcional do ego*" (Freud, 1926, p. 207, cit. por Brelet-Foulard, 2003, p. 89), a qual pode reenviar para diferentes modalidades do funcionamento psíquico;
- CN (investimento narcísico): "esta série reenvia para o sobre-investimento narcísico da imagem de si" (*op. cit.*, p. 92), reenviando para uma problemática ou patologia narcísicas;
- CL (instabilidade dos limites): esta série "reagrupa procedimentos que testemunham, de maneira transitória mas por vezes de forma mais massiva, de uma organização marcada pela dependência ao objecto externo, pelo sobre-investimento dos limites entre si e o outro e pela vacilação destes limites, assim como pela heterogeneidade do funcionamento susceptível de subentender a clivagem" (*op. cit.*, p. 97);
- CM (procedimentos anti-depressivos): estes procedimentos reagrupam modalidades defensivas mobilizadas para evitar a construção de cenários de perda e a evocação de afectos depressivos fundamentalmente determinados pela angústia de perda do amor por parte do objecto" (*op. cit.*, p. 102).

Os factores da *Série E* têm a ver com tudo o que diz respeito aos falhanços da secundarização, com a perda do contacto com o real, com a deformação do real ao

nível da própria linguagem, através das perturbações que indicam a intrusão de um fantasma perturbador. Como afirma Shentoub, "*É tudo o que diz respeito simultaneamente à presença de uma actividade fantasmática ultrapassando as possibilidades de ligação do ego, e tudo o que diz respeito ao problema das quantidades não metabolizáveis que deterioram o curso do pensamento*" (1986, p. 61). Sabemos que para Freud, o pensamento só é compatível com uma não demasiada elevação qualitativa e quantitativa. Aqui, ao nível dos E, estamos a lidar com um afluxo demasiado excessivo dos afectos e das representações que podem perturbar o discurso.

A série E valoriza os processos regredientes que podem originar uma maior ou menor alteração da produção, denunciando a fraqueza das condutas perceptivas, as dificuldades na representação de si, a invasão de representações e de afectos de contenção impossível.

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

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

O trabalho final permitirá a nossa apreciação acerca da qualidade da história, em função de um termo utilizado por Green (1973): a *legibilidade*, isto é, a qualidade do discurso, ou seja, a factura do discurso que é tão ou mais importante que o seu conteúdo e que vai ser testemunho do nível de funcionamento do sujeito.

O que consideramos uma *boa legibilidade* (+), isto é, uma história expressando o funcionamento ao mais alto nível, é caracterizado pela presença de procedimentos A e B, isto é, mecanismos aos quais nos habituámos apelidar mecanismos neuróticos, mas de uma forma não pesada. Evidentemente que se trata de mecanismos que participam no "*desimpedimento*" (Lagache, 1956), que ajudam à estruturação da história, mas o que é um facto é que eles são mobilizados. A este propósito convém dizer que partilhamos de uma ideia muito contemporânea, que é a de não se considerar os mecanismos de defesa apenas como factor de patologia, mas, muito pelo contrário, como componentes indispensáveis do funcionamento mental; é impossível viver sem defesas.

Deste modo, quando a legibilidade é boa, parece traduzir uma organização normativa, susceptível de homeostasia. Na *Folha de Análise* encontraremos mecanismos A2 e B2, denotando a existência dos mecanismos de natureza neurótica de uma organização bem mentalizada. Encontramos histórias relativamente bem estruturadas com a ajuda destes mecanismos em que, apesar da secundarização dominar, não impede que, simultaneamente, estejam impregnadas de uma ressonância fantasmática rica, o que quer dizer que há uma mistura harmoniosa entre processos primários e secundários.

Assim, a análise da *legibilidade* dos protocolos, cada uma delas correspondendo a um certo tipo de funcionamento mental, cobrindo o espectro que vai da presença de um trabalho harmonioso entre as estruturas conscientes ou inconscientes até ao efeito de uma sobrecarga económica que pode originar um impacto fantasmático demasiado forte, mobilizando então defesas massivas e invalidantes.

Se o registo neurótico predomina, é possível identificar o sentido do discurso, mas notar-se-ão os efeitos duma defesa mais ou menos maciça, perturbando a livre manifestação do eu autónomo. Neste caso será necessário identificar de que natureza são estas defesas (lábeis, rígidas ou da série da inibição) e se elas são esterilizantes (organizações neuróticas patológicas, pesadas) ou discretas (traços neuróticos). As organizações neuróticas mais ou menos caracterizadas organizam-se à volta de dois

pólos (pólo lábil-histérico, pólo rígido-obsessivo), a fobia exprimindo-se fundamentalmente através dos factores de evitamento e de fuga em conteúdos muito ansiogénicos.

Se predomina o registo psicótico, haverá então uma franca intrusão dos processos primários do pensamento, com aparição de "falhanços" ou "desorganizações" que tornam o sentido da história confuso, obscuro, por vezes indecifrável. Nestes casos, os "factores de falhanço" dominam e os mecanismos de defesa são incapazes de controlar a angústia (Legibilidade -).

Saindo das organizações clássicas da patologia mentalizada, neuroses e psicoses, pode haver desaparição de todos estes mecanismos, de toda a mentalização, em proveito do actual, do factual, do concreto, tendendo muitas vezes quase para o vazio, isto é, uma espécie de vazio mental, como acontece, por exemplo, na economia operatória tal como é descrita por Marty (1980) a propósito das organizações psicossomáticas, em que a questão do narcisismo se coloca em primeiro lugar.

Brelet (1986) estudou profundamente a transcrição no T.A.T. deste tipo de funcionamentos de características narcísicas marcadas, dominados pela "*ausência de conflitualização*" e por "*uma polaridade fantasmática não objectal, mas narcísica*". Segundo a autora, as quatro grandes características deste tipo de protocolos são as seguintes:

- "*É a aconflitualização que nos apareceu numa primeira abordagem como particularmente característica da organização da história em reflexo do sobreinvestimento da polaridade narcísica do fantasma*" (*Ibid.*, p. 68);
- Importância do pôr em cena pelo sujeito "*do vivido subjectivo*";
- Os traços de carácter, as atitudes corporais, são descritas com finura, o sentir do herói constitui o tema da história. "*Mas não há qualquer referência ao relacional (...). É o pôr em quadro*" (*Ibid.*, p. 69);

- A existência de "*movimentos de idealização*": idealizações de tipo arcaico, descrições de personagens com um carácter de omnipotência, com exigências de perfeição e, claro, "*massividade das representações propostas a si e ao outro*" (*Ibid.*, p. 69).

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

Quanto mais entramos na patologia mais os procedimentos estão carregados, quer dizer que há excesso de A3 e de B3, os quais nos reenviam verdadeiramente para estados neuróticos (Legibilidade +-).

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

- mais evoluída, se ela se refere à liquidação do conflito edipiano e a uma identificação segundária;
- menos evoluída, se ela se refere ao conflito edipiano quente, marcado pela angústia de castração, pela rivalidade e/ou pela culpabilidade edipiana;
- a menos evoluída, se ela se refere a uma organização pré-genital, em que o Sado-masoquismo se sobrepõe à rivalidade, a angústia de despedaçamento se sobrepõe à angústia de castração, ou a perda do sentido da identidade se sobrepõe às dificuldades da identificação sexuada. Ao nível mais arcaico deparamo-nos com a dissociação psicótica.

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

8.6 – T.A.T. E CRIATIVIDADE

8.6.1 – Histórico

Iremos referir os principais autores que se interessaram pelo problema da criatividade através desta técnica projectiva:

8.6.1.1 – Fred Pine

A ideia de utilizar o T.A.T. para a avaliação da criatividade não é nova. Em 1959, Fred Pine lança as bases para um trabalho deste tipo, apresentando os critérios destinados à avaliação da qualidade das histórias-T.A.T. enquanto produções literárias (e de imaginação).

O autor propôs-se verificar, a partir do conceito de Kris (1952) de "*regressão ao serviço do ego*", a relação entre a qualidade daquelas produções e o seu conteúdo em termos de "*condutas*". É o que ele designa "*condutas instintivas e os seus derivados. Isto inclui as condutas agressivas e libidinais e as condutas parciais (oral, anal, fálica, genital, homossexual, narcísica (...)*" (Pine, 1959, p. 137).

No trabalho em questão, Pine sublinha a importância da presença de tais elementos nas histórias como tendo um valor de alta qualidade imaginativa. Essa presença seria característica da produção dos sujeitos mais criativos, na medida em que: "*(...) a conduta de expressão do controlo do ego no processo de criatividade (Kris, 1952) que diferencia uma produção criativa socialmente aceite de uma produção psicótica bizarramente original*" (Pine, *op. cit.*, p. 137).

8.6.1.2 – V. Shentoub e R. Desrosiers

Os seus primeiros trabalhos sobre o T.A.T. incidiram sobre a procura de validação experimental da prova (Shentoub & Shentoub, 1958), comparando o grau de

estruturação das histórias de protocolos de sujeitos normais com sujeitos patológicos, o que a levou imediatamente a dar-se conta de que o factor fundamental que distinguia as duas populações não era propriamente o tema das histórias, mas mais o grau de estruturação das mesmas.

O mesmo se passou em relação à criatividade, a qual foi objecto de profunda reflexão para Desrosiers (1975).

No caso de uma análise estrutural do T.A.T. (ver capítulo deste trabalho sobre os (*Fundamentos Teóricos do T.A.T.*) trata-se de estudar o "manuseamento" dos conteúdos inconscientes do sujeito. E aí Shentoub alertou-nos para a presença do "*jogo*" que caracteriza o processo criativo, só possível pela "*flexibilidade e variedade das defesas*" que marcam o funcionamento psíquico de um indivíduo. Pelo contrário, na ausência deste "*jogo*", deste processo criativo, o autor fala de "*a defesa contra a fantasia através da utilização de clichés, de esquemas da vida quotidiana, da ligação ao conteúdo manifesto da prancha ou da sua realidade*" (Shentoub, 1981).

É precisamente o que, segundo Desrosiers (1975), caracteriza as *histórias não criativas.*

O trabalho fundamental de V. Shentoub sobre a análise estrutural das histórias ajuda-nos a precisar esta questão de primeira importância para o nosso trabalho (Shentoub & Shentoub, 1958).

Segundo o modelo proposto, e em função do seu grau de estruturação, as histórias classificadas de não criativas apresentariam indicações de:

1 – "*Não empenhamento pessoal*" (ao contrário de um esforço de imaginação):

- Utilização de "placagens" (exemplos: é um filme, uma história, um cartaz publicitário, etc.) com o objectivo de marcar, de um modo "conseguido", a distância em relação à imagem;
- Histórias que, no seu tema, na sua estruturação (e falta de detalhes) se revelam impessoais. A generalização (dos temas evocados) faz parte

destas histórias, que é um dos aspectos do texto criativo: "*O que existe na imaginação, que é sem realidade*" (Desrosiers, 1975, p. 10).

O que é do domínio da imaginação é o que ultrapassa o real, o concreto. Em relação ao termo *imaginação* é necessário evitar confusões com o uso da palavra *imaginário*, termo muito impregnado com o sentido que lhe dá Lacan (1978).

Ouçamos novamente, a propósito, Desrosiers: "*(...) o real que entra num produto criativo já não tem um contacto estrito com a referência existencial objectiva, fica colorido por uma visão pessoal, é recriado, é subjectivo*" (*op. cit.*, p. 23). Diferencia-se assim do texto o banal do não-original.

R. Desrosiers escreve ainda a este propósito: "*(...) textos que reproduzem o acontecimento sentido sem se preocuparem em conferir-lhe uma nova forma de existência, descrevem o real ou o irreal utilizando lugares comuns que lhes são ensinados, sem traduzir uma visão pessoal das coisas (...). Há uma categoria de sujeitos que se mobilizam nos seus textos, mas não são suficientemente criadores para destruírem o 'automatismo perceptivo' e para fazer ver o que a linguagem quotidiana não é capaz de revelar*" (*op. cit.*, p. 10).

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

Deste modo, a característica fundamental do "*não-empenhamento pessoal*" é a predominância de elementos impessoais, caracterizando desse modo um texto pouco imaginativo na medida em que faz a economia do que Desrosiers (1975) designa "*o imaginário*".

2 – "*Transparência*" (ao contrário de "*opacidade*"):

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

- O desenvolvimento dos temas: a banalização (histórias contadas de modo anódino, sem evocação do conflito), assim como a negação do conflito (nomeado e depois negado) e os julgamentos de valor (moralidade);
- Histórias na primeira pessoa (indicando uma perda de distância em relação ao estímulo).

A "*opacidade*" corresponde no T.A.T. às histórias susceptíveis de interpretação psicanalítica, pela referência aos "*sentidos escondidos*". R. Desrosiers descreveu claramente este critério: "*Opacidade: segundo alguns linguistas, diz-se do sentido que é obstruído pela 'figura'; esta aparece como uma sombra que impede a referência directa à sua significação*" (*op. cit.*, p. 198). Os textos assim construídos revelam "*uma espessura, são os que se reclamam da primeira palavra do texto, 'textura', constituído do encadeamento e do trama*" (*op. cit.*, p. 27).

3 – "*Banalidade*" (oposta à "*originalidade*"):

- História descritiva ou que "*apenas sai da descrição*" (sem trama de história);
- Tema banal pouco desenvolvido (de maneira anódina ou numa história descritiva).

Uma história considerada criativa deverá responder também aos critérios da "*originalidade*". Será capaz de tratar de um modo original um tema banal – segundo a indicação de vários autores, principalmente as provenientes do trabalho de Shentoub & Shentoub (1958) sobre a investigação do tema banal nas histórias T.A.T. – ou então um tema considerado original.

Segundo Desrosiers, "*Original, o que parece novo, inventado, sem nenhuma lembrança com o que precede, e que ao mesmo tempo está marcado com um carácter próprio que não o faz assemelhar-se a nenhum outro*" (*op. cit.*, p. 199). O desenvolvimento original de um tema banal é entendido como aquele em que se destaca o "*inesperado*" ou o "*não habitual*" (*Ibid.*, p. 29) em relação a outras histórias tratando do mesmo tema.

4 – "*Ordem estática*" (contrária à "*estruturação dinâmica*"):

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

Desrosiers tentou aprofundar um pouco o conceito de "*integração*". Trata-se de um termo proposto por P. Torrance (citado por Desrosiers, *op. cit.*, p. 18) e tem a ver com a organização da história. A "*integração*" seria "*o processo pelo qual o texto adquire uma unidade e uma harmonia; equilíbrio entre os principais elementos do texto*" (*op. cit.*, p. 201). A "*ordem estática*" é a estruturação que se opõe à "*integração*". "*Os elementos estão justapostos sem que uma intenção estabeleça uma relação dinâmica e conduza a um ponto culminante*" (*Ibid.*, p. 36).

Este tipo de estruturação caracteriza as histórias não-criativas. Referimo-nos a "estrutura dinâmica" para designar uma construção que caracteriza as histórias criativas. É o que desrosiers designa "*integração*" no seu trabalho (*Ibid.*, p. 34).

Ainda a propósito da necessidade de relações lógicas e integradas dos elementos no interior da história T.A.T. temos, no entanto, de considerar o critério da "*flexibilidade*" na avaliação da criatividade dos textos, e que Desrosiers considera importante. O autor inspira-se no conceito de "*pensamento divergente*" de Guilford (1950) e tem a ver com o aparecimento de associações inesperadas, ilógicas. Este critério parece-nos perfeitamente adequado quer para o estudo da criatividade de textos livres de sujeitos, em que a fantasia é espontânea, quer para o caso das histórias -T.A.T., em que a fantasia è "*induzida*" (Shentoub, 1970/1971). pelas imagens-T.A.T.

As histórias consideradas criativas tratariam assim, pelo contrário, de:

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

Um outro índice de criatividade retido por nós está ligado à concepção de Winnicott (1970) sobre a criatividade, em que ele se lhe refere como estando ligada a uma "*atitude perceptiva*" particular. E esta concepção da criatividade não é estranha ao pensamento de Gilford: "*Algumas das aptidões que caracterizam um processo criativo provêm provavelmente de outra coisa que não apenas a inteligência; algumas, por exemplo, são da ordem da percepção*" (1970, p. 16).

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

O estudo do parâmetro "*sensibilidade aos problemas*" pode ser operacionalizado, no T.A.T., através do factor "*solução das histórias*". Com efeito, Shentoub atribui muita importância a este item, como se pode comprovar: "*Solução do conflito evocado: a adaptação (criativa ou não) à vida de um sujeito julgar-se-á facilmente segundo a qualidade das soluções que ele dá aos conflitos evocados nas suas histórias. É, em suma, o índice global de adaptação (criativa ou não) mais seguro que nos oferece o T.A.T.*" (Shentoub, 1958, p. 317).

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

CAPÍTULO IX

PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

9.1 – PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DO PROCESSO DE SIMBOLIZAÇÃO / SUBLIMAÇÃO ATRAVÉS DO T.A.T.

9.1.1 – Procedimentos de análise da qualidade do pensamento

Iremos começar por apreciar a qualidade do investimento cognitivo dos sujeitos a partir do ponto de vista da adaptação à realidade, numa situação particular, a *situação-T.A.T.*, na qual o sujeito é solicitado a investir não apenas os processos cognitivos, mas também o seu mundo emocional interno.

9.1.1.1 – Adaptação à realidade

Retivemos a presença significativa de determinados procedimentos assinalando uma aproximação correcta da realidade, fundamentalmente a *associação de procedimentos A1, B1*, traduzindo "*a utilização de condutas mais controladas ou mais lábeis para responder à solicitação latente da prancha*" (Brelet-Foulard & Chabert, 2003, p. 24).

Os procedimentos da *série A1* foram identificados por Shentoub e Shentoub num estudo sobre o tema banal (1960) e tendo em conta a noção de *mecanismo de*

desimpedimento, introduzida por Bibring (1943), retomada por Lagache (1956) e definida de forma brilhante por Laplanche e Pontalis no *Vocabulário da Psicanálise*: *"(...) Lagache opõe os mecanismos de desimpedimento aos mecanismos de defesa: enquanto estes têm por fim apenas a urgente redução das tensões internas, em conformidade com o princípio de desprazer-prazer, aqueles tendem para a realização das possibilidades, ainda que à custa de um aumento de tensão. Esta oposição resulta de que os mecanismos de defesa – ou compulsões defensivas – são automáticos e inconscientes, permanecem sob o domínio do processo primário e tendem para a identidade de percepção, ao passo que os mecanismos de desimpedimento obedecem ao princípio de identidade dos pensamentos e permitem ao indivíduo libertar-se progressivamente da repetição e das suas identificações alienantes*" (Laplanche & Pontalis, 1967/1970, p. 360).

Com os procedimentos da *série B1*, a história elaborada pelo sujeito, apesar de ter em conta o conteúdo manifesto e as solicitações latentes do cartão, corresponde a uma criação mais pessoal, na qual o sujeito introduz elementos originais, ordenados pelos afectos, assim como encenações dos conflitos mais ricas e sob o signo das relações inter-pessoais.

Esta associação *A1,B1* é constituída por uma mistura de alguns dos seguintes procedimentos:

- A1-1: descrição com ligação aos detalhes com ou sem justificação da interpretação;
- A1-2: precisões: temporal, espacial, numérica;
- A1-3: referências sociais, ao senso comum e à moral;
- A1-4: referências literárias, culturais;
- B1-1: acento posto nas relações inter-pessoais, pôr em diálogo;
- B1-2: introdução de personagens não figurando na imagem;
- B1-3: expressão de afectos.

Temos também que ter em conta a ausência (ou a fraca representação) de outros procedimentos, traduzindo a distorção na aproximação perceptiva da realidade: E1-2: percepção de detalhes raros ou bizarros com ou sem justificação arbitrária. E1-3: percepções sensoriais – falsas percepções. E1-4: percepção de objectos deteriorados ou de personagens doentes, malformadas;

Assim como a ausência (ou a fraca representação) de procedimentos traduzindo a massividade da projecção (Brelet-Foulard & Chabert, 2003): E2-1: inadequação do tema ao estímulo – perseveração – fabulação fora da imagem – simbolismo hermético. E2-2: evocação do mau objecto, temas de perseguição, procura arbritrária da imagem e/ou das fisionomias ou atitudes; idealização de tipo megalómano. E2-3: expressão de afectos e/ou de representações massivas; expressões cruas ligadas a uma temática sexual ou agressiva.

Será a partir destes factores que tentaremos testar a qualidade do princípio da realidade, o qual, sendo essencial para a instauração e manutenção do pensamento, pode ser particularmente atacado pela intrusão da actividade fantasmática provocada pela confrontação com as solicitações latentes do material dos testes projectivos.

9.1.1.2 – Qualidade dos processos de simbolização

Em relação aos protocolos T.A.T. iremos tentar avaliar a *qualidade dos processos de pensamento* dos nossos sujeitos a partir dos seguintes elementos:

- variedade dos procedimentos (dando conta da riqueza e da flexibilidade dos mecanismos de defesa subjacentes);
- investimento intelectual, assinalado pela presença de determinados procedimentos da *Folha de Análise do T.A.T.* (Brelet-Foulard & Chabert, 2003, p. 59)

- A1-1: descrição com ligação aos detalhes com ou sem justificação da interpretação;
- A2-1: recurso ao fictício, ao sonho;
- B2-1: – entrada directa na expressão; exclamações; comentários pessoais – teatralismo; história com "ressaltos";

– histórias construídas: A1-1: descrição com ligação aos detalhes com ou sem justificação da interpretação;

B1-1: acento posto nas relações inter-pessoais, pôr em diálogo;

– expressão dos conflitos: A2-4: acento posto nos conflitos intra-pessoais – balanceamento entre a expressão pulsional e a defesa;

B2-3: representações e/ou afectos contratados – balanceamento entre desejos contraditórios.

– expressão dos afectos: A3-4: afecto minimizado;

B1-3: expressões de afectos;

B2-2: afectos fortes ou exagerados;

– possibilidade de elaborar histórias organizadas e tendo em conta o conteúdo latente, aos cartões mais "arcaicos", isto é, aos cartões que não permitem o apoio em personagens ou na estruturação da imagem: *cartões 11 e 16.*

Estes diferentes factores procuram dar conta de condutas intelectuais que visam controlar, em variados graus, a excitação pulsional induzida pela prova. Não se pode considerar como tendo o mesmo peso os procedimentos que visam permitir a construção das histórias, sem forçosamente o conseguir (tais como, por exemplo A1-1: descrição com ligação aos detalhes com ou sem justificação da interpretação. A2-1: recurso ao fictício, ao sonho. B2-1: entrada directa na expressão; exclamações; comentários pessoais; teatralismo; histórias com "altos e baixos") e aqueles que revelam essa possibilidade (histórias conseguidas). Do mesmo modo, a expressão dos afectos, para ser importante, não revela as capacidades de deslocamento, de encenação dos conflitos, que reflectem os procedimentos reenviando para a expressão dos conflitos.

Por fim é necessário precisar o modo como iremos chegar a uma avaliação final. Os protocolos T.A.T. são examinados na sua globalidade, precisando a existência dos *itens* que acabámos de apresentar. Para chegar a uma avaliação global de cada protocolo, e tendo em conta a disparidade dos critérios seleccionados por nós, e pelo facto de, em todos os casos, a avaliação dever ter em conta a dinâmica do protocolo, o modo como se articulam os diferentes factores para permitir ou não a mobilização de processos de pensamento de qualidade, optámos por uma avaliação sintética final, em termos de *Legibilidade mais, mais ou menos ou menos*, ou, utilizando uma notação sintética, em termos de, respectivamente, +, +-, -+, -.

9.1.2 – Procedimentos de análise da criatividade e processos de sublimação

Na investigação sobre as capacidades de sublimação, iremos procurar a presença do deslocamento visando o tratamento do conflito pulsional através dos processos de pensamento, quer a partir do conjunto do protocolo, quer, principalmente, a partir dos *cartões 2, 4, 8 BM e 13 MF*, propícios às reactivações pulsionais, tendo em conta a análise do material T.A.T. em termos de conteúdo manifesto e conteúdo latente, estabelecida por V. Shentoub e R. Debray em 1968, e cujo produto actual pode ser encontrado no *Manual de Utilização do T.A.T.* (Shentoub *et al.*, 1990), assim como as contribuições posteriores de Brelet-Foulard e Chabert (2003) no seu recente *Novo Manual do T.A.T.*:

- *Cartão 2*: reenviando para uma relação triangular, reactiva a angústia de castração.
- *Cartão 4:* reenvia para o conflito pulsional, quer no registo libidinal quer no registo agressivo (agressividade/ternura ou ainda amor/ódio).
- *Cartão 8 BM:* confronta os sujeitos com a angústia de castração e com os movimentos agressivos em relação à imagem paterna.
- *Cartão 13 MF*: as solicitações latentes desta imagem concorrem para a expressão da sexualidade e da agressividade de forma massiva no casal.

A *avaliação das capacidades de sublimação, assim como a dos processos de pensamento*, expressa-se numa cotação em +, +-, -+, -, segundo a presença manifesta, média, medíocre ou ainda ausência de deslocamento e de capacidade de tratamento do conflito.

9.2 – PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DO PROCESSO DE REPARAÇÃO ATRAVÉS DO T.A.T.

Vimos anteriormente que o estudo do processo de reparação através da prova T.A.T. irá ser realizado indirectamente, em duas etapas: a primeira, utilizando a análise da questão da *qualidade da elaboração depressiva*, a segunda através da análise do *tipo de investimento narcísico* utilizado pelos sujeitos.

9.2.1 – Procedimentos de análise da elaboração da posição depressiva

9.2.1.1 – Capacidade de evocação de uma situação depressiva

A prova T.A.T. é constituída por cartões (dos quais destacamos o *3 BM e o 13 B*) que confrontam directamente os sujeitos com as problemáticas da espera, da falta, da perda ou do dano narcísico. Trata-se de avaliar o modo como os nossos sujeitos conseguem, nessa situação, ter em conta essas problemáticas ligando-as à ausência ou à perda de um objecto amado considerado como total.

Por outro lado, iremos examinar as possibilidades de elaboração dos sujeitos aos *cartões 11 e 16*. Estes dois cartões não propõem ao sujeito o suporte identificatório que constitui, nos outros cartões, a representação humana, levando assim o sujeito a recorrer aos seus objectos internos. Deste modo, podem ser captadas as dificuldades acentuadas ao nível da elaboração da posição depressiva.

Em relação, já não aos conteúdos, mas aos *procedimentos de elaboração do discurso*, destacamos os seguintes, que nos dão conta da qualidade do nível de elaboração da posição depressiva:

- *acesso à ambivalência*:
  - A2-4: balanceamento entre a expressão pulsional e a defesa;
  - B2-3: representações e/ou afectos contrastados – balanceamento entre desejos contraditórios.

- *tratamento pulsional libidinal ou agressivo*:
  - A2-4: acento posto nos conflitos intra-pessoais (traduzindo as exigências internas contrárias);
  - B2-3: balanceamento entre desejos contraditórios;
  - B3-2: erotização das relações, simbolismo transparente, detalhes narcísicos com valor de sedução.

- *sensibilidade depressiva: afectos de tonalidade depressiva*:
  - B1-3: expressão de afectos (de tonalidade depressiva);
  - CN-3: afecto-título – postura significante de afectos (de tonalidade depressiva).

- *forte sensibilidade depressiva*:
  - B2-2: afectos fortes ou exagerados (de tonalidade depressiva);
  - CM-1: acento posto na função de suporte do objecto (valência + ou –) – apelo ao clínico.

- *depressão não elaborada*:
  - CF-2: afectos de circunstância;
  - CM-2: hiper-instabilidade das identificações;

- CM-3: piruetas, viravoltas, "piscadela de olho" ao examinador, ironia, humor;
- E2-3: expressão de afectos e/ou de representações massivas (ligados a uma problemática de perda ou de desamparo).

9.2.1.2 – Capacidade de ligação entre representações e afectos

No T.A.T. iremos estudar, nos *cartões 3 BM e 13 B*, a presença ou a ausência de procedimentos do discurso tendo como objectivo revelar a expressão de afectos modulados, excessivos ou "placados" e a sua associação a representações de perda.

Privilegiámos os seguintes procedimentos:

- A3-4: isolamento entre representações ou entre representação e afecto – afecto minimizado;
- B1-3: expressão de afectos;
- CN-3: pôr em quadro – afecto título – postura significante de afectos;
- CF-2: afectos de circunstância.

Esta avaliação da ligação entre representações e afectos é notada de forma sintética de forma +, +-, -+, -.

9.2.2 – Procedimentos de análise das modalidades de investimento narcísico e validade das defesas narcísicas

9.2.2.1 – O investimento narcísico da representação de si

O *ideal do ego* é avaliado a partir das identificações que, no material T.A.T., devido à sua construção, é mobilizado praticamente em todos os cartões.

Privilegiámos, contudo, o *cartão 1*.

Este cartão enfatiza, através do projecto identificatório do personagem em cena (uma criança com um violino), o modo como o ideal do ego sustenta o conflito edipiano – reconhecimento da imaturidade funcional e projecto em aberto, apoiando-se nas identificações edipianas (V. Shentoub e col., 1990). Pelo contrário, a impossibilidade de se inscrever numa dinâmica identificatória impede a possibilidade de encontrar uma saída para o conflito.

Este cartão é analisado em função dos seguintes *itens*:

- projecto identificatório (existe ou não um projecto futuro);
- apoio na relação (introdução de protagonistas favorecendo o projecto);
- análise dos procedimentos (flexibilidade e vigor defensivo ou fragilidade e ineficácia dos procedimentos do discurso, que são o reflexo da eficácia ou da fragilidade dos mecanismos de defesa subjacentes e do impacto da problemática);
- encenação do conflito;
- tipo de conflito.

Por outro lado, no conjunto do protocolo, a presença de um certo número de procedimentos do discurso permite avaliar o investimento narcísico da representação de si nos seus aspectos positivos, para os primeiros, e as suas fragilidades, para os últimos:

- –> B3-3: labilidade nas identificações;
- B3-2: detalhes narcísicos com valor de sedução;
- CN-2: detalhes narcísicos – idealização da representação de si e/ou da representação do objecto (valência + ou -).

A *representação de si* apoia-se, no registo dos procedimentos da série B, nas capacidades identificatórias (as quais revelam a existência de uma identidade estável), ou no investimento de detalhes narcísicos que se inscrevem num contexto de relações objectais:

- C/N1: acento posto na vivência subjectiva – referências pessoais;
- CN-5: relações especulares;
- CM-1: acento posto na função de apoio do objecto (valência + ou -);
- E1-4: percepção de objectos deteriorados ou de personagens doentes, deformadas;
- E3-2: instabilidade dos objectos.

Estes três últimos procedimentos traduzem o insucesso do investimento narcísico da representação de si, revelando a ausência de unidade e de integração desta representação.

A *valorização da imagem humana* é traduzida pela presença dos procedimentos B3-2 num registo relacional e CN-2 num registo narcísico.

Os *efeitos do investimento narcísico na relação de objecto* traduzem-se pela presença dos procedimentos que dão conta da dinâmica relacional:

- B1-1: acento posto nas relações inter-pessoais, pôr em diálogo;
- B3-2: erotização das relações, simbolismo transparente;
- B2-3: representações e/ou afectos contrastados – balanceamento entre desejos contraditórios;
- A2-4: acento posto nos conflitos intra-pessoais – balanceamento entre a expressão pulsional e a defesa.

Estes quatro procedimentos assinalam a existência de relações investidas libidinalmente e/ou agressivamente. É evidente que a sua ausência pode ser reveladora da dimensão a-relacional ou não-libidinal dos protocolos:

- CN-5: relações especulares;
- E2-3: expressão de afectos e/ou de representações massivas.

9.2.2.2 – A utilização de defesas narcísicas; avaliação dos efeitos destas defesas

Para o estudo destas defesas, retivemos, como afirmámos, três defesas principais:

- *congelamento dos movimentos pulsionais*:
  - CN-1: acento posto na vivência subjectiva – referências pessoais;
  - CN-3: pôr em quadro – afecto título – postura significante de afectos.

- *desdobramento*:
  - CN2: idealização da representação de si e/ou da representação da relação do objecto (valência + ou -);
  - CN5: relações especulares.

Quanto à avaliação dos efeitos positivos das defesas narcísicas, o que nós pretendemos é examinar as capacidades de "retoma" que o sujeito apresenta, que só um estudo dinâmico do protocolo permite.

O efeito positivo das defesas narcísicas, assinaladas pela presença de procedimentos da série N ou da idealização, desemboca num passar, na construção da história, para um movimento conflitualizado, em que o objecto está presente, ou seja, num retomar da dinâmica relacional, seja ela libidinal ou agressiva (Brelet, 1983), permitida pelos procedimentos das séries A ou B, os quais traduzem a expressão do conflito intra-pessoal ou inter-pessoal.

- Trata-se, na *série A*, dos seguintes procedimentos:
  - A2-1: recurso ao fictício, ao sonho;
  - A2-3: denegação;
  - A2-4: acento posto nos conflitos intra-pessoais – balanceamento entre a expressão pulsional e a defesa;
  - A3-1: dúvida: precauções verbais, hesitações entre interpretações diferentes, ruminação;
  - A3-2: anulação.

- e na *série B*, dos procedimentos seguintes:
  - B2-3: representações e/ou afectos contrastados – balanceamento entre desejos contraditórios;
  - –> B3-3: labilidade nas identificações.

O conflito, em relação ao conteúdo latente do cartão, pode ser evocado numa história que o sujeito elabora de forma ou criativa (+), ou medíocre (+-), ou francamente mal (-+) ou impossível (-).

9.3 – PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DA FUNÇÃO CONTINENTE ATRAVÉS DO T.A.T.

Neste estudo iremos prestar particular atenção a quatro cartões-T.A.T., os quais apresentam como característica comum a fraca nitidez e estruturação perceptiva:

- *Cartão 10*: Imagem extremamente delicada, representando uma ligação num casal, em que apenas parte dos rostos estão representados.

Uma característica importante do seu conteúdo manifesto reside no facto das suas qualidades particulares de sombra e luz poderem favorecer a confusão e a "telescopagem" dos papéis em sujeitos com uma identidade frágil ou pouco integrada. "*É a imagem do corpo que pode estar em causa neste cartão: as partes do rosto que estão na sombra (conteúdo manifesto) não podem ser reconstituídas e integradas por sujeitos sofrendo de angústia de despedaçamento ou de desintegração: a ausência de figuração interna de um objecto total torna impossível a sua reconstrução a partir de um estímulo parcial*" (Anzieu & Chabert, 1983, p. 154).

Para além desta problemática identitária, de coesão e integração do self corporal e psíquico, "*o material é suficientemente ambíguo para que possa haver diferentes interpretações quanto ao sexo dos personagens determinando a identificação a um casal heterossexual ou homossexual*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 57).

Este cartão testa também as capacidades de ligação e integração entre o carinho e a sexualidade.

- *Cartão 11*: Com a sua paisagem caótica e elementos muito pouco estruturados, o material deste cartão é muito pouco figurativo e extremamente ambíguo, na medida em que as representações humanas estão ausentes, oferecendo portanto uma estruturação perceptiva mínima.

Pretende-se analisar as capacidades de "mergulhar" neste material, cuja "*solicitação regressiva é particularmente stressante (...) e emergir e reconstruir uma paisagem relativamente organizada*" (*op. cit.*, p. 59) isto é, a capacidade de regressão e de reconstrução.

- *Cartão 20*: A silhueta tenuemente iluminada de um homem (ou de uma mulher) apoiada contra um candeeiro de iluminação pública.

Imagem fazendo sobressair um certo desnudamento, austeridade e solidão, com um contraste luz/sombra muito intenso, podendo transportar o sujeito para problemáticas muito diferentes.

- *Cartão 16*: Cartão branco, onde não existe qualquer apoio perceptivo, e o último a ser apresentado, o que lhe confere um carácter absolutamente insólito.

Trata-se de um convite para fantasiar e, do ponto de vista das suas solicitações latentes, "*reenviam para o modo como o sujeito estrutura os seus objectos privilegiados, e para as relações que ele estabelece com eles*" (*op. cit.*, p. 62).

Com efeito, pensamos que o confronto dos sujeitos com estas imagens, cujas características fundamentais são a ambiguidade e a muito reduzida estruturação perceptiva, assim como a fraca existência de um sentido previamente atribuído, isto é, quase desprovidas do "*background protector da cultura*" (Baer, 1950, p. 461), simultaneamente com a exigência de atribuição de um conteúdo significativo (sob a forma de uma narrativa coerente), dá lugar a uma situação em que o sujeito pode

experienciar o caos. E pode desencadear-se então uma angústia específica: a "*angústia de perda da forma*" (Baer, 1950), a qual cria um clima assimilável à *catástrofe interna* (Bion, 1966).

A perda da forma, enquanto angústia, está essencialmente ligada às experiências primitivas de representação do corpo próprio. No que respeita à criança "*as imagens parcelares, em estado de modificação contínua ao sabor dos investimentos libidinais de cada estádio do desenvolvimento, esta 'anatomia fantasmática' de que Lacan fala e que designou pelo nome de 'corpo fragmentado', devem dar lugar a uma imagem global, unificada do corpo próprio e deve permitir que a criança se constitua como sujeito*" (Smirnoff, 1978, p. 176).

A tendência natural consequente a uma experiência de "caos", quer seja no plano perceptivo quer situacional, será a procura da integração estrutural, ou de uma nova posição de equilíbrio em relação ao meio e, na situação que nos diz respeito, em relação à imagem e à instrução do examinador. Este movimento desenrola-se globalmente nos domínios do pensamento e do afecto e mais especificamente no domínio do perceptivo, revelando a capacidade da função continente do ego na organização da luta contra a situação de angústia provocada (Abt, 1950/1968).

9.3.1. – Procedimentos de análise da função continente segundo o modelo SP < – > D

9.3.1.1 – Estudo da SP <–> D no plano cognitivo

No nosso estudo utilizaremos os seguintes factores para analisarmos estes dois tipos de actividade cognitiva:

- *Pensamento divergente*:
  - de valência positiva (criativa)
  - os seguintes procedimentos da série B, com a sua característica de abaixamento do nível de controlo consciente:

B1-1: acento posto nas relações interpessoais, pôr em diálogo ;

B1-2: introdução de personagens não figurando na imagem;

B2-3: representações e/ou afectos contrastados – ir/vir entre desejos contraditorios;

- de valência negativa (estéril, patológica)
- todos os procedimentos da sub-série B3 (procedimentos de tipo histérico);

- os seguintes procedimentos da série C só terão uma valência positiva (valor criativo) se forem seguidos pela retoma dinâmica da narrativa:

CL-1: porosidade dos limites (entre narrador/sujeito da história; entre dentro/ fora...);

CL-3: heterogeneidade dos modos de funcionamento (interno/externo; perceptivo/ simbólico; concreto/abstracto...);

CL-4: clivagem;

CM-2: hiper-instabilidade das identificações;

CM-3: piruetas, viravoltas, "piscadela de olho ao examinador", ironia, humor;

- os seguintes procedimentos da série E, na medida em que a actividade perceptiva pode estar atenta a certas categorias da realidade externa habitualmente pouco utilizadas, assim como a adequação à realidade externa e por vezes uma determinada vigilância perceptiva pode estar muito investida neste tipo de pensamento; terão valência positiva (criativa) se posteriormente houver uma retoma da coerência do discurso:
- E1-2: percepção de detalhes raros ou bizarros com ou sem justificação arbitrária;

Uma das características do pensamento divergente é a sua *originalidade*, a qual é estudada através da apresentação de respostas pouco comuns ou raras. A originalidade do funcionamento do pensamento e da sua forma de expressão não é necessariamente reveladora de perturbações do curso do pensamento ou de disfuncionamentos do pensamento próprios da psicose. "*Longe de aparecer como constitutivos de uma história em parte ou totalmente incoerente, derrapando no 'no*

sense' aparente, estes modos de pensamento originais concorrem para o seu poder significante, ou no mínimo dão-se como facilidade de linguagem como poderiam ser detectadas no campo lábil, sem que a relação com o examinador pareça alterada" (Brelet, 1986, p. 140). Temos, assim:

- E2-2: evocação do mau objecto, tema de perseguição, procura arbitrária da intencionalidade da imagem e/ou das fisionomias ou atitudes – idealização de tipo megalomaníaco;
- E3-2: instabilidade dos objectos;
- E3-3: desorganização temporal, espacial ou da causalidade lógica;
- E4-1: perturbações da sintaxe – falhanços verbais;
- E4-3: associações curtas;
- E4-4: associações por contiguidade, por consonância, sem lógica;

- *Pensamento convergente*:
  - de valência positiva (criativa)
  - os seguintes procedimentos da série A com a sua conotação fundamental de controlo consciente:

A1-1: descrição com ligação aos detalhes com ou sem justificação da interpretação;

A1-2: precisões: temporal – espacial – numérica;

A1-3: referências sociais, ao senso comum e à moral;

A1-4: referências literárias, culturais;

  - de valência negativa (estéril, patológica)
  - todos os procedimentos A3: procedimentos de tipo obsessivo;
  - os seguintes procedimentos da série CI, com o seu significado de restrição:

CI-1: tendência geral à restrição (tempo de latência longo e/ou silêncios importantes intra-histórias, necessidade de colocar questões, tendência para a recusa, recusa;

CI-2: motivos dos conflitos não precisos, banalização, anonimato dos personagens;

- os seguintes procedimentos da série CF, implicando o conformismo, a banalização estéril, a utilização excessiva do quotidiano, isto é, a submissão que caracteriza o *falso self* no sentido que Winnicott lhe dá (1960b/1969):

CF-1: acento posto no quotidiano, no factual, no fazer – referência "placada" à realidade externa;

CF-2: afectos de circunstância, referências a normas exteriores;

9.3.1.2 – Estudo da SP <–> D no plano emocional

Ao nível dos procedimentos de estruturação da história da *Folha de Análise do T.A.T.* (Brelet-Foulard & Chabert, 2003, p. 59), iremos utilizar, como traduzindo a expressão

- da *posição depressiva*:

Todos os procedimentos das séries A e B, situados respectivamente nos campos dos mecanismos de "controlo" e de "labilidade", os quais "*reenviam para procedimentos de elaboração do discurso susceptíveis de serem sustentados por mecanismos de defesa neuróticos (e particularmente o recalcamento) testemunhos de uma conflitualização intra-psíquica e particularmente de uma luta entre os sistemas do aparelho psíquico (...) o que supõe a existência de um espaço interno constituído, claramente diferenciado em relação ao mundo exterior, o qual servirá de cena ao desenvolvimento e à dramatização dos conflitos*" (Shentoub *et al.*, 1990, pp. 69-70. O sublinhado é nosso).

De facto, estes procedimentos dão conta da constituição e da existência activa de uma função continente para o psiquismo, na medida em que o âmago deste processo é constitutivo da diferenciação do *self* e do objecto, dando ao *self* a ideia, a sensação de ser um continente, de ser diferente do outro, de ter o seu próprio pensamento ou, no dizer de Winnicott (1971/1983), de sentir o *self* como continente das pulsões.

Chamamos a atenção para o facto que a presença deste tipo de procedimentos só traduz a ligação/diferenciação entre interno/externo na condição de se encontrarem misturados, a sua presença for moderada e com poucos A3 e B3.

- da *posição esquizo-paranóide*:

Todos os procedimentos constitutivos das séries C e E, os quais expressam respectivamente:

- "*mecanismos de evitamento do conflito*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 70), tendendo para modos de construção de histórias a-conflituais. O pulsional é aqui evitado num movimento de inibição, de conformismo (C/I: inibição); ou então a história traduz o investimento de fantasmáticas cuja expressão é fundamentalmente não-conflitual (C/F: sobre-investimento da reralidade externa; C/N: investimento narcísico; C/L: instabilidade dos limites; C/M: procedimentos anti-depressivos) e

- mecanismos da série E, traduzindo "*modalidades de pensamento saturados em processos primários*" (op. cit., p. 72), isto é, "*emergências do processo primário*" (Brelet, 1986, p. 34).

Na verdade, alguns destes procedimentos podem expressar a não diferenciação sujeito-objecto, a negação da realidade psíquica, ou ainda a dependência em relação ao objecto, ou ainda o sentimento de não pertença ao espaço de pensamento do *self* das partes não contidas, assim como a clivagem destas partes, dissociando-as da consciência.

Devemos, porém, chamar a atenção para o facto dos mecanismos da série C, em especial os da sub-série *C/N*, poderem traduzir um movimento defensivo psico-emocional integrativo característico da posição depressiva (D), de "crispação narcísica", se forem mobilizados pelo sujeito após um movimento de desorganização ou desintegração, característico da posição esquizo-paranóide (PS).

9.3.2 – Procedimentos de análise segundo o modelo continente/conteúdo (♀ ♂), em função da procura da verdade (K – > O)

9.3.2.1 – A forma da relação positiva (♀ ♂) com K+

- Designa as situações em que os pensamentos e emoções activados pelo conteúdo latente da imagem T.A.T. encontram, na mente do sujeito, um continente adequado, na medida em que o sujeito elabora uma história coerente e com *ressonância fantasmática.*

A história terá a *legibilidade* +

- *"A legibilidade é sinónimo de um trabalho de ligação quando:*
- *as histórias são construídas,*
- *os procedimentos mobilizados de uma forma flexível e variada e suficientemente sólidos para participar na elaboração da história,*
- *os afectos ligados às representações aparecem modulados em função das variações dos estímulos,*
- *a ressonância fantasmática está em relação com as solicitações latentes das imagens*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 132).

- *K*+: corresponde à tentativa do sujeito procurar conhecer-se através das identificações projectivas internas, buscando e tolerando a sua verdade interna.

Nesta situação, as histórias-T.A.T. serão cotadas com *legibilidade* +

Neste caso, "*a legibilidade testemunha então uma relação de comunicabilidade entre o sujeito e o seu mundo interno*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 131).

Procedimentos: mistura de

- A1: referência à realidade externa;
- A2: investimento da realidade interna;
- B1: investimento da relação;
- B2: dramatização.

9.3.2.2 – A forma da relação negativa (♀ ♂) com K -

- Configura as situações em que a mente do sujeito não acolhe nem elabora os pensamentos e emoções activados pelo conteúdo latente das imagens, impedindo a construção de uma história conseguida., com *impacto fantasmático.*

A história será cotada com um tipo de legibilidade +-, -+ *ou* – (conforme o grau de incapacidade elaborativa).

"*Num continuum regrediente, a legibilidade altera-se e, no limite, deteriora-se: um demasiado impacto fantasmático provocado pelas solicitações latentes da imagem precipita defesas igualmente maciças, o que perturba e, eventualmente desorganiza o curso do pensamento (...) A legibilidade é igualmente considerada como alterada se histórias aparentemente construídas de revelem desprovidas de qualquer ressonância fantasmática*" (*Ibiden*).

- K-: corresponde aos casos em que se verifica um despojamento de qualquer significado das projecções internas, conduzindo a uma experiência sem sentido e desprovida de qualquer significado emocional.

Neste caso as histórias-T.A.T. terão *legibilidade* +-

"*A legibilidade dará conta, aqui, de uma alteração transitória ou patente na relação de comunicabilidade do sujeito com o seu mundo interno*" (*op. cit.*, p. 132).

Procedimentos:

- A3: procedimentos de tipo obsessivo;
- B3: procedimentos de tipo histérico;
- C: procedimentos traduzindo o evitamento do conflito.

9.3.2.3 – Formas de não-continente (não ♀ ♂) com não-K

- Uma forma de não-continente pode manifestar-se pelo fenómeno de *ataque aos vínculos* (Bion, 1959/1991), em que a parte psicótica da personalidade do sujeito

sente os pensamentos e emoções activados pela confrontação com o conteúdo latente das imagens-T.A.T. como conteúdos destrutivos que se intrometem na mente de uma forma invasora, podendo danificá-la ou desintegrá-la. Como protecção contra esse risco imaginário o sujeito pode receber esses conteúdos apenas para despojá-los do seu significado real e emocional e desvitalizá-lo.

A *legibilidade das histórias será de tipo* -+

Os procedimentos de elaboração do discurso poderão ser os seguintes:

- Todos os procedimentos da série *CF* (sobre-investimento da realidade externa): "*A angústia está aparentemente ausente e o estímulo é investido como objecto real e já não como fonte de reactivação fantasmática (...) O acento aqui é colocado de maneira muito específica, sobre os elementos da realidade do exterior, o factual, o quotidiano e as ideias recebidas que se vêm substituir a um mundo interno que falta*" (Shentoub *et al.*, 1990, p. 71):

CF-1: acento posto no quotidiano, no factual, no fazer – referência "placada" à realidade externa;

CF-2: afectos de circunstância, referências a normas exteriores;

- Os seguintes procedimentos da série CI:

CI-1: tendência geral à restrição (tempo de latência longo e/ou silêncios importantes intra-histórias, necessidade de fazer perguntas, tendência para a recusa, recusa;

CI-2: motivos dos conflitos não precisos, banalização, anonimato dos personagens;

- Outra forma de não-continente poderá ser o facto do sujeito aceitar e compreender o conteúdo latente da imagem de uma

forma puramente intelectual e incorporando-o no seu arsenal de defesas obsessivas de racionalização e intelectualização.

A legibilidade das histórias será de tipo +-

- Procedimentos característicos:

A2-1: recurso ao fictício, ao sonho;

A2-2: intelectualização;

A3-4: isolamento entre representações ou entre representações e afecto – afecto minimizado.

- Outra forma de não-continente será revelada pela possibilidade de *actings no desenrolar da situação-T.A.T.*

Dado que a actual Folha de Análise não os tem em conta, bem gostaríamos de utilizar alguns procedimentos da antiga série C/C (Folha de Análise, Shentoub *et al.*, 1990, pp. 105-107) na medida em que "*Eles enumeram condutas agidas que constituem um recurso ao comportamento durante a passagem do teste*" (*op. cit.*, p. 71). De qualquer modo estaremos atentos às seguintes situações:

- agitação motora. Mímicas e/ou expressões corporais;
- perguntas feitas ao clínico;
- críticas do material e/ou da situação;

CM-3: piruetas, viravoltas, "piscadela de olho", ironia, humor.

- Ainda outra forma possível de não-continente será o caso do fenómeno da *reversão de perspectiva* (Bion, 1963), característica de sujeitos apresentando uma forte estrutura narcísica, e que consistirá, no T.A.T., na manutenção, na relação com o examinador, de um acordo manifesto e de um desacordo latente, pelo facto de aparentemente aceitar cumprir a instrução (contar uma história), mas na realidade não a cumprir.

Os procedimentos mais característicos deste fenómeno são:

todos os procedimentos da série CN, especialmente os seguintes:

- CN-1: acento posto no sentir subjectivo – referências pessoais;
- CN-3: pôr em quadro – afecto título – postura significante de afectos (a reversão de perspectiva seria assim um processo activo do sujeito e teria como objectivo tornar estática, paralisada, congelada, uma situação – a história – que deve ser de natureza dinâmica).

C/F: (todos os itens) – Neste caso o sujeito retira todo e qualquer elemento pessoal e fantasmático à elaboração da história.

Estes procedimentos correspondem ao conceito de *falso self* e constituem-se como formas de protecção do *verdadeiro self* (Winnicott, 1960b/1969).

- *Não-K*: corresponde aos casos em que a capacidade de conhecer parece encontrar-se destruída pela predominância da *parte psicótica do ego* (Bion, 1957/1991), gravemente enfraquecida pela intensidade e frequência da clivagem e projecção para o exterior de fragmentos do ego.

Nestas situações, as histórias-T.A.T. são cotadas com um tipo de *legibilidade* -+ *ou* -

Casos em que se verifica uma grave deficiência (transitória ou permanente) na comunicação do sujeito consigo próprio.

Os procedimentos da série E (emergência dos processos primários) são, sem dúvida, os mais reveladores deste fenómeno.

9.3.3 – Procedimentos de análise das capacidades continentes dos vínculos L e H

Para darmos uma dimensão limitada à nossa avaliação, escolhemos analisar alguns cartões mais especificamente sensíveis ao problema em causa.

A reactivação dos vínculos emocionais L e H pode ser observada, nesta prova, pelo modo como os sujeitos tratam determinados cartões que mobilizam particularmente as relações emocionais num registo libidinal ou agressivo. A selecção dos cartões afigura-se muito difícil, na medida em que praticamente todos eles fazem uma referência ao manejo da líbido e/ou da agressividade.

No entanto, iremos centrar-nos particularmente no estudo dos seguintes cartões:

- *Cartão 2*: Em que a relação triangular é susceptível de reactivar o manejo da líbido e/ou da agressividade. Em relação à rapariga em primeiro plano, dado ser uma personagem objecto normal de identificação, ela pode ser

"*portadora quer de desejos libidinais em relação ao homem e de movimentos agressivos em relação à mulher*" (*op. cit.*, p. 48).

- *Cartão 4*: Imagem cujas solicitações latentes "*reenviam para o conflito pulsional no seio de uma relação heterossexual, na medida em que qualquer dos protagonistas pode ser portador de movimentos pulsionais diferentes, agressividade e/ou líbido*" (*op. cit.*, p. 49).

- *Cartão 5*: Reenvia para "*(...) as modalidades de relação com a imagem materna*" (op. cit., p. 50), solicitando manifestações dando conta de movimentos agressivos e/ou libidinais.

- *Cartões 6BM e 7BM*: Os quais "*reenviam para as relações com as imagens materna e paterna*" (*op. cit.*, p. 51). O vínculo emocional é mobilizado quer no seio de movimentos agressivos quer libidinais, e os cenários onde aparecem a agressividade e a rivalidade podem ser, por vezes, dominantes, sendo difícil elaborar a ambivalência.

- *Cartão 13MF*: As solicitações latentes deste cartão reenviam para a expressão da sexualidade e da agressividade no casal. A integração das moções pulsionais, agressiva e libidinal, no seio de uma história dramática permite a construção de um cenário em que aparecem a sexualidade, na evocação da ligação, e da agressividade. Por outro lado, a desintricação pulsional (ou ausência de contenção), pode revelar-se pelo desenvolvimento exclusivo da agressividade ou dos aspectos sexuais da relação.

Este cartão "*é essencial para pôr à prova as capacidades de ligação dos movimentos pulsionais agressivos pelos movimentos libidinais*" (*op. cit.*, p. 61).

Em qualquer destes cartões selecionados é possível verificar-se a dupla vinculação emocional ou o duplo movimento pulsional e, na medida em que isso traduz a

"intricação pulsional" ou a ambivalência, revela o êxito da função continente: é a manifestação de uma ligação e integração possíveis entre a agressividade (H) e o amor (L).

Nestes cartões, esta reactivação dos vínculos emocionais pode ser sinónimo de:

9.3.3.1 – Continência dos vínculos L e H

Presença da função continente, ou "continência", se houver:

- flexibilidade dos procedimentos, os quais concorrem para o desabrochar de uma história (paleta ampla de procedimentos; presença de E assinalando a circulação entre inconsciente e pré-consciente e ligados por procedimentos dos registos A1, A2 e B1, B2 ou CN transitórios e permitindo uma retomada do conflito);
- reconhecimento do tipo de vínculo (de amor ou de ódio), inserindo-o num cenário;
- presença de identificações claras (incluindo no cartão 10), com prersença de -> B3-3: labilidade das identificações.

9.3.3.2 – Contenção dos vínculos L e H

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção", se houver:

- ausência de procedimentos concorrendo para encenar os conflitos (especialmente A1 e B1);
- preponderância dos procedimentos CI e CF, assinalando a inibição;
- ausência de expressão quer do amor quer da agressividade nos cartões seleccionados;
- identificações rígidas e/ou excessivas.

9.3.3.3 – Incontinência dos vínculos L e H

Ausência da função continente ou manifestação da "incontinência", se houver:

- presença massiva de procedimentos E (especialmente E3, traduzindo a massividade da projecção);
- ausência de flexibilidade de procedimentos;
- E2-2: evocação do mau objecto, tema de perseguição, procura arbitrária da intencionalidade da imagem e/ou das fisionomias;
- E2-3: expressão de afectos e/ou de representações massivas – expressões cruas ligadas a uma temática sexual ou agressiva;
- confusão de identidades (traduzida pelo procedimento E3-1 induzida pelo conflito identificatório).

9.4 – TRATAMENTO FINAL DOS RESULTADOS

Estabelecemos, para cada um dos sujeitos, uma série de quadros (apresentados em anexo) que nos permitem reagrupar, ordenada e sinteticamente, os resultados obtidos, factor por factor:

1º quadro: *Cotação do protocolo T.A.T.* (Anexo 4).

2º quadro: *Resultados quantitativos e legibilidade das histórias* (Anexo 5)

3º quadro: *Simbolização/sublimação:*
qualidade do pensamento: adaptação à realidade (Anexo 6)

4º quadro: *Simbolização/sublimação:*
qualidade do pensamento: processos de simbolização (Anexo 7).

5º quadro: *Simbolização/sublimação:*
criatividade e processos de sublimação (Anexo 8).

6º quadro: *Reparação:*
elaboração da posição depressiva (Anexo 9).

7º quadro: *Reparação:*
modalidades de investimento narcísico (Anexo 10).

8º quadro: *Função continente:*
segundo SP <–> D e ♀ ♂ com K –> O (Anexo 11).

9º quadro: *Função continente:*
capacidade continente dos vínculos L e K (Anexo 12).

10º quadro: *Síntese global dos resultados quantitativos* (Anexo 13).

11º quadro: *Síntese gobal dos procedimentos* (Anexo 14).

12º quadro: *Síntese global dos resultados* (Anexo 15).
Neste quadro estão inscritos todos os resultados dos 21 sujeitos estudados, correspondendo a todos os factores que tivemos em conta na nossa
investigação.

13º quadro: *Síntese global dos resultados quantitativos referentes à função continente* (Anexo 16).
O objectivo que presidiu à elaboração deste quadro de resultados relativos exclusivamente à função continente, foi o elevado número de factores tidos em conta para o seu estudo.

Esta apresentação tem a vantagem de "disciplinar" a aglomeração de dados que recolhemos, e de nos permitir quer comparações no interior da população, quer a observação de tendências gerais no funcionamento mental dos sujeitos.

Contudo, a dimensão clínica parece esbater-se se utilizarmos apenas esta metodologia de análise, na medida em que os indivíduos se encontram catalogados em resultados numéricos ou em notações sintéticas (+.,+-,-+, -) e se torna difícil saber (se não for por referência ao quadro síntese estabelecido para cada caso), como cada um deles se comporta em cada um dos domínios estudados.

Deste modo complementámos esta investigação com a apresentação diferente dos dados, através da análise qualitativa dinâmica de excertos de protocolos, a qual respeita melhor o aspecto dinâmico dos processos psico-emocionais dos sujeitos e que nos trouxe elementos interessantes que permitiram compreender melhor quer as características psico-emocionais do processo criador quer algumas das problemáticas fundamentais relacionadas com a motivação para a criação.

Partindo do princípio que a *qualidade dos processos de pensamento* constitui o eixo central ao redor do qual se articulam as nossas hipóteses, analisámos cada sujeito em função do modo como ele conseguia mobilizar o seu pensamento no T.A.T.

CAPÍTULO X

SUJEITOS
E
PROCEDIMENTOS DE RECOLHA DE PROTOCOLOS

10.1 – CRITÉRIO DE SELECÇÃO DOS SUJEITOS

Estabelecemos como critério objectivo o facto de todos os sujeitos do nosso estudo terem realizado efectivamente várias obras criativas, reconhecidas como tal publicamente. É este facto que os fazia *criadores*.

Tivemos também o cuidado de assegurar que estes criadores adultos dos dois sexos fossem diferentes em relação à idade, ao meio social e à escolha da actividade criadora privilegiada (artes plásticas, artes literárias, artes musicais, artes teatrais e ciência). De tal modo que a única variável que pudessem ter em comum fosse a sua *criatividade*.

Para além dos critérios anteriores, considerámos fundamental que os sujeitos escolhidos fossem adultos normais no sentido social do termo, isto é, indivíduos sem antecedentes patológicos (psiquiátricos), tendo um trabalho e uma família (pelo menos a maior parte do tempo). Por conseguinte, indivíduos em satisfatório estado de saúde física e mental, assim como com uma satisfatória inserção na sociedade. Esta preocupação da nossa parte tinha como objectivo eliminar uma variável que

seria de natureza patológica e que poderia, muito provavelmente, enviesar os nossos resultados.

10.2 – RECOLHA DOS PROTOCOLOS

Todos os sujeitos foram por nós contactados previamente, convidando-os a participarem num estudo sobre a *criatividade*.

Por razões de "sociabilidade", deslocámo-nos a casa ou ao local de trabalho dos sujeitos e a prova desenrolou-se sempre no seu "meio", assim como à hora escolhida por eles.

Éramos esperados, e já sabiam que seria necessário pelo menos uma hora de "disponibilidade".

Em todos os casos, tivemos sempre o cuidado de fazer uma entrevista não directiva, com vários objectivos: obter algumas informações sobre os seus antecedentes pessoais e trabalho actual, e tentar "*criar um ambiente propício à intimidade*" (Murray, 1938) para a realização da prova projectiva.

Finalmente, antes de passarmos a prova T.A.T., fizemos sempre questão de esclarecer que o T.A.T. não era uma prova de criatividade e que não estávamos à espera que dessem, obrigatoriamente, provas da sua criatividade. Informámos os sujeitos que o T.A.T. era um instrumento clínico que servia habitualmente quer para despistar perturbações mentais quer para compreender melhor o funcionamento psico-emocional dos indivíduos, e que o nosso objectivo era utilizar esta prova para tentar *compreender melhor o que é que os criadores têm em comum entre si*.

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

10.3 – SELECÇÃO DOS CARTÕES T.A.T.

Utilizámos os seguintes cartões T.A.T.:

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

Passamos a descrever, sucintamente, de acordo com os dois manuais de utilização do T.A.T. (Shentoub *et al.*,1990; Brelet-Foulard & Chabert, 2003), o *Conteúdo Manifesto* (CM) e o *Conteúdo Latente* (CL) de cada um dos cartões utilizados:

Cartão 1 – CM: Uma criança com ar aborrecido, face a um violino; CL: Uma criança face ao objecto (do pai).

Cartão 2 – CM: Homem, mulher, rapariga, nos campos; CL: Triangulo edipiano: relação podendo revestir a dupla forma do complexo de édipo, positivo e negativo. A forma como o valor dos sinais se articula, depende da configuração de cada sujeito.

Cartão 3BM – CM: Indivíduo meio tombado no chão, com um objecto ao lado; CL: Estar só e "inteiro" *versus* culpabilidade / autodestruição.

Cartão 4 – CM: Casal em conflito; CL: Expressão da agressividade ao nível do casal. Reenvia para a dupla polaridade do carinho e da hostilidade.

Cartão 5 – CM: Mulher penetrando numa sala; CL: Mãe que penetra e olha: acento posto na culpabilidade.

Cartão 6BM – CM: Homem jovem e mulher idosa de costas viradas; CL: Aproximação mãe-filho num contexto, não de aproximação libidinal, mas de tristeza.

Cartão 7BM – CM: Homem jovem e homem idoso a conversarem; CL: Aproximação homosexual.

Cartão 8BM – CM: Operação e, no primeiro plano, um rapaz só com uma espingarda ao lado; CL: Agressividade contra o pai (versus castração / destruição, base da diferença das gerações, sublinhada pelos dois planos.

Cartão 10 – CM: Casal que se abraça; CL: Expressão libidinal ao nível do casal.

Cartão 11 – CM: Paisagem inquietante, rochas, precipício, "dragão"; CL: Reactivação de uma problemática pré-genital, *versus* simbolismo fálico.

Cartão 13B – CM: Rapaz só, sentado nos degraus de uma casa de madeira desconjuntada; CL: Estar só e "inteiro", *versus* simbolismo materno: acento posto na imaturidade funcional e na insegurança do simbolismo materno.

Cartão 13MF – CM: Mulher deitada e desnudada e homem em pé, escondendo o rosto; CL: Sexualidade e agressividade no casal. Drama de ciúme, drama passional revestido de "cliché de tablóide".

Cartão 20 – CM: Silhueta tenuamente iluminada de um homem (ou mulher) apoiado a um candeeiro de iluminação pública; CL: sobressai um certo desnudamento, austeridade e solidão.

Cartão 16 – CM: Cartão branco; CL: Modo como o sujeito estrutura os objectos internos e relações entre eles. Impacto transferencial, modo de funcionamento dominante.

CAPÍTULO XI

ANÁLISE DOS RESULTADOS E DOS PROTOCOLOS

11.1 – INTRODUÇÃO

Partindo de uma análise clínica aprofundada através da aplicação do T.A.T. iremos, para responder às questões por nós colocadas, procurar compreender o que se passou a nível de cada factor, utilizando a comparação dos dados quantitativos individuais e globais. Isto leva-nos a formar ideias que, para serem explicitadas, requerem uma análise dinâmica individual de algumas histórias-T.A.T.

A exposição dos resultados obtidos revela, de certo modo, o movimento da nossa investigação. Depois de ter utilizado, para responder às nossas hipóteses de trabalho, os resultados quantitativos globais, propomos a análise de excertos de alguns protocolos considerados exemplarmente ilustrativos do funcionamento psico-emocional dos nossos sujeitos criadores, em função do(s) factor(es) em questão.

Num primeiro tempo, procedemos ao reagrupamento dos nossos resultados, estabelecendo um quadro para cada factor, com o objectivo de podermos interpretar as modalidades de reacção de cada sujeito e compará-las entre si. Constatámos o aparecimento de convergências e de divergências, algumas delas extremamente interessantes, na medida em que confirmavam (e por vezes contradiziam) as nossas intuições clínicas.

Gerador de reflexões, defrontámo-nos com a dificuldade de comparação factor a factor, essencialmente pelo facto da existência de uma fortíssima interacção destes diferentes factores, o que torna extremamente difícil (e de certo modo estéril) a tentativa de analisar cada um isolado dos outros.

No plano clínico, este facto dá conta de um dado incontornável: a *complexidade do psiquismo humano*.

11.2 – APRECIAÇÃO GLOBAL DOS RESULTADOS E DOS PROTOCOLOS

O quadro *Síntese Global dos Resultados* (Anexo, Quadro 15) apresenta-se como fundamental para a análise dos nossos resultados.

Assim, se iniciarmos a discussão dos resultados pela *legibilidade dominante* das diferentes histórias-T.A.T., temos que a legibilidade que predomina é a de tipo +, aliada a histórias originais e com temas múltiplos, o que nos conforta na ideia que a nossa população corresponde claramente à definição que esperávamos, isto é, a de uma população quer normal quer criativa.

Com efeito, o conjunto das legibilidades é claramente positivo, com preponderância dos procedimentos A1,B1.

Quando analisamos o quadro *Síntese Global dos Procedimentos (Anexo, Quadro14)* utilizados pelos nossos sujeitos, vê-se claramente que os mais utilizados são os procedimentos aparentes e não visíveis, A1,B1, e seguidamente encontramos os procedimentos de natureza narcísica, CN. As defesas rígidas, A2 e A3, também são preferencialmente utilizadas no sentido do controlo das produções. Quanto aos mecanismos traduzindo a labilidade, B2 e B3, também estão presentes e, como veremos mais adiante, parecem estar mais ao serviço do investimento narcísico, e não expressarem verdadeiramente a flexibilidade e o recalcamento. Porque esta

população pouco utiliza o recalcamento, antes pelo contrário, parece estar consciente de tudo (salvo raras excepções). Por fim, os procedimentos assinalando a emergência do processo, série E, são numerosos e muito variados e tanto dão conta da fragilidade dos sujeitos e dos seus processos de pensamento, como também da sua solidez e da sua facilidade em conviver com os processos primários do pensamento, condição da criatividade.

Trata-se de uma população em que são evidentes os sinais de sofrimento e mal estar (alguns deles em estado de ansiedade interior permanente) e, no entanto, o número de histórias conseguidas e de temas originais é tal que somos obrigados a concluir que as suas defesas são eficazes e que são capazes de produzir pequenas "obras" criativas.

Como o caso do protocolo de **Carlos**, o qual se revela muito agradável, engraçado e original. O conjunto das histórias situa-se predominantemente em A1,B1, simultaneamente muito originais e correctamente inseridas na realidade. O conjunto das defesas aparece muito amplo, encontrando-se presentes todas as séries, inclusivamente os sinais de falhanço. A legibilidade é predominantemente boa, por vezes até excepcional, apesar de haver duas histórias completamente falhadas.

Ou como pode ser ilustrado pela seguinte história de **Horácio,** no **Cartão 1** – 30" – *"Não estou a compreender muito bem (instrução vaga)... Acabam de oferecer um violino a este rapazinho e, bolas, está a sonhar; pergunta a si próprio o que é que pode fazer com ele. Notas, os sons vêem-lhe à cabeça. Penso que com este violino ele pode contar coisas. Talvez seja um meio para se exprimir.*" – 1'50"

Esta história começa por uma inibição importante, seguida de um tema bastante original, em que o objecto violino é um meio de comunicação, o que parece estar bastante próximo daquilo que consideramos ser o investimento objectal dos criadores. Trata-se de uma história bastante coerente, estruturada, com defesas bastante flexíveis e não-aparentes, sem factores de falhanço, apesar da tónica ser

totalmente colocada no que se pensa, no que se sonha e o violino servir de intermediário para que o sujeito possa comunicar.

Verifica-se também a existência, menos frequente, de protocolos em que a legibilidade é deficiente, tal como o de **Gilberto**, o qual é aborrecido, fatigante, a maior parte das histórias ficando por acabar. A própria passagem da prova foi desagradável porque o número de silêncios e de reticências foi excessivo. Sentíamos nos seus silêncios uma grande agressividade e ficámos com a nítida impressão desagradável de estarmos perante alguém "mal com ele próprio", bloqueado e muito agressivo. Contudo, a análise do protocolo mostra um leque defensivo bastante aberto, com um máximo de defesas rígidas e narcísicas, e só depois de defesas lábeis, feitas de exclamações, comentários pessoais, etc. Só depois aparecem as defesas caracteriais pelo comportamento agido, com excesso de ironias, críticas e, por fim, a presença de factores de falhanço, tais como a clivagem de objecto, a inadequação do tema ao estímulo, a escotomização de objectos manifestos e a procura de intencionalidade das imagens. As defesas são muito evidentes na maior parte das histórias, a fantasmatização tem dificuldade em emergir, a legibilidade no seu conjunto não é boa, e todos estes factores não permitem que os processos criativos se organizem de uma forma continuada.

11.3 – ANÁLISE DOS PROCESSOS DE SIMBOLIZAÇÃO / SUBLIMAÇÃO

Tal como afirmámos acima, para analisarmos a qualidade do processo de sublimação, começaremos por avaliar as condições de uma boa sublimação – qualidade da adaptação à realidade e qualidade dos processos cognitivos – e só posteriormente é que avaliaremos a própria sublimação inerente ao processo criativo.

11.3.1 – A qualidade da adaptação à realidade e processos de simbolização

Tal como se pode verificar pela observação do quadro *Síntese Global dos Procedimentos*, a adequação ao real e os processos de pensamento são claramente positivos na maior parte dos nossos sujeitos.

Os procedimentos A1,B1, são definidos como os procedimentos não-aparentes e variados, em que se encontram afectos modulados na presença de uma história estruturada em que a ressonância fantasmática está presente, mas claramente modulada pelo estímulo e pela realidade da prova.

Os procedimentos A1 mais frequentes são a descrição com ligações aos detalhes com ou sem justificação da interpretação, seguidos das referências literárias, culturais. Os mecanismos B1 mais utilizados são a introdução de personagens não figurando na imagem, seguidos das expressões de afectos modulados pelo estímulo.

São portanto procedimentos permitindo histórias construídas, próximas do conteúdo manifesto e histórias ricas.

O que chama a atenção é a pouquíssima utilização de duas espécies de defesas flexíveis, que seria lógico encontrar.

Em primeiro lugar, as defesas A1-3, que são as soluções por referência ao senso comum. Com efeito, muitas das histórias são dadas ao abrigo de clichés que fazem a economia de afectos, quer com desenlaces originais. Mas não deixa de ser interessante constatar que o senso comum é recusado por esta população. Por exemplo, **Horácio** dirá no cartão **3BM**: "*poderia dizer que é uma mulher com um desgosto de amor, mas acho isso demasiado banal*".

No que respeita à problemática subjacente, a rejeição das imagens parentais justifica, no seu espírito, que os criadores (os próprios sujeitos) encontrem soluções pessoais, portanto soluções originais. Mas o que é que se passa quando não há solução possível? Em vez das soluções por referência ao senso comum, encontramos muitas vezes mecanismos expressando placagens ou críticas do material, da situação

ou de si próprios, ou ainda a ironia. Nestes casos, é evitada a emergência em processo primário.

Ilustremos com a história de **Bernardo,** ao **Cartão 2** – 15" – *"Não sei porque é que isto me faz pensar em Gauguin, assim à primeira vista. É a Ciência, o Pensamento e o Labor, uma óptima alegoria. A terceira personagem representa a fecundidade. Imagino a ligação entre o pensamento fecundo e a terra fecunda*" – 1.'

Bernardo inicia a história com uma placagem cultural. Aliás, ele inicia todas as suas histórias por uma placagem, sendo esta uma defesa privilegiada (9 placagens no seu protocolo, o que dá quase uma por cada história, portanto trata-se de uma defesa fundamental), e é interessante interrogarmo-nos para o que esta defesa reenvia. Esta defesa poderia ser A1-4, definida aqui como "*referências literárias, culturais*", mas de facto não é, porque não serve a construção da história, pelo contrário, ela é dada de repente, e é seguida de um tema muitas vezes substancialmente diferente, que tem a ver com a história pessoal de Bernardo. Qual é esta defesa? Pensamos tratar-se de uma clivagem. Ela serve de ecrã, distanciando a imagem, permitindo considerá-la como um objecto sem afectos (sem angústia) e consequentemente permite ser tratado como se não tivesse nada a ver com ele.

Esta história indica-nos também que a genitalidade é inabordável. Cada personagem está, mais do que isolado, clivado, transformado numa alegoria. Como o Bernardo é um sujeito muito inteligente, é capaz de encontrar uma ligação entre os três personagens, mas esta ligação está totalmente desafectivada e, consequentemente, permanece aconflitual.

Apesar de terem uma presença pouco significativa existem, porém, histórias em que a adaptação à realidade e os processos cognitivos são de fraca qualidade, dificultando obviamente a sublimação e a realização criativa.

Ilustramos estes casos com a história de **Vanessa**, no **Cartão 20** – 20" – "*É um desenho bonito, aqui estas manchas no chapéu e nas dobras do casaco... Mas não há ninguém, é mais um símbolo do que alguém com uma história. Mais do que outra coisa, é a solidão*" – 1'15".

Trata-se, como é evidente, de uma história que não é de modo nenhum conseguida, isto é, onde os processos criativos não puderam ser mobilizados. Existe uma degradação na história. Surgem-lhe afectos massivos, dos quais ela se defende através da intelectualização. Vanessa projecta-se completamente ao afirmar: "*mas não há ninguém*", depois de ter descrito minuciosamente o casaco do personagem através de uma falsa percepção. Tem muita dificuldade em aceitar a solidão proposta na imagem. Neste cartão, Vanessa não é capaz de se defender, sofrendo passivamente os afectos negativos (a solidão), assim como não é capaz de os sublimar ("*é um desenho bonito*").

Portanto, sublinhamos que *no que respeita ao modo de investimento cognitivo, isto é, à adequação ao real e à qualidade dos processos de simbolização, ele revela-se claramente satisfatório na maior parte dos sujeitos*. A existência de processos de pensamento com qualidade, implica que estes sujeitos criativos e criadores observem um respeito pela realidade exterior, demonstrem uma grande flexibilidade de funcionamento e principalmente boas possibilidades para utilizar registos diferentes de funcionamento.

Um aspecto importante que nos foi dado observar é a dimensão defensiva que reveste, em certos sujeitos do nosso grupo, o recurso à *abstracção*. Esta é, por vezes, eficaz, quando se trata de os conduzir a revelar um pensamento organizador e criativo sob a pressão do fantasma. Mas não chega para conduzi-los à criatividade, a qual requer mais imperativamente o distanciamento dos fantasmas.

Os pontos de vista de Freud (1911/1981), explicitados por nós na parte teórica do trabalho, permitem-nos compreender este fenómeno. O aparelho psíquico, submetido a uma tensão de excitação, só é capaz de a suportar na medida em que transforma os investimentos livres em investimentos ligados. Quando esta transformação não se verifica, existe um falhanço nos processos de pensamento. A dimensão quantitativa é extremamente importante neste processo: quando as erupções em processo primário são excessivas, o sistema secundário é submergido e não se realiza a transformação. O sistema secundário, escreve igualmente Freud (1911/1981), só é capaz de investir

uma representação quando é capaz de inibir o desenvolvimento de desprazer que provém desta. Alguns casos mostram o falhanço deste processo por falta, enquanto que outros mostram o falhanço por excesso: é então que o próprio pensamento fica inibido.

Ilustramos este processo de abstracção defensiva com uma história de **Manuel** ao **Cartão 2** – 10" – "*Trabalho, família, pátria. Uma época. O retorno à terra. A mulher grávida, o marido que trabalha. A juventude estudantil. Mas isto não é uma história... Talvez aqui, talvez... Por exemplo, um certo ar socialista, mas não é isso, ou a pintura russa. É tudo*".

Nesta produção, todo o conteúdo manifesto é percepcionado sem qualquer relação entre os personagens. A história é uma sucessão de *clichés* dados sem qualquer afecto. A triangulação não é integrada, limita-se a ser nomeada, intelectualizada. O sujeito confronta-se com a imagem como um quadro, como um objecto de arte em si, não fornecendo uma história no seu desenrolar e nas relações entre os personagens. Temos, deste modo, um distanciamento significativo, com um falso movimento de sublimação.

11.3.2 – Criatividade e processos de sublimação

Depois de termos verificado a presença dominante de processos de pensamento de boa qualidade na maior parte dos sujeitos estudados, iremos agora apercebermo-nos da *forma como estes invocam ou não a sublimação* no T.A.T., isto é, como é que os sujeitos estudados, todos eles criadores, conseguem ou não realizar uma derivação da pulsão num registo dessexualizado (ou aliviado da intensidade da carga agressiva) através de representações simbolizadas.

O *deslocamento*, escolhido por nós como critério fundamental, implica que estas representações consigam manter uma proximidade suficiente com a sua origem para

representar a pulsão, sem permitir que esta faça uma erupção ou se manifeste de forma devastadora e/ou perturbadora.

Apenas nestas condições é que elas poderão assinalar a presença da sublimação e não a presença de mecanismos de defesa como, por exemplo, a intelectualização, da qual apresentámos acima uma clara ilustração.

A capacidade de *representação do conflito pulsional*, que retivemos igualmente como critério de sublimação, dá conta, de certo modo, da possibilidade de mobilização da sublimação.

A observação do quadro *Síntese Global dos Resultados* (Anexo, Quadro 15) revela claramente as *capacidades de recurso à derivação sublimatória na maior parte dos sujeitos* estudados, e permitiu-nos distinguir várias modalidades principais da sua manifestação ou da sua ausência.

Iremos ilustrar estes diferentes casos a partir da análise de excertos dos nossos protocolos T.A.T.. De facto, esta prova permite, tal como foi desenvolvido na parte teórica, testar a qualidade da mobilização dos processos de pensamento, nomeadamente a qualidade da sublimação.

Ora nós observámos que uma maioria significativa dos nossos sujeitos manifestava uma certa facilidade em adoptar uma distância relativa em relação ao fantasma, e que apenas uma minoria destes sujeitos considerados criativos assinalavam o recurso a uma defesa e não tanto à sublimação.

b-1) Alguns sujeitos conseguem manifestar capacidades sublimatórias de muito boa qualidade, as quais se alicerçam em processos de pensamento excelentes. Trata-se, a maior parte das vezes, de sujeitos cujo funcionamento psíquico, extremamente flexível e ágil, se apoia em modalidades de expressão variadas.

São os casos de Vanessa, Maria, Manuel, Victor, Sílvia, Patrícia, Lucas, Felipe, Eduardo e Manuela.

Apresentamos várias ilustrações através de excertos de alguns destes protocolos:

Patrícia – Cartão 2 – 15" – "*Pode-se perguntar sobre o que faz ela com os livros. Representa uma cena que é boa. Penso que as pessoas que trabalham no campo são pessoas felizes porque aproveitam tudo o que é verdadeiro: a natureza, o sol, as árvores. Quanto a esta rapariga com os livros, talvez que ela procure um refúgio no meio da natureza para ficar mais inspirada*" – 1'20".

A análise desta história revela que não há propriamente um corte/separação entre as três personagens, mas há um isolamento entre o casal /camponeses e a rapariga. A genitalidade não é conseguida, o casal é abstracto e a rapariga isolada procura a natureza para se inspirar e refugiar (nostalgia da terra-mãe que será retomada no cartão 16). Existe o desejo de uma regressão às origens, mas trata-se de uma regressão altamente simbolizada e sublimada. O deslocamento encontra-se, como é óbvio, na natureza substitutiva das imagens parentais.

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

Os temas crus podem ser abordados e modificados para temas mais banais, mais socializados, e seguidamente ainda num terceiro tema integrando todos os elementos. Trata-se de uma dinâmica muito complexa, em que muitos mecanismos são utilizados para neutralizar a angústia, mas em que a sublimação da agressividade está claramente presente.

Carlos – Cartão 5 – 15" – "*É a criada que vem ver se o Paulinho está a dormir e o Paulinho está a ler livros de quadradinhos em vez de estudar. Ela tinha-lhe comprado coisas gravadas para ele estudar enquanto dormia. Mas o Paulinho lê Patinhas*" – 1'10".

Este sujeito fornece aqui uma história muito boa, com um deslocamento conseguido da imagem da mãe na criada e com conflito aberto com esta. O tema é

muito curioso: a mãe tenta convencer o filho sem que este se dê conta, mas ele apercebe-se e revolta-se em relação à mãe e aos seus desejos.

b-2) O tratamento através da derivação sublimatória é, por vezes, menos constante e conseguido, situando-se os sujeitos numa aproximação vizinha da sublimação, na medida em que focalizam o essencial das suas actividades criativas, das suas possibilidades de simbolização, na elaboração da sua fragilidade narcísica. Isto não os impede de fantasiar, mas utilizam mecanismos de defesa rígidos, como, por exemplo, a intelectualização e não a verdadeira sublimação.

É o caso, entre outros, de **Filipe**, no **Cartão 8BM** – 15" – "*Tinha sonhado em ser doutor, mesmo enfermeiro, cirurgião. Mas também queria ser soldado. E não sabia se podia exercer as duas coisas ao mesmo tempo. Então muitas vezes com os amigos brincavam aos soldados e médicos. Faziam uma guerra usando a matemática. Multiplicavam números, dividiam, somavam e diminuíam. À medida que iam subtraindo pensava que era assim que os médicos faziam. Iam suprimindo coisas que nos tiravam a alegria de viver. Ele dizia que não. Que não eram só os soldados, mas que era o seu corpo, o nosso corpo, quando não o cuidávamos. Então propuseram fazer uma mini-cirurgia porque tinha um quisto no dedo mindinho. Era pequenino, não se notava, mas ele preferiu brincar sozinho do que submeter-se aos caprichos dos amigos. Então estes abandonaram-no e ele, sorridente, continuou a brincar aos médicos e aos soldados*" – 4'25".

Esta história revela com clareza, tendo em conta a agressividade, a angústia de castração, mas de uma maneira suficientemente distanciada que pode ser controlada. Revela igualmente a presença do trabalho de deslocamento e da criatividade quer ao serviço da derivação pulsional quer ao serviço da elaboração da angústia narcísica.

b-3) Acontece também que uma parte do protocolo seja dominado pelo recurso a processos de pensamento por vezes elaborados, ao serviço da defesa pela intelectualização e isolamento. Estas defesas cortam as representações da sua raiz

pulsional: o deslocamento e a simbolização, no primeiro plano, não podem no entanto, neste caso, ser consideradas como expressando a derivação sublimatória.

É o caso do protocolo de **Guilherme**, do qual apresentamos a história ao **Cartão 2** – 5" – "*Desenho do antigo regime. Rapaz atlético, a cultura, o físico. Rapariga bem vestida. Educação*".

b-4) A sexualização do pensamento, encontrada em alguns (raros) sujeitos, pode dificultar em diversos graus o processo sublimatório e o funcionamento criativo.

Ilustramos este aspecto com o protocolo de **Ana**, interminável, repetitivo na sua sucessão de detalhes, de tentativas de anulação, de voltar incessantemente às problemáticas mais fortes, apesar das repetidas tentativas de distanciamento.

Cartão 4 – 10" – "*Também um casal, é uma fotografia dos anos trinta. Vejo um casal em que ela olha para ele e ele olha para outro lado. Pertence à fase em que os homens trabalhavam e as mulheres ficavam em casa, não quer dizer que não houvesse também mulheres trabalhadoras. A foto considero-a mazinha, pode escrever isso também, e não percebo se o homem está a rir prazenteiro ou se está arreliado e vai fugir dela. Talvez a segunda coisa. Mas a fotografia não é suficientemente expressiva, há ali umas sombras e borrões na boca que não percebo bem, mas presumo que seja isso. Há aqui qualquer coisa que parece estar atrás dele, uma pintura ou desenho. Mas a pintura ou desenho parece-me que é uma mulher na cama e está com combinação. Aqui pode haver duas coisas: ou representar que o homem tinha outra mulher ou que ele é pintor... O que é que se passa aqui? É uma discussão, mas se é uma discussão ele está com um ar tão sereno que não me parece que as discussões se façam de forma tão holística. Mas também era costume nesta altura serem serenas, como se as mulheres fossem umas crianças doces e submissas pelos homens. A certa altura a discussão descambava e a mulher apanhava uma tareia (ri-se), isso era normal naquela altura*" – 4'25".

Cartão 13MF – 13" – "*A mulher morreu e ele está chorando desabaladamente. Particularmente isto não me diz nada. Está deitada, muito serenamente, o que me leva a dizer que ela morreu, é a atitude dela. O braço dela parece de uma pessoa muito caída, não seria propriamente a dormir. É uma jovem, ele também, cabelo claro. O que aconteceu aqui? Não sei nem me interessa, o que aconteceu aqui (ri). Só a eles diz respeito... Pronto... Há aqui um quadro na parede, há um quarto. O que se passou aqui não é da minha conta. Houve aqui uma tragédia, pode pôr isso, agora qual, não sei*" – 3'45".

Vê-se aqui com clareza quanto a abordagem da sexualidade e da agressividade no casal, para ela tão difícil, põe em jogo defesas rígidas e inibitórias tão caricaturais.

Estes exemplos parecem-nos ilustrar um dos destinos da curiosidade intelectual, descrito por S. Freud (1908/1982): a obsessão intelectual, que aparece nos sujeitos cuja inteligência é suficientemente forte para tornear o recalcamento, e que culmina numa sexualização do funcionamento do pensamento. É evidente que, neste tipo de registo, o recurso à sublimação se torna impossível: a dessexualização da pulsão nunca acontece, assim como a transformação da pulsão agressiva.

b-5) Outro destino da curiosidade sexual descrito por S. Freud (1908/1982) (inibição, obsessão do pensamento e sublimação) passa-se no *registo da inibição*. Diga-se que este registo é também raramente encontrado nos nossos sujeitos.

O protocolo de Guilherme (o qual afirmou claramente na entrevista preliminar "*nunca falo de mim a ninguém*" e "*não gosto que os meus fãs me toquem*") mostra à evidência esta inibição do pensamento e/ou da sua expressão. Vejamos:

Cartão 3BM – 10" – "*O que está ali no chão? Está cansado, à espera que alguém chegue a casa. Ou então está desesperado*".

Cartão 4 – 5" – "*(risos) O gajo está numa casa de meninas porque há uma lá atrás*".

Cartão 20 – 15" – "*Está à espera de alguém. Mas a coisa de estar debaixo do candeeiro é um erro cinematográfico*".

Num contexto geral de inibição marcada, o "*mergulho regressivo*" de que fala Anzieu (1981) para descrever o processo de criação está longe das capacidades de funcionamento deste sujeito, não se vislumbrando assim como poderia desenvolver qualquer movimento criativo. Toda a energia defensiva é mobilizada para recusar a regressão. Num sistema tão fechado, a ideia de uma transformação da pulsão que a possa capacitar para a sublimação, não pode ser considerada de modo nenhum.

Concluindo esta parte do nosso trabalho, podemos afirmar que o nosso estudo permitiu-nos distinguir, de um modo geral, modalidades de funcionamento psíquico através dos quais a sublimação é de facto possível, ou está presente de modo esporádico, ou é suscitada pelo trabalho urgente sobre o narcisismo.

Observámos igualmente falhanços da sublimação devidos à sexualização do pensamento, à inibição e ao excesso de distância em relação à dimensão pulsional (intelectualização).

A maior parte dos sujeitos observados conformam-se com a nossa definição da sublimação, assim como com a frequente qualidade dos seus processos de pensamento. São sujeitos submetidos pela prova projectiva T.A.T. a uma reactivação pulsional muito forte e conseguem chegar a uma distância suficiente em relação à pulsão sexual ou agressiva.

Neste estudo sobre a qualidade da sublimação, há um dado que nos parece de primeira importância: trata-se da *necessidade de um trabalho de elaboração do narcisismo, para conseguir manifestar capacidades de deslocamento e de simbolização, permitindo a aproximação da sublimação*.

Com efeito, os sujeitos que mais se aproximam da derivação sublimatória são aqueles que conseguem tecer, nas histórias-T.A.T., uma restauração da representação de si, isto é, aqueles que conseguem elaborar a sua fragilidade narcísica.

11.4 – ANÁLISE DOS PROCESSOS DE REPARAÇÃO

O estudo dos processos de reparação foi realizado, tal como o delineámos metodologicamente: em primeiro lugar através da análise da questão da qualidade da elaboração da posição depressiva, em segundo lugar através da análise da qualidade do investimento narcísico utilizado pelos sujeitos.

11.4.1 – Elaboração da posição depressiva

Trata-se aqui de observar a remobilização da perda de objecto à qual os sujeitos são confrontados pela prova T.A.T., assim como o modo como eles conseguem elaborá-la, influenciando os processos de pensamento, a sublimação e a capacidade criativa.

Os dois factores estudados, a *capacidade de evocação de uma situação depressiva* e a *capacidade de ligação entre representações e afectos* são, segundo a observação do quadro *Síntese Global dos Resultados* (Anexo, Quadro 15), os dois factores em que os sujeitos do nosso estudo apresentam valores mais insatisfatórios, o que mostra que a elaboração da posição depressiva é uma problemática "quente" e não resolvida por eles.

a-1) Encontramos com frequência nestes sujeitos o *evitamento da depressão*.

Ilustraremos com os casos de Vanessa, Giaccomo e Catarina. Nota-se nos seus protocolos uma ausência de sensibilidade depressiva, apesar de construirem histórias estruturadas. É-lhes manifestamente difícil elaborar a perda do objecto.

Giaccomo – Cartão 3BM – 5" – "*A minha modelo preferida, embora naquele dia estivesse cansada. Foi o dia em que mais gostei de pintar as suas linhas e formas. Lá fora havia uma tempestade e de vez em quando entrava um raio de sol. Pintei, pintei,*

pintei... pintei, pintei, pintei... ela despiu-se... o sol entrou mais uma vez filtrado por uma nuvem branca, não, azul. O corpo dela tingiu-se daquela cor. A tempestade explodiu. Aquele quadro foi o mais bonito que jamais pintei. Stop" – 3'20".

O sujeito evita quase totalmente qualquer manifestação de sensibilidade depressiva e, em vez dela, dá-lhe um tratamento libidinal, narcísico e maníaco (apesar de estar presente uma certa capacidade sublimatória).

Cartão 13B – 5" – "*Arizona. 1915. Far West. Cowboy. Mas nada disso... Eu nasci naquela aldeia toda de madeira. Os putos eram muitos e o meu amor sempre foi Angélica. Brinquei com ela muitas vezes... E os cavalos do meu avô que corriam pela pradaria, e os porcos que brincavam na lama, e os cães e os gatos, os animais todos que andavam por aí enchiam de alegria as nossas vidas. Angélica foi lanchar comigo a torta, um bolo da minha avó. Aquele com nozes e com castanhas. Era o nosso preferido. Eu cresci. Angélica cresceu. Oito filhos tivemos. Ela foi pintora. Eu fui cavaleiro. Tirei esta foto do meu filho, o terceiro, o Francesco. Não é parecido comigo e gosta de cavalos. Nunca tem sapatos e não gosta de salgados. A sua amiga Catarina acompanha-o nas cavalgadas (gesto). À noite quando volta está cansado e quer dormir. Nós comemos todos juntos e não há TV. A madeira é velha e o quintal da minha casa não tem fim para os nossos olhos. Stop*" – 5'45".

De facto, no cartão que reenvia para a "*capacidade de estar só num ambiente precário e que põe à prova a qualidade do suporte materno*" (Brelet-Foulard & Chabert, 2003, p. 49) esta história é impressionante pela impossibilidade total de elaborar a ausência do bom objecto e aceitar os afectos depressivos resultantes, nesta fabulação fora da imagem, toda ela construída com base na negação da falta, através de mecanismos anti-depressivos (fartura de irmãos, de filhos, de amigos, de animais, de comida, de cuidados, de amor e poder), lábeis e narcísicos.

Outra ilustração impressiva é-nos proporcionada pelo protocolo de **Catarina:**

Cartão 3BM – 5" – "*Temos aqui o desenho de uma mulher caída, já vi uma cena destas parecidas no Bairro Alto; temos um objecto caído, são chaves, tudo indica que ela veio bêbada e não entrou, bateu na porta e caiu. Ou pode ser uma mulher*

velha e corcunda e, coitada, deu-lhe uma coisa, sentiu-se mal e caiu. O resultado é muito semelhante, os motivos são diferentes" – 55".

Cartão 13B – 5" – "*Está aqui uma cena que me faz lembrar o Walkes Havens (fotógrafo) no meio do Texas, ou um sítio de nenhures. Está aqui um puto que sabe que está a ser fotografado e está a fazer pose para a foto, uma pose humilde*" – 35".

Em vez da expressão de um afecto, Catarina evoca uma reacção comportamental ligada a representações do registo da banalidade ou do narcisismo, e sem qualquer ligação com a perda. Os procedimentos utilizados nestes dois protocolos confirmam igualmente este evitamento: o conflito intra-psíquico é evitado de um modo lábil ou rígido, as representações de agressividade são totalmente evitadas (não se tendo passado o mesmo para a erotização no caso de Giaccomo), e os afectos não são expressos no caso da Catarina. Quer num caso como no outro não revestem qualquer tonalidade depressiva.

Para terminar, mais uma ilustração evidente deste evitamento da posição depressiva. É o caso de **Manuela** no **Cartão 13B** – 15" – "*Imagem de uma criança que está muito auto-suficiente, que está sozinha, que parece que não precisa de ninguém. É uma criança que está pronta para a vida. Talvez a imagem da solidão... Diria também a imagem de alguém que não precisa dos outros. Mas isto já tinha dito*" – 1'45".

b-2) Mas a análise das histórias revela também a existência de sujeitos em que a *depressão é reconhecida numa primeira abordagem, mas logo a seguir vigorosamente anulada ou defendida* através de procedimentos de natureza narcísica ou procedimentos inibitórios, como a utilização de afectos de circunstância.

Acontece, por exemplo, com **António**:

Cartão 13B – 5" – "*Pobre rapazinho de Western abandonado! Caminha pelo pó com os pés nus. E como acontece com todos os rapazinhos, ele está a acumular*

recordações. Lembrar-se-á delas durante toda a sua vida. A sensação dos seus pés no pó será gravada para sempre, mais, será mesmo procurada por ele. E sempre que pousar a mão num madeiro aquecido pelo sol, encontrará as suas sensações de meninice... Tem um aspecto muito pobre mas ele está normalmente alimentado, tenho a certeza que é muito feliz e que tudo o que vê, tudo o que ouve, tudo o que toca é para ele fonte de felicidade, até mesmo uma barata que sai das tábuas atrás dele é divertido".

A posição abandónica reconhecida neste cartão é fortemente denegada: ele afirma que o "*pobre rapazinho de Western abandonado*" é feliz. Mas como é que ele consegue ser feliz? É com a mobilização de mecanismos de natureza narcísica, isto é, feliz sozinho na sua cabeça com as suas recordações. E chega ao ponto de afirmar que uma barata (animal associado a porcaria, repugnância, falta de cuidados, miséria) que sai das tábuas é divertida.

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

Este cartão não lhe evoca nada relativamente à relação sexual. Evoca sim a perda de objecto, mas um objecto muito vivo e importante, da perda do qual ele tem necessidade de se proteger através dos afectos de circunstância.

Vanessa – Cartão 3BM – 15" – "*Aqui está uma imagem bem triste... Não me parece difícil falar dela, porque o desespero, que tem um aspecto profundo neste desenho, não o conheço, nem sei bem o que seja. Aqui ao lado há qualquer coisa. Não sei porquê, imagino umas chaves de automóvel. De certeza que não tem nada a ver (?) É uma rapariga*" – 2'.

Vanessa não é capaz de elaborar a posição depressiva, apesar de a perceber de um modo muito sentido. Ela denega claramente que poderia saber algo dela própria e as "*chaves do automóvel*" poderiam ser interpretadas como uma fuga fóbica para se defender da depressão. Mas ela não pode minimizar os afectos disfóricos, nem a situação que estiveram na sua origem. Consequentemente parece ser claro que existe uma fragilidade ao nível da problemática depressiva.

b-3) É evidente que existem sujeitos no nosso grupo que estão suficientemente capacitados psico-emocionalmente para reconhecer e elaborar a posição depressiva ao evocar uma situação depressiva e fazer a ligação entre representações e afectos, apesar de, como afirmámos acima, ser difícil para a maioria deles.

É o caso de **Eduardo** que, por exemplo, nos cartões 13B e 13MF encena com beleza e sensibilidade situações depressivas (de perda do objecto e da perda do amor do objecto) e faz o trabalho de ligação entre representações e afectos condizentes, o que revela maturidade e solidez emocionais.

Cartão 13B – 10" – "*Sou pequenino. Gostava de ter outros miúdos para brincar. Gostava de ir à escola... ter pai, ter mãe, como todos os outros meninos. Dizem que há Deus. Estou sempre a pedir-lhe para me dar um pai e uma mãe. Mas sei que ele me vai ouvir e que me vai dar tudo quanto lhe peço*" – 2'.

Cartão 13MF – 35" – "*Amo-te tanto. Fazes-me chorar. Tenho sido tão feliz contigo e agora com a tua doença não sei o que fazer. Não paro de chorar e sinto que estás cada vez mais longe de mim. Resta-me a esperança de te ver melhorar e que um dia gostes tanto de mim como eu de ti*" – 2'10".

Um aspecto que nos parece muito interessante é a inter-relação que as histórias podem ter, proporcionando a uma melhor compreensão se as relacionarmos.

No caso de **Patrícia**, a história ao cartão 3BM é claramente influenciada pela história ao cartão 2 e permite compreendê-la melhor. Vejamos:

Cartão 2 – 15" – "*Pode-se perguntar sobre o que faz ela com os livros. Representa uma cena que é boa. Penso que estas pessoas que trabalham no campo são pessoas felizes porque aproveitam tudo o que é mais verdadeiro: a natureza, o sol, as árvores. Quanto a esta rapariga com os livros, talvez que ela procure um refúgio no meio da natureza para ficar mais inspirada*" – 1'20".

Cartão 3BM – 10" – "*Aqui é parecido... Isto, isto representa a vida quando a achamos feia e quando já não sabemos porque lado a pegar (?) É uma mulher (?) que aparentemente recusa... enfim, está de tal modo enjoada com a vida que se recusa a reagir, é assim, abandona-se. Não sei o que está no chão. Diria que é uma navalha de barba*" – 1'30".

Esta história começa por uma frase muito ambígua: "*Aqui é parecido*", e isto quando ela se apercebeu imediatamente do aspecto muito depressivo, com tradução corporal. Parecido com o quê? Muito provavelmente com a emoção que lhe suscitou o cartão anterior: o fantasma da solidão da rapariga em relação às imagens parentais deve ter sido muito destruturante e deprimente para que ela tenha associado as duas imagens. No cartão 3BM a depressão é elaborada de uma forma excessivamente próxima de um fantasma suicidário que não é expresso directamente.

Vejamos agora o caso de **Filipe – Cartão 2** – 10" – "*Ela sente necessidade de... Ela é uma pessoa que sente necessidade de partilhar o conhecimento. Decidiu mudar alguma coisa na comunidade dela e acredita que tudo passa pela literatura, pela palavra. Todas as manhãs ela não se cansa de percorrer vários quilómetros para tentar dizer às pessoas a importância dos livros. E porque também adora o campo, não é? Mas ao mesmo tempo há uma insatisfação nela. Talvez se queira mudar para a cidade. Então, talvez não. Acredita que é uma coisa passageira. Aquilo que ela procura na cidade há-de passar pela aldeia dela, onde ela acha que tudo é mais equilibrado, não é? E tem uma boa relação com a mãe. Apesar de não concordar muito que a irmã tenha engravidado nova. Um dia acredita que vai escrever um livro sobre a comunidade dela, sobre a aldeia dela. Talvez nunca mais pense em ir para a cidade. Acho que é tudo... Os olhos dela são muito espertos*" – 4'5".

Cartão 13B – 6" – "*À espera. Está à espera que voltem os pais do trabalho, que cheguem os irmãos da escola e os amigos para brincar. Mas o que ele verdadeiramente espera é que passe alguém que lhe dê alguma coisa para comer. Está sentado à porta desde as sete horas, quando os pais se levantaram. Ele ainda não pode ir à escola porque 'ele ainda é miúdo', dizem os pais. Mas quando ele for grande pensava muitas vezes: 'não vou acordar tão cedo como os meus pais, mas terei tempo para ir à escola, trabalhar como os meus pais e terei sempre um pequeno-almoço à mesa. Vou comprar uns sapatos e colocar um chão em casa onde eles possam deslizar, porque as botas do pai fazem muito barulho quando ele chega a casa. Não sei se do cansaço se é porque as botas estão muito velhas e não conseguem andar. Também comprarei uma blusa nova para a minha mãe, porque não gosto muito do decote que a outra blusa da mamã tem. Porque deixa-lhe sempre as costas fora, uma parte da barriga e um pedacinho do peito. Eu acho que é moda. Mas nem todas as blusas são assim. Mas enquanto isso eu espero que eu cresça e tenha oportunidade de sair daqui para ver o mar e continuar a sonhar com as minhas viagens, com os sapatos novos e uma família a comer o jantar. Finito... O puto nunca janta*"' – 4'55".

Focalizando apenas a nossa análise desta belíssima e riquíssima história no parâmetro em questão, diremos que se a depressão é dificilmente abordável, a problemática abandónica está muito viva com a ideia da pobreza, da espera e da fome. Especialmente a fome evocada neste cartão parece estar relacionada com um objecto materno demasiado frustrante, dando pouca segurança e energia, e facilmente erotizável,como compensação das frustrações.

O isolamento dos personagens, a ironia e a agressividade manifestadas no cartão 2 face ao triângulo edipiano tornam-se mais compreensíveis se a relacionarmos com o cartão 13B: os pais fazem falta, estão pouco presentes (a imaturidade da mãe deslocada para a figura da irmã "demasiado nova") e é preciso defender-se com violência contra os efeitos negativos que provocam.

Curiosamente, **Carlos** mobiliza exactamente o mesmo tema da *fome* no **Cartão13B** – 15" – "*Uma imagem da depressão nos Estados Unidos. Pelo menos... O pai que foi ao centro de emprego, o miúdo que está à espera. Para fazer qualquer*

coisa no quadro pode-se pôr o resto da família a morrer de fome. Não se pode esquecer a fome" – 1'10".

Parece evidente o ódio destrutivo contra imagens parentais sentidas como excessivamente frustrantes.

Concluindo, parece-nos que a problemática da confrontação com a perda de objecto, se é mais manifesta e intensa em certos estádios da vida humana, inscreve-se de maneira importante na problemática de todos os sujeitos (no nosso caso, desde os 20 aos 60 anos de idade) e traduz-se a maior parte das vezes por uma grande dificuldade em elaborar convenientemente esta perda.

Estes resultados não nos parecem muito surpreendentes: confirmam o facto que a posição depressiva não é um *estádio* mas uma *posição*, e que em qualquer momento da existência em que o sujeito é confrontado com a perda ou o luto (mesmo numa situação experimental como a situação-T.A.T.), os sujeitos sentem dificuldade. Mais do que a capacidade para evocar situações depressivas, é a ligação entre estas representações e os afectos que se revela mais frágil.

Se examinarmos o quadro *Síntese Global dos Resultados* (Anexo, Quadro 15), veremos com facilidade que na relação existente entre estas duas variáveis, os sujeitos conseguem elaborar mais facilmente a posição depressiva através da evocação de uma situação depressiva do que através da ligação entre representações e afectos.

Isto significa, para retornarmos à nossa hipótese, que *se não podemos afirmar que a criatividade depende exclusivamente da elaboração da posição depressiva, podemos constatar, pelo contrário, que a qualidade dos processos de pensamento e as actividades de sublimação livre parecem ser solidárias.*

11.4.2 – Modalidades de investimento narcísico e validade das defesas narcísicas

A questão que colocamos neste momento relaciona-se com o efeito (positivo ou negativo) da mobilização do narcisismo nos nossos sujeitos criadores ao nível dos processos de pensamento que conduzem à reparação e à sublimação, permitindo um desempenho criativo.

Com efeito, pretendemos investigar as diversas manifestações e efeitos do investimento narcísico da representação de si, assim como os efeitos do investimento narcísico na relação de objecto.

Em seguida examinaremos o modo como são utilizadas as defesas narcísicas e qual a sua eficácia.

11.4.2.1 – Investimento narcísico da representação de si

Assim como a qualidade da adaptação á realidade se revelou ser muito satisfatória na maior parte dos sujeitos, também se verifica que a quantidade de sujeitos construindo histórias traduzindo a integridade das representações humanas é muito significativa. Pensamos que este parâmetro é importante e constitui-se como um indicador fundamental e primário da qualidade do investimento narcísico da representação de si.

Uma ilustração evidente da relação existente entre a qualidade da adaptação à realidade e a qualidade da representação humana é-nos dada, pela negativa, no caso de **Manuel**, no **Cartão 10** – 10" – "*Nada. Volta a página. Estou a ver um grande nariz no meio da página (ri) assim como uma mão (sorri)*".

De facto, a relação entre a má qualidade geral da sua adaptação à realidade, tal como nos mostra o quadro *Síntese Global dos Resultados* (Anexo, Quadro 15), e a má qualidade da representação humana neste cartão é flagrante.Com efeito, nesta história, para além do sujeito recusar a expressão libidinal no seio do casal sugerida pelo conteúdo latente da imagem, revela-se incapaz de percepcionar a totalidade dos

rostos da imagem (E1-1: escotomia de objecto manifesto), fragmentando a percepção humana e manifestando um autêntico escárnio em relação à expressão libidinal (dada a excessiva restrição da história, não sabemos ao certo o que é que isso pode, de facto, representar para o sujeito).

Isto permite supor que é a fragilidade na representação da integridade corporal que entrava, por vezes, a adaptação ao real.

Vanessa dá-nos, pela positiva, uma ilustração clara da relação existente entre a adaptação à realidade e a qualidade da representação humana. **Cartão 2** – 20" – "*(pede novamente a instrução) Faz-me pensar numa pessoa que conheci: era uma rapariga, na altura ela tinha 16 anos, tinha uma família grande. O pai era um homem ligado aos vinhos, do Norte, a mãe tinha uma família numerosa. A rapariga era muito diferente de toda a família. Gostava de ler, a rapariga tem um livro. Era assim uma espécie de 'pestinha' naquela família. Os pais dela não a deviam compreender de maneira nenhuma*" – 1'50".

Para além do tema perfeitamente narcísico e do tema da oposição aos pais, o que nos interessa aqui é o facto dos personagens da história serem representados como inteiros, isto é, dotados de características consistentes (trabalho, família, filhos, etc.), portando dotados de identidade psicológica, social e profissional.

Quanto à *oscilação da qualidade do investimento narcísico da representação de si* (positiva ou negativa), ilustraremos com excertos de três protocolos, quando os sujeitos são confrontados com determinadas problemáticas, tais como a solidão, a perda, a relação libidinal (sexualizada ou dessexualizada):

Eduardo – Cartão 2 – 30" – "*Somos todos felizes, ainda tenho tempo... para ler. Ele não quer que eu trabalhe na terra... Tem medo da minha fragilidade. Não sou tão forte quanto a minha mãe. Mas é ela que alimenta o nosso amor...(?) Creio em Deus*" – 1'20".

Cartão 3BM – 10" – "*Sou feio. Torto. Corcunda. Infeliz. Não acredito em Deus*" – 20".

Cartão 4 – 10" – "*Porque estás revoltado? Porquê tanto ódio? Sou eu, estou aqui. Não tenhas medo, porque esse ódio não é mais do que medo... Não te inquietes com o futuro. Tenho uma boa notícia: estou grávida*" – 1'40".

É surpreendente a oscilação permanente ao nível das identificações e da qualidade do investimento narcísico da representação de si, subjacente aos movimentos de idealização e desidealização.

Vanessa – Cartão 4 – 10" – "*Aqui, aqui, talvez seja pelo estilo do desenho, mas faz mesmo pensar num filme de Hollywood, como o homem que se vai embora e a mulher que tenta que ele fique. É engraçado*" – 40".

Cartão 10 – 5" – "*Aqui é um velho casal que guardou toda a sua ternura até à velhice e, como se costuma dizer, só a morte os separará*" – 20".

Na primeira história, o conflito no interior do casal é abordável sob a capa de um *cliché*. Mas os afectos expressos na situação de ruptura do casal são agressivos e, no fundo, ela não fica totalmente descontente por eles se separarem, pois afirma "*é engraçado*". De qualquer modo, o investimento narcísico de si e do casal é negativo.

Na história seguinte, apesar de utilizar novamente um *cliché*, ela evoca a expressão libidinal e uma imagem de si e da relação de casal francamente positiva, idealizada mesmo.

Apesar da Vanessa revelar no seu protocolo global uma personalidade normativa, na medida em que a legibilidade dominante é positiva e os mecanismos privilegiados são flexíveis e pouco aparentes (ver quadro *Síntese Global dos Resultados* – Anexo, Quadro 15) e de, na maioria das histórias, ser capaz de encontrar saídas positivas, revela uma dimensão narcísica muito marcada, na qual a posição depressiva não está devidamente elaborada.

Manuela – Cartão 3BM – 20" – "*É uma pessoa deformada que não percebo se parece mulher ou homem. Talvez seja uma mulher. Talvez ela tenha uma zanga com um amigo. Ela tem o corpo deformado e tem a correcta percepção do corpo que tem. Mas a zanga com o amigo fez-lhe lembrar que ela tem uma coisa que não gosta, então ela foi chorar para um canto*" – 1'20".

Cartão 13MF – 10" – "*Imagem de uma pessoa que perdeu um ente querido, que não aguenta a dor e que não quer encarar a realidade. Essa pessoa morreu com leucemia, e ela não sabe como vai ser a vida daí para a frente*" – 40".

Cartão 20 – 5" – "*Bailarino no final do espectáculo, com uma sensação de êxito total e com muitas pessoas a aplaudir*" – 15".

A sucessão destas histórias mostra claramente o confronto com a perda, com o abandono (primeiro do amor do objecto e seguidamente do próprio objecto) e principalmente a repercussão intensa e perigosa ao nível do investimento narcísico da representação de si, defendendo-se, na última história, através de uma reparação, não tanto do objecto destruído e perdido, mas fundamentalmente do seu self destruído.

Pensamos valer a pena transcrever alguns excertos da entrevista pessoal que tivemos com ela antes da realização da prova: Manuela é casada e tem um filho pré-adolescente. É médica especializada: "*sempre quis ser médica e nunca tive dúvidas em relação a isso. A ciência sempre me fascinou. A especialidade em (...) deve-se a um professor que tive na faculdade que me suscitou a curiosidade por esta área (...) Ele fez com que eu descobrisse um mundo novo*".

Relativamente ao gosto pela pintura, ela diz: "*sempre gostei de pintar, e se não comecei mais cedo, foi porque não se proporcionou*". Então quando é que se proporcionou? (curiosidade de psicanalista...): "*A pintura mais a sério surgiu numa altura em que estive separada do meu marido. Como as coisas não se resolviam, decidi meter-me na pintura e desenvolver a técnica. Acho que me salvou!...*".

Quando lhe perguntei, mais adiante, se já tinha tido alguma perda significativa na sua vida, ela não se sentiu à vontade e respondeu que tinha dificuldade em falar disso com alguém que não conhecia bem. Depois de um breve silêncio, lembrou-se que "*há sempre perdas... tive uma grande amiga com menos 5 anos que eu que morreu com leucemia*".

Pensamos que a sucessão das histórias transcritas acima reflectem e reproduzem claramente o vivido emocional por este sujeito e confirma plenamente a relação sequencial entre perda, depressão, investimento de si negativo e a possibilidade da reparação (diga-se em abono da verdade que na última história, a reparação tem um colorido narcísico e maníaco excessivos).

11.4.2.2 – A centração narcísica

A análise dos protocolos T.A.T. parece indicar que um dos efeitos maiores das defesas narcísicas sobre os sujeitos é o investimento libidinal neles próprios.

Em primeiro lugar, e baseado na análise do quadro *Síntese dos Procedimentos* (Anexo, Quadro 14), apesar dos procedimentos mais numerosos serem os A1,B1, é a presença em quantidade e em qualidade dos procedimentos de tipo C, especialmente os da sub-série CN, que chama a atenção neste estudo, correspondendo estes procedimentos a mecanismos de defesa de natureza narcísica. Ora destes CN, a maior parte é constituída por "*CN-1: acento posto na vivência subjectiva; referências pessoais (...) descrição fina e matizada dos afectos, dos traços de carácter, das experiências vividas por um dos protagonistas da história. O sujeito põe em cena um personagem que sobreinveste como representação dele próprio, de maneira positiva ou negativa*" (Brelet-Foulard & Chabert, 2003, p. 92), o que enfatiza a centração narcísica de muitos destes sujeitos.

Um exemplo ilustrativo deste fenómeno comum nos nossos sujeitos criadores é **Vanessa**, logo no **Cartão 1** – 0" – "*Não me faz lembrar absolutamente nada do que possa ter sido em criança, mas faz-me pensar numa peça que eu queria fazer, em que uma criança está, não a olhar para um violino, mas a ler, mais ou menos nesta atitude pensativa. É o que me vem à cabeça, é a música, e eu sou pouco inclinada para a música... (?) Pode haver tantas soluções: pode ser um rapaz que os pais tivessem gostado que se dedicasse ao violino e que ele não tivesse grande vontade; é mais um apetecer que um prazer*" – 1'.

Esta história sugere imediatamente um tema narcísico sobre ela própria e sobre uma criação que está a ser concebida. E se não tivesse sido estimulada por nós, muito provavelmente que ela ficaria por ali, centrada nela própria, após uma abstracção típica, "*a música*", e o seu narcisismo ("*e eu*"). De início ela situa-se fora da imagem, porque o que verdadeiramente lhe interessa é ela própria. Por outras palavras, este cartão, que faz referência à relação objectal, leva-a a referir-se a ela própria.

Seguidamente ela introduz o tema da oposição aos pais, mas como ela não quer ser forçada, não se interessa verdadeiramente por este objecto.

Tal como **Maria**, também ao **Cartão 1** – 5" – "*Aprendi a tocar piano durante 10 anos. Tem um ar aborrecido, tal como eu no piano. Eu queria estudar ballet, mas os meus pais não me deixaram e puseram-me a tocar piano. Este menino quando toca bem deve gostar... há vaidade... tal como eu... mas no fundo não é algo que agrade muito*" – 1'20".

Ainda o mesmo tipo de abordagem dominada pelo narcisismo (e neste caso idealização de si), que o leva a não ter em conta os elementos manifestos da imagem, pode ser encontrado em **Giaccomo** logo no primeiro cartão da prova:

Cartão 1 – 30" – "*Às três da tarde... (ri) estava a ouvir uma música que tinha gravado um dia antes num concerto que fui ver. É a minha interpretação. De repente tocam à campainha duas amigas minhas. Fomos beber um sumo e comer uns bolinhos e depois fomos brincar no meu quintal. À noite adormeci, bom, sonhei com aquela música... sonhei com aquela música. No dia seguinte quando acordei, ainda de pijama, fui ao meu violino e... (ri)*" – 2'50".

Mas o funcionamento narcísico, indicador de fragilidade psico-emocional pode, por vezes, nos nossos sujeitos (e talvez seja esta uma das características mais relevantes), revelar-se e simbolizar-se, mostrando-se frequentemente muito criativos, como revelam as suas realizações sublimatórias e criativas.

Luís – Cartão 1 – 15" – "*Tem graça, há um livro que me marcou muito: é o Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde, e lembro-me que durante muitos anos, sempre que olhava para quadros, tentava descortinar o que havia nos olhares. Era fantástico. Mas é preciso contar-lhe uma história... Duas coisas um bocado contraditórias. Pode ser o Mozart criança. A criança genial em plena criatividade que tenta encontrar frases melódicas. Pode também ser a criança que se tem que exercitar no violino, sem alegria, só porque os pais o puseram desde cedo a*

aprender... Quer num caso quer no outro, fica-se com a impressão que a criança tenta penetrar no segredo deste objecto. Que tenta perguntar a si próprio como é que existe? Para que serve?... Fica-se com a impressão que o próprio violino faz um ecrã entre o arco e ele. Porquê?".

É logo no primeiro cartão que Luís nos dá a sua problemática dominante, a qual aparecerá posteriormente várias vezes, e que consiste, segundo ele, em tentar sondar, perscrutar, o que há nos olhares. Isto situa-nos imediatamente numa problemática de tipo paranóide, de projecção/perseguição, mas também, e é o que nos interessa neste momento, numa problemática de narcisismo muito frágil, a qual é expressa de forma altamente simbolizada e sublimada pelo tema de *O Retrato de Dorian Gray*, que é um tema de uma imensa originalidade criativa neste cartão, e que é evocador de um espelho (retrato) com um poder destruturador.

Qual é o conteúdo latente deste cartão? É a imaturidade funcional em relação à problemática objectal. Aparentemente Luís encontra-se muito perto do conteúdo latente deste cartão, mas o objecto é ele próprio, o seu investimento dominante é narcísico, o objecto a reparar é ele próprio.

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

Neste cartão, após um tempo de latência muito longo, Carlos fornece uma história muito longe do conteúdo manifesto, muito original e muito parasitada por factores de falhanço (falhas verbais e associações curtas). Esta história não deixa de ser muito projectiva, na medida em que, segundo nos apercebemos na conversa prévia com ele, o seu desejo nesse momento era poder viajar, tal como fazia quando era mais jovem. Ao mesmo tempo, parece haver uma apropriação do objecto (levando-o com ele) e a ideia que o objecto não é satisfatório (não tem correias). O problema aqui não é o problema banal, não é o saber ou não servir-se dele, é mais o de se apropriar dele e de o exibir.

Na segunda parte da história, utilizando uma placagem que dá conta de uma percepção rara (o rapaz tem os punhos encostados aos ouvidos), mostra o seu narcisismo, fenómeno que encontramos várias vezes ao longo do seu protocolo. O que se passa é o ouvir-se a si próprio ou não ouvir nada. Este é que é o conflito por resolver, não é o de tocar ou não tocar, o qual parece estar resolvido. E, em seguida, aparecer na televisão, por exemplo, para se mostrar e fazer ouvir, o que é totalmente narcísico.

Por outro lado, a imaturidade funcional não é tida em conta, o que leva a crer tratar-se de um conflito interno e actual. Como servir-se daquele objecto insatisfatório para o exibir? Nem depressão nem megalomania, mas encontrar algo para satisfazer o narcisismo. E esse algo é o esforço criativo. O olhar para si próprio (CN-1), a crítica do seu trabalho e de si próprio (CL-1) e sobretudo a idealização de si (CN-2), como sendo procedimentos de natureza narcísica que também se encontram em grande quantidade nos protocolos dos nossos sujeitos.

Mas os movimentos de centração narcísica podem ter repercussões negativas no processo criativo. Trata-se fundamentalmente da utilização constante de referências pessoais que intervêm defensivamente, em protocolos marcados pela banalização, pelo recalcamento, pelo evitamento dos conflitos ou pela ruminação.

Maria – Cartão 6BM – "*Tenho dificuldade... a minha avó morreu quando eu tinha 4 anos... não me lembro. Mas tinha a Céu...era muito parecida com esta senhora. Parece a Céu. Momento de tristeza... alguém morreu e estão ambos a aprender o que aconteceu. É o meu pai mais novo... e a Céu a acalmar os ânimos*" – 2'15"

Ana – Cartão 1 – 5" – "*Faz-me lembrar quando aprendi violino, embora o rapaz seja mais novo. É um rapaz que sonha com música. Não sei se está preocupado, se tem dificuldades em tocar ou não, mas em princípio é um estudante de música. Tem uma expressão sonhadora concentradíssima, não vê nada à volta dele, apenas o seu violino e o livro que suponho que seja de música*" – 1'30".

Estas ilustrações mostram o impacto negativo da fragilidade narcísica na relação objectal e nos processos de pensamento que conduzem à criatividade.

De facto, estas ilustrações confirmam a ideia segundo a qual a centração narcísica, quando existe intensamente num sujeito, só muito dificilmente possibilita uma abertura positiva em relação ao outro, como no caso de **Lucas** (cujos processos de pensamento, revelando-se normalmente de bastante boa qualidade, são, por vezes, entravados pela infiltração da agressividade), realça a acuidade da angústia de castração tão massiva que ele ataca o trabalho de valorização permitido pela centração narcísica e representa-se na ausência de relações objectais.

Cartão 8BM – 15" – "*Curiosamente, nesta aqui vejo a história de um escritor de quem eu gosto muito, que escreveu os seus livros na adolescência. Tudo lhe era alheio: o sofrimento dos outros, as guerras. Existe também uma analogia entre outros jovens que se auto-mutilam nos seus pensamentos e valores. No entanto, isso é positivo se um dia este jovem tiver consciência para uma mudança. Então aí, outros mundos irão fazer parte da sua personalidade, irá evoluir num sentido mais humano*".

11.4.2.3 – A utilização das defesas narcísicas e seus efeitos

A análise dos protocolos dos sujeitos mostra claramente que o recurso às defesas narcísicas, o qual é muito significativo nos nossos sujeitos (ver quadro *Síntese Global dos Procedimentos*) tem como objectivo defender o sujeito contra três tipos distintos de situações:

- Em primeiro lugar, quer para permitir pôr à distância e lutar contra movimentos pulsionais poderosos, os quais comportam um risco de submersão, sentido pelo ego do sujeito como uma efracção, quer contra a representação das relações de objecto.

Contra a relação de objecto sexual ilustramos com o caso de **Sílvia**, no **Cartão 4** – 5" – "*É um casal. Na verdade é o galã, ela é a... o feminino de galã tem outro nome. Mas o filme é um filme sobre... um gigolô. Não, ele não tem ar de gigolô, ele tem ar de ser um bocado mais velho do que isso. É um homem que se auto-representa: um papel firme, um papel interessante; ela representa um papel mais rebuscado, de mulher que se preocupa. Nesta cena que se está a passar, ele está a dizer que se tem de ir embora, ele tem uns negócios a tratar, tem de se ir embora, ela vai para outro país, outra cidade e está preocupado porque tem de a deixar. Não quer demonstrar essa fragilidade e ela apercebe-se que ele está preocupado. Aqui atrás tem daqueles calendários de mulher, que agora são mais despidas que vestidas, de quando se tem uma oficina. Isto é a garagem da casa dele. É um daqueles quadros de cinema, para aí dos anos 50. Ele está preocupado, está a pensar mas, de repente, alguém entra para chamá-lo porque o táxi que tinha que apanhar chegou. Este é o momento em que ele sai*" – 2'15".

Apesar de não ser uma história muito boa ao nível da originalidade e da criatividade, integrando uma banalização de uma situação de interesse sexual ao nível do casal, é curioso ver quanto a sensualidade no casal só pode ser tratada ao nível narcísico da representação cinematográfica.

As defesas narcísicas também são utilizadas para poder conter movimentos pulsionais agressivos excessivos, sentidos como ameaçadores pelo ego dos sujeitos.

É o caso de **Ana** em todo o seu protocolo, muito particularmente evidente no **Cartão 7BM** – 5" – "*Agora presumo que tenhamos o mesmo rapaz, que desta vez está a falar com o pai ou com o avô... a... não tenho a certeza se é pai ou avô? Porque também era relativamente vulgar os homens casarem tarde, perto dos trinta, trintas e tal, porque como sabe, os homens aos cinquenta e muito podem ter este aspecto, embora pareça menos velho. Podem ter este aspecto carregado. Seja o que for, a... se eu não pensar na foto anterior* (cartão 6BM, em que há uma relação agressiva), *eles estão a conversar sobre a vida. Ele, sobre as suas dificuldades, o rapaz portanto está amargo e triste... Está revoltado... "Mas que raio, nasci para isto, porque é que nasci para isto?" O pai ou avô tem um chamado sorriso de*

velhote: "já passei por isso tudo. Tenho muita pena mas a vida é mesmo assim, tem calma, não se pode fazer nada... compreendo-te perfeitamente... tem cuidado"... Não sei o que dizer mais aqui. Velhote com ar resignado, já conseguiu tudo o que tinha a conseguir, não consegue mais, mas ele não tem um ar resignado, mas frustrado. Custa ver isto como uma coisa actual, porque a imagem é nitidamente antiga. No entanto isto representa situações que de algum modo se vão repetindo com o passar das gerações. Se nessa época podia ser uma questão de política e falta de dinheiro, agora podia ser uma situação de falta de dinheiro ou mesmo de emprego, grandes interrogações perante o futuro" – 9'45".

A intensidade do conflito edipiano é tal (à semelhança do que aconteceu no cartão anterior com a figura materna) que as defesas narcísicas impedem uma verdadeira cena relacional. A evocação da relação pai-filho, agressiva, dilui-se e esbate-se na abundância de referências pessoais, vivências subjectivas e detalhes narcísicos. Além disso, o mecanismo CN-3 é aqui fortíssimo, pelo qual o sujeito "*põe em quadro*", a cristalização do tempo respondendo ao congelamento pulsional entravando o acesso ao conflito intra-psíquico.

Finalmente, de assinalar que as defesas narcísicas também podem ser mobilizadas como protecção contra a depressão. Ilustramos esta particularidade com o caso de **António**. A impressão geral que se tem do seu protocolo, para além da sua riqueza e complexidade evidentes (o que o torna bastante difícil de analisar), é a de um narcisismo exagerado, e quanto mais a prova avança mais ele parece ter tendência para se centrar nele próprio e nas suas efabulações narcísicas. As suas preocupações interiores abandónicas são extremamente intensas, e parece assumir facilmente a sua posição depressiva, a qual aparece claramente no seu protocolo de uma forma muito perigosa.

Cartão 3BM – 10" –"*Prostração de um doente num estado muito avançado. É praticamente tudo. Claro que posso imaginar todo um contexto ambiente constituído por odores de miséria fisiológica e por cheiros de medicamentos. Sendo alguém sensualmente imaginativo, imagino as vozes impessoais e neutras do pessoal*

hospitalar. É tudo... Tudo isto levaria a afastar-me. Não sei o que possa ser este objecto que está no chão. É uma pistola? Não tinha reparado. Então seria um suicídio. Mas ele tem muito mais ar de doente que de suicida... Talvez fosse uma mulher que renuncia ao suicídio, alguém que abandonou a pistola por uma espécie de cobardia face ao suicídio".

É evidente que nesta história sentimos o romancista que António é de facto. A projecção é feminina, o narcisismo é extremamente marcado e ele não hesita em dar três temas com "instabilidade das identificações": "ele" ou "ela" suicida-se. A confrontação com a posição depressiva leva-o a revelar a sua fragilidade narcísica (loucura, morte), o que é extremamente violento.

O sujeito não conta a história banal de uma criança que fez uma asneira qualquer, trata-se de algo muito mais grave. Por outro lado, se esta mulher renuncia ao suicídio é porque ela é cobarde e se merece a morte será porque é uma demente? Estas projecções parecem mostrar o quanto este homem se sente danificado, que é ele próprio que é o objecto a destruir ou a reparar. António mostra deste modo uma parte extremamente deprimida que existe nele.

Cartão 13B – 5" – "*Pobre rapazinho de Western abandonado! Caminha pelo pó com os pés nus. E como acontece com todos os rapazinhos, ele está a acumular recordações. Lembrar-se-á delas durante toda a sua vida. A sensação dos seus pés no pó será guardada sempre, mais, será mesmo procurada por ele... E sempre que pousar a mão num madeiro aquecido pelo sol, encontrará as suas sensações da meninice... Tem um aspecto muito pobre mas está normalmente alimentado, tudo o que toca é para ele fonte de felicidade, até mesmo uma barata que sai das tábuas atrás dele, é divertido*".

Esta história já tinha sido analisada acima, mas se a repetimos é, na perspectiva que nos interessa neste momento, pela evidência da mobilização dos mecanismos de natureza narcísica (a idealização, a negação, a centração narcísica, os detalhes narcísicos, etc.) contra os afectos depressivos de natureza abandónica, assim como pela possibilidade dele se servir destes mecanismos num esforço de criação.

Aliás, António sugeriu (na conversa prévia que tivemos com ele) ter encontrado a felicidade na solidão narcísica. Os problemas reais põe-se, para ele, quando quer comunicar com o outro.

O que se constata com mais frequência nos nossos sujeitos é o facto do recurso às defesas narcísicas parecer mais intenso, e acima de tudo menos eficaz, quando os sujeitos são muito frágeis narcisicamente e se encontram confrontados com uma elaboração da perda muito difícil para eles (mais do que quando se confrontam com excessos pulsionais), o que se repercute imediatamente na qualidade da reparação (impossibilidade de realizar uma reparação saudável, quer do objecto interno quer externo, quer ainda do *self* do sujeito) e dificultando a verdadeira realização criativa.

As seguintes ilustrações parecem-nos muito elucidativas:

Bernardo – Cartão 1 – 30" – "*É um rapazinho infeliz que estragou o violino, abrindo-lhe uma brecha e ele olha desesperado. Pergunta-se o que irá fazer, como é que vai poder repará-lo*" – 1'30".

Após um longo trabalho de elaboração (tempo de latência muito elevado) Bernardo introduz uma problemática objectal de castração, com um afecto depressivo intenso, muito pouco em relação com o conteúdo manifesto da imagem. O impacto fantasmático é dominante. Seguidamente ele recupera, colocando-se o problema da reparação deste objecto. Mas esta reparação é um projecto para o futuro, pois Bernardo ainda não reparou o seu próprio objecto interno.

As dificuldades actuais sentidas ao nível da sua produção profissional, segundo ele nos confessou na entrevista prévia, podem ser compreendidas através desta história (e confirmadas pelo conjunto do protocolo), na medida em que a sua problemática não lhe permite uma verdadeira reparação simbólica e uma saída verdadeiramente sublimatória e criativa.

Vanessa – Cartão 8BM – 30" – "*Aqui, aqui, um rapaz, aqui em primeiro plano, está a imaginar uma operação, mas os médicos não dispõem de anestesiantes; então*

ele está a imaginar se estivesse no lugar deste homem que vai ser operado, se podia suportar a dor que a operação lhe vai provocar" – 1'.

Esta história, em que o sujeito se confronta com a pulsão agressiva, assim como os mecanismos narcísicos claramente mobilizados (idealização da representação de si, relação especular), é muito criativa, interessante e original. Ela evoca um desejo masoquista excessivamente interiorizado: sonhar com a dor que se poderia suportar.

Cartão 16 – 10" – "*Sou muito idealista sempre que sonho ou quando me imagino. Imagino-me sempre com alguém. Vejo-o com gosto, um homem, claro, sempre; encontramo-nos sempre num arvoredo ou diante do mar imenso, há sempre muito sol e fico sempre muito feliz em contemplar tudo o que está à minha volta*" – 1'20".

Este cartão permite-lhe um discurso de cariz narcísico (vivência subjectiva pessoal extremamente idealizada) onde ela evoca o que deseja mas, simultaneamente, lhe é difícil viver na realidade, talvez em parte devido ao seu desejo sado-masoquista.

O protocolo de Vanessa mostra uma personalidade narcísica, na qual a posição depressiva não está elaborada e, consequentemente, muito fragilizada nesse aspecto. A sua agressividade é vivida de um modo muito masoquista e *as suas criações são reparadoras do seu narcisismo*, contendo a sua agressividade deslocada.

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

Aparentemente esta história parece fragilizada: não pode abordar nem o tema nem o personagem (aqui é uma clara escotomia do objecto manifesto) nem o conteúdo latente. Apenas consegue refugiar-se no domínio da intelectualização, e nem isso com grande êxito, dado que pede a nossa aprovação final.

A problemática abandónica leva-o a refugiar-se na sua profissão (arquitectura); não é por acaso que o cartão que acorda a precariedade do continente materno o reenvia para a sua profissão, o que pode significar que a sua profissão de arquitecto representa um esforço de reparação dessa problemática.

Contudo, pensamos que a problemática criativa está presente nesta história, na medida em que o objecto original, não securizador, não satisfatório, contra o qual é preciso defender-se porque é sentido como destructurante, persecutório e deprimente, está devidamente simbolizado e sublimado.

Cartão 16 – 5" – "*Nada é mais belo do que uma folha branca. Aqui é permitida toda a imaginação (apressa-se a colocar o cartão em cima dos outros)*".

Neste cartão Manuel revela um claro falhanço, na medida em que não pode fazer uma verdadeira reparação narcísica.

Concluindo esta parte do trabalho, afirmamos que uma *vulnerabilidade narcísica moderada permite aos sujeitos uma actividade reparatória verdadeira*, ao poderem utilizar o pensamento no registo da criatividade, ao passo que um excesso de fragilidade narcísica obriga os sujeitos a recorrerem a defesas do registo da inibição, ou então deixa o psiquismo transbordado pelas excitações pulsionais, o que entrava os processos de reparação e sublimação requeridos para a realização criativa.

A fragilidade narcísica só favorece a mobilização dos processos de pensamento podendo, em alguns sujeitos, atingir a sublimação, no caso dessa fragilidade não ser demasiado massiva, assim como no caso dela intervir no funcionamento psíquico capaz de lidar com a perda ou com os excessos pulsionais. Se a fragilidade narcísica for demasiado intensa e estiver inscrita no psiquismo muito profunda e precocemente, ela acompanha necessariamente o empobrecimento da criatividade.

11.5 – ANÁLISE DA FUNÇÃO CONTINENTE

Nesta parte do nosso trabalho iremos analisar os resultados obtidos no estudo quantitativo da função continente, ou seja, as capacidades reveladas pelos sujeitos de conter (acolher e transformar) conteúdos e processos psico-emocionais potencialmente desorganizadores e perturbadores da homeostasia psíquica.

Referimos acima que a função continente, para além de se constituir como uma função protectora da unidade do *self*, é uma das condições fundamentais do processo criativo, na medida em que permite aos conteúdos mentais (cognitivos e emocionais) deslocarem-se no interior do aparelho psíquico do criador, mantendo-se num estado de unidade e estabilidade, permitindo deste modo a *flexibilidade criativa* (Kubie, 1976) que significa a capacidade de articulação flexível e balanceamento entre os processos primários e secundários do pensamento, a razão e a fantasia, a integração e a dispersão.

A observação do quadro *Síntese Global dos Resultados* (Anexo, Quadro 15) revela que os resultados quantitativos alcançados pela maioria dos nossos sujeitos criadores são claramente positivos quanto à qualidade da mobilização da função continente.

Para estudar a função continente, e tendo em conta a sua amplitude, analisámos algumas vertentes fundamentais onde ela se manifesta: vertente cognitiva, emocional, processo criativo, procura da verdade pessoal do sujeito e nos vínculos L e H.

O estudo isolado de cada um destes factores é complicado, principalmente devido ao carácter global e complexo dos fenómenos psíquicos humanos. Portando, apesar de privilegiarmos e enfatizarmos cada um deles, não deixaremos também de os analisar em conjunto, tendo em conta as interacções entre eles.

11.5.1 – *SP* <–> *D* e processo criativo

O *Quadro Síntese dos Resultados Referentes à Função Continente* (Anexo, Quadro 16), mostra-nos a correlação positiva existente entre os resultados dos factores estudados, especialmente no que respeita à função continente nos planos cognitivo, emocional e processo criativo. Isto significa que o balanceamento entre o pensamento divergente e convergente está significativamente correlacionado com o balanceamento entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva, o que favorece manifestamente o processo criativo. Significa igualmente que as posições depressiva e esquizo-paranóde correspondem a modalidades distintas de funcionamento emocional e cognitivo.

Ora estas constatações confirmam a nossa hipótese de partida segundo a qual o esforço criativo corresponde ao resultado de um processo oscilatório entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva (Bion, 1962a/1991, 1963), o qual opera quer a nível cognitivo quer a nível emocional.

Iremos ilustrar a presença do processo criativo constituído pelo balanceamento entre aqueles dois modos de pensar e sentir. A *posição esquizo-paranóide*, dominada a nível cognitivo pelo pensamento divergente, eminentemente pluridireccional, plástico, paradoxal, onde cabem várias perspectivas e processos e, a nível emocional, dominado pela tendência para a dispersão, para a desintegração e instabilidade; a *posição depressiva* dominada, a nível cognitivo, pelo tipo de pensamento convergente, mais orientado para um objectivo, mais coeso, coerente e realista e, a nível emocional, predominando os movimentos de integração.

Bernardo – Cartão 6BM – o" – "*Isto é a máfia ciciliana, e a 'mama' que está a censurar o filho por se ter portado mal. E ele está-lhe a dizer: 'Mama! É por amor por ti que fui para Nova Iorque ou para Chicago fazer de bandido!!' E então ela diz-lhe: 'Durante todo este tempo, a tua irmã prostitui-se sem protecção'. 'Mama, prometo-te que voltarei*"" – 1'.

Esta história é uma maravilha de originalidade e de paradoxo, em que o sujeito inverte a moral habitual. Até no sentido geral do cartão, que vai na direcção da separação mãe-filho, ele investe numa aproximação, "*Mamã, prometo-te que voltarei*", o que também pode querer dizer "*prometo-te que serei o mau rapaz que tu desejas que eu seja*".

Toda esta história é expressa de um modo despropositado, mas se a lermos à letra constatamos que, por um lado, é a mãe que está de costas voltadas e que censura o filho por se "ter portado mal", uma problemática de separação numa problemática de aproximação, outra projecção que dá conta verdadeiramente do seu desejo proibido e culpabilizante.

O protocolo de **Luís** é extremamente belo pela originalidade, criatividade, consistência e também por ele parecer ter consciência dos seus próprios mecanismos criativos e, além disso, parece ilustrar exemplarmente as flutuações entre movimentos de integração e de dispersão nos planos cognitivo e emocional.

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

Esta história já foi analisada atrás, mas noutro contexto. No contexto que nos interessa de momento, verifica-se que o sujeito fornece dois temas fundamentais (pensamento divergente): um que vai no sentido do êxito megalomaníaco (posição esquizo-paranóide), e outro que vai no sentido da incapacidade (posição depressiva,

devido ao reconhecimento do conteúdo latente da imagem). Mas estes dois temas não são satisfatórios para ele. Segue-se uma interrogação sobre o próprio objecto, que é um terceiro tema possível (dispersão emocional e cognitiva da posição esquizo-paranóide). Ele abandona a incapacidade e a megalomania, posições que ele reconhece como insatisfatórias porque contraditórias (pensamento convergente) e volta-se para o objecto, e é a própria interrogação que é investida. Como se voltasse espontaneamente contra o próprio retrato, e isto é possível graças a um mecanismo de clivagem: "*o próprio violino faz um ecrã*". Ora isto é uma falsa percepção (E1-3, pensamento divergente), mas que permite precisamente atacar este ecrã e interrogá-lo.

Ora a coerência do discurso só pode ser mantida, apesar destas flutuações permanentes e intensas de registos cognitivos e emocionais, pela acção eficaz da função continente, ou capacidades continentes do psiquismo do sujeito.

Cartão 11 – 10" – "*Trata-se de um aquário. De qualquer modo de uma fotografia submarina. À esquerda vê-se um peixe, pode ser uma espécie de safio, e à direita uma espécie de cação. Talvez seja uma cidade submersa. Sim, não pode ser outra coisa, sim, é uma cidade submersa porque se vê uma parede de pedras... Que é que isto poderá ser? Vêem-se ramos de palmeiras. Uma coisa extraordinária. Se não for na água, talvez seja nevoeiro. Uma visão fantasmagórica, com uma espécie de animal extraordinário à esquerda. É possível porque um safio não tem este aspecto... Se foi um pintor que fez isto, então deve ter talento, porque como fotografia é louca. Não está nada mal feito*" – 1'20".

Esta produção é magnífica pela sua originalidade, pela presença de dois temas ricos e também pela presença de prazer. O que o leva a dizer: "*como fotografia é louca*", o que significa, na linguagem vulgar, que está boa, que o estimula e que lhe agrada muito. Este mundo pré-genital é o seu, sente-se aí bem, o que significa que a função continente lhe permite um mergulho regressivo e seguidamente emergir com um produto simbolizado e partilhável.

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

Esta história extremamente original e criativa é exemplar para a ilustração do nosso propósito neste momento, porque os quatro movimentos que o sujeito lhe imprime são muito significativos do ponto de vista do funcionamento cognitivo (estilo cognitivo divergente dominante) e emocional (balanceamento entre posições esquizo-paranóide e depressiva).

Em primeiro lugar, o título do filme: "*Coragem, fujamos*", pela sua paradoxalidade, é um exemplo belíssimo do que é o pensamento divergente e, evocado logo de início e por associação livre no cartão branco, é significativo e bastante cómico. E a seguir ele afirma, utilizando como seu porta-voz um actor deste filme, que o cartão branco "*é o nosso espelho*". Que se passa a seguir? Há uma longa pausa, à qual se segue o tema do quadro que "*vale milhões*". Mas ele vai tornar a dizer que se trata de um "*espelho*". Não estaremos novamente no registo megalomaníaco (posição esquizo-paranóide): "valho milhões porque é o meu espelho branco? " Em seguida passa para o registo da posição depressiva: "*Não tenho nada a dizer sobre isto*", ou seja, estou/sou vazio como este cartão branco/vazio. E, para terminar, nova mudança de registo cognitivo e emocional (posição esquizo-paranóide, pela nova dispersão e pensamento divergente), a defesa pelo detalhe salvador; este pequeníssimo ponto que se pode mostrar, porque o vazio é insuportável, apesar de valer muito.

O movimento oscilatório entre a análise e a síntese, a desintegração e a integração são muito impressivos no protocolo de **Gilberto**. Ilustramos com histórias:

Cartão 1 – "*É preciso que eu conte uma história com isto?... Mas então é preciso achar uma interpretação desta imagem* – 1'30" – *Podem-se encontrar várias. Uma história ou uma interpretação. Ou a criança ajuizada diante do trabalho que tem que fazer, ou a criança diante dum trabalho não realizado ou então à espera dum professor, ou então depois de uma paragem... Senão, uma fotografia que pode ter sido tirada num momento qualquer desta lição. Espero que você possa extrair qualquer coisa daqui*" – 2'45".

O cartão 1 é, como acontece em muitos casos, muito significativo do seu funcionamento. Todo o inventário defensivo está presente e, no entanto, não consegue contar uma história porque não é capaz de escolher um tema. Mas é aqui que se encontra, para ele, a dinâmica criativa: do ponto de vista cognitivo, emitir uma série de interpretações (posição esquizo-paranóide com dominância do pensamento divergente) e, posteriormente, realizar uma síntese integrativa global (posição depressiva com dominância do pensamento convergente). Do ponto de vista emocional, a dinâmica criativa consiste em não poder abandonar nenhum objecto parcial (posição esquizo-paranóide) e, consequentemente, ser obrigado a integrar qualquer coisa que reúna todos os objectos parciais desejados (posição depressiva). Apenas quando ele é capaz de colocar tudo numa coisa só é que ele se sente criador.

Com efeito, o processo criativo está presente nesta abordagem. Diante de uma imagem que reactiva um conflito com o objecto, não há realização no futuro; a realização é imediata e a problemática é actual. Ele propõe uma série de interpretações de objectos parciais e termina por uma imobilização no tempo e no espaço, Uma "*fotografia*", afastamento e desvitalização do problema, apesar de fixar o maior número possível de elementos, com o objectivo de não perder nada.

Cartão 4 – 0" – "*Oh, isto é o cinema 'holiodesco'. Cozinhar uma história com isto... É o sumo de todos os filmes americanos. Sumo vulgar... Todas as ideias gerais. A partir daí, é uma ideia, resume tudo. Não, isto parece ser é mais extenso... tudo o que... tudo o que se... Bem, isto deve-se passar no inverno ou então é no interior (riso), é engraçado*" – 1'50".

Esta história é uma história falhada, apesar da intervenção da placagem cinematográfica (pensamento convergente) e é interessante no final, na medida em que o sujeito é capaz de, inesperadamente (pensamento divergente), produzir um "desimpedimento", uma "saída" ao lado do cartão que é extremamente original (pensamento divergente) e onde se vê bem como ele pode ser criativo: ele deixa os problemas, que são relações banais de casal (pensamento convergente), que é evidente que não tem possibilidade de abordar, e refugia-se numa visão do espaço/tempo que (apesar de falhada), é um outro olhar distanciado, protegido e que podemos imaginar (elaborado com mais criatividade) poder ser muito mais sintético que a história banal de um casal em conflito. Não apenas sintético da situação do cartão, mas também evocador da situação conflitual de qualquer casal, graças a essa distância.

Cartão 20 – "*Ah! Ah! (risos)* – 20" – "*Como é que se diz, está a ver? 'Dr. Jekyl e Mr. Hyde?' Decididamente, é como um filme. Como é que pode ser de outra maneira?... Apesar dele ter um ar demasiado calmo. Talvez um 5 de Outubro. O pobre velho deve vir duma festa um bocado desiludido*" – 1'30".

Achamos esta história interessante, pois ela parece ser muito original e criativa, na qual ele associa a oposição luminosidade/obscuridade da imagem com o "*Dr Jekyl e Mr. Hyde*". O bom e o mau simultaneamente, a festa e a desilusão ao mesmo tempo (mesmo na referência ao "*5 de Outubro*"). Nesta história não fica excluído qualquer afecto, e é possível sintetizar as contradições. É evidente que Gilberto está à vontade na experiência do paradoxo e da ambiguidade, mudando ágil, rápida e flexivelmente de registo de pensamento. É isto o pensamento flexível e criativo.

Mas encontramos sujeitos que revelam dificuldades na realização criativa porque não conseguem operar o balanceamento entre as posições esquizo-paranóide e depressiva, quer a nível cognitivo quer a nível emocional, originando a dominância total de uma sobre a outra.

Exemplos flagrantes da dominância exclusiva da posição cognitiva-emocional esquizo-paranóide (estilo emocional maníaco e estilo cognitivo divergente), com repercussões negativas na dinâmica criativa, são os casos de Vasco e Giaccomo:

Vasco, 25 anos designer de equipamentos. Ainda no início de um potencial processo de reconhecimento público da sua criatividade, "*o meu ponto mais alto foi o 'espremedor de citrinos' que inventei e que ganhou um concurso público para uma marca de prestígio internacional (...) Mas de há tempos para cá parece que não invento nada*". O acontecimento mais importante da sua vida mais recente foi "*a morte de um grande amigo meu num acidente de automóvel (...) agora tento disfarçar, não pensar muito no assunto e pensar apenas em coisas positivas*".

O seu protocolo reflecte bem a predominância da defesa maníaca, com repercussões negativas fortíssimas no seu funcionamento cognitivo, onde predomina o *non-sense*.

Cartão 11 – 5" – "*Eu não percebo muito bem. Isto é um dragão?? Ui!!! O miúdo tomava alucinogénicos e depois via isto... Não é um bom presságio. Ele sonha que é um dragão e que vai comer a família toda. Deixa o cavalo para o fim. É um sonho*" – 35".

Cartão 13B – 5" – "*Ele está a pensar como vai fazer. Ele não aguenta mais. Vai dar cabo do cavalo*" – 10".

Cartão 13MF – 10" – "*Ele já matou o amante. O objectivo é o cavalo mas ele tinha que treinar. Isto para ele não é nada. Ele está a bocejar. O cavalo é que será o grande golpe*" – 20".

Cartão 20 – 10" – "*É o último? Entretanto ele tornou-se um fumador, depois de ter morto a amante. Foi sair para comprar cigarros. Foi a um sítio que só tinha Português Suave azul e ele queria Português Suave vermelho*" – 50".

Cartão 16 – 10" – "*Pois... Acabou por comprar Davidoff branco porque não havia outro... Acabou (ri-se)*" – 15".

Mas o processo criativo pode ser dificultado ou mesmo paralisado pela ausência de oscilação entre as posições esquizo-paranóide e depressiva devido à dominância excessiva desta, impedindo qualquer expressão de flexibilidade criativa (movimentos de dispersão, de fantasia e de originalidade).

Ilustramos com o caso de **Ana**, 56 anos, pintora. É professora de educação visual, numa escola EB: "*Infelizmente não gosto de dar aulas*". Nos tempos livres é pintora: ilustra livros para crianças, pinta e expõe quadros com um relativo sucesso; os temas das suas obras são a natureza: árvores e animais. "*Quando desenho, tenho a sensação de trabalho, que exige concentração, método e disciplina; uma pincelada fora do sítio pode ser fatal (...) Detesto quando a minha mãe me interrompe, irrita-me e quebra-me a concentração, por vezes assusta-me*". Após observarmos alguns dos seus trabalhos, verificámos o seu rigor, sendo reproduções perfeitas da realidade exterior. O controlo é absolutamente dominante, não havendo lugar para a fantasia.

O seu protocolo-T.A.T. reflecte fielmente esta rigidez de funcionamento:

Cartão 20 – 5" – "*Aqui temos outra vez uma cena para interpretar, mas para mim é um homem encostado a um candeeiro na rua, mais uma vez estou a partir de que isto pertence a uma época. Um candeeiro que pertence à minha época em Lisboa, não é actual. O homem tem um casaco ou uma gabardina vestida e tem as mãos nos bolsos. Parece que ao longe há uma árvore e umas pintas de luz, ou será neve a cair? É uma imagem nocturna... a... consigo imaginar a cara de um bicho, o focinho de um bicho. Uma espécie de diabinho de pesadelo nocturno. Depois há aqui mais manchas. Há muitas manchas. Há uma mancha que me faz lembrar um mocho. Ao lado do homem pode imaginar-se um fantasma nas costas dele, são imagens de nevoeiro. Junto ao poste vejo umas linhas transversais inclinadas, não consigo imaginar o que possa ser. A luz joga para baixo exactamente como uma esfera, a certa altura faz um cone em direcção ao homem. Assim a priori não vejo mais nada*" – 5'5".

Cartão 16 – 5" – "*O sujo que aqui aparece tem apenas a ver com o manuseamento, em princípio a folha é mesmo branca? Então vamos lá imaginar*

uma história. Era uma vez uma folha branca, lisa, mais ou menos brilhante, que neste momento eu gostasse de fazer um desenho nela e ao fazer esse desenho, talvez tirasse partido das manchas de sujidade que tem. Isto tem uma certa influência do que já vi para trás, não é? Mas eu acho que se não visse aqui manchas nenhumas talvez desenhasse uma árvore, que eu gosto muito de árvores. A árvore da vida" – 3'35".

11.5.2 – ♀ ♂, K -> O e processo criativo

A análise do quadro *Síntese Global dos Resultados* (Anexo, Quadro 15) revela que a grande maioria dos sujeitos manifesta boas capacidades ao nível dos factores inerentes à qualidade dos processos criativos, da procura da verdade e das capacidades continentes dos vínculos L e H.

Por outro lado, a análise do quadro *Síntese dos Resultados Quantitativos Referentes à Função Continente* (Anexo, Quadro 16) revela a existência de uma correlação positiva entre estes três factores.

Face à confrontação dos sujeitos com os pensamentos e emoções suscitados pelas imagens-T.A.T., a tendência geral que verificamos nos nossos sujeitos é a seguinte: quanto mais sólida for a relação continente/conteúdo, mais forte será a tolerância à frustração e mais facilmente o sujeito se confronta e tolera as suas verdades, e mais facilmente esses conteúdos/verdades serão acolhidos, transformados pela simbolização, facilitando e enriquecendo o processo criativo. Pelo contrário, quanto menos sólida for a relação continente/conteúdo, maior será a intolerância à frustração, menos capacidade haverá para tolerar o confronto com as verdades internas do sujeito, muitas vezes sentidas como dolorosas e insuportáveis, sendo expelidas violentamente ou reprimidas e camufladas, tendo repercussões mais ou menos negativas ao nível da dinâmica criativa.

11.5.2.1 – K+

Nas nossas ilustrações iremos privilegiar o cartão 11, devido à sua frágil e ambígua estruturação perceptiva, condições excelentes permitindo a análise da capacidade de tolerância dos sujeitos face à confrontação com os aspectos mais primitivos da mente, assim como as capacidades de regressão/desorganização e posterior capacidades de restruturação/reorganização com uma produção criativa.

Filipe – Cartão 11 – 25" – "*O que... Alguém andava, procurava o caminho do saber. Tinha percorrido montanhas, florestas e vivido em algumas cidades. Após vários anos de viagem, descobria a gruta do saber, onde somente conseguiam permanecer os perdidos, pois era inóspita, com alguns animais ferozes. Sem querer, muitos se tornaram noutros, mas houve um que renunciou a tudo, dizendo que preferia ser ignorante e ao abandonar a gruta perdeu-se por caminhos incertos. Desapareceu na nuvem do silêncio. Não percebi isto, o que é? Parecem dois gajos atrás de um bisonte a tentarem empurrá-lo*" – 2'45".

Uma bela história, em que o sujeito "se deixa ir", apesar dos perigos de destruturação devido ao abaixamento do controlo consciente, mas sem nunca se desorganizar. Vê-se que está à vontade e que se confronta facilmente e com prazer no plano arcaico, que não é frágil.

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

Mais uma história original e extremamente bem conseguida e, tal como acontece na maioria dos outros protocolos, o prazer e a capacidade de "*mergulho regressivo*" e confrontação com o estímulo está presente face a esta imagem. No final ele diz que "*é pena que não seja a cores*" e imediatamente a seguir dirige a agressividade contra

quem lhe provocou a frustração, isto é, contra o examinador. Ele diz: "*com testezinhos psicológicos assim, é isto*", o que quer dizer "estou zangado contigo porque se não tive um prazer completo a culpa é tua".

António – Cartão 11 – 5" – "*Aqui encontramo-nos no fantástico... Uma falésia em pedra, objectos indeterminados próximos da ponte, penso serem animais, não vejo bem. Caos, rochedo, adoro isto. Adoro o caos rochoso... (?) O monstro vigiando a presa, é divertido, mas sou muito sensível à verticalidade dos planos. Sou muito sensível à sensação de esmagamento das alturas, e aqui é mesmo isso. Noto um pequeno movimento para a ponte. Gosto das complicações serrenhas, mas aqui há apenas um pequeno detalhe... Muito ao de leve, na primeira impressão, fiz uma relação com a famosa cidade perdida nos Andes: Machupichu. Mais que romântica, a imagem é exótica*".

Esta história é extremamente interessante pelo à vontade manifestado pelo sujeito (ele pedirá posteriormente para a rever, tal foi o agrado que teve). A imagem não lhe sugere nenhuma história original, é mais uma espécie de prazer de exploração. É claro que não se verifica qualquer tipo de descompensação; ele percebe, desde o início, que pode estar à vontade, e tira uma grande satisfação da regressão.

Estas ilustrações comprovam a solidez da função continente e da capacidade continente que os sujeitos demonstram em relação às oscilações do nível de funcionamento psíquico, assim como em relação aos seus próprios pensamentos arcaicos, podendo acolhê-los, transformá-los e simbolizá-los.

A maior parte dos nossos sujeitos criativos e criadores satisfaz-se no cartão arcaico e sem qualquer descompensação. É evidente que este nível regressivo é o equivalente, para eles, a uma certa felicidade que eles procuram constantemente. Diríamos que é o único cartão que lhes proporciona verdadeiramente prazer.

A problemática arcaica está presente, mas contrariamente a uma estrutura psicótica que se descompensaria neste cartão, verifica-se que ela é um patamar sólido e desejável de regressão. E a solidez deste patamar, com as capacidades continentes do aparelho psíquico dos sujeitos, permite-lhes alcançar em seguida os patamares

superiores da evolução e estruturação da personalidade, capacitando-os para as condutas criativas.

11.5.2.2 – K-

Mas esta capacidade não se verifica em todos os nossos sujeitos.

A relação continente/conteúdo é, por vezes negativa, configurando situações em que a mente dos sujeitos não tolera, não acolhe, não elabora os pensamentos e as emoções activados pelo conteúdo latente das imagens, levando os sujeitos a afastarem-se de si próprios (K-) e impedindo a construção de histórias conseguidas ou seja, impedindo o processo criativo.

Iremos ilustrar este tipo de situação com várias histórias, onde está bem patente este tipo de relação negativa continente/conteúdo, com K-:

Patrícia – Cartão 11 – 10" – "*É um ataque de um animalejo estranho que seria parecido com... tem patas de quê?! Um estranho animalejo da pré-história que vai atacar um pobre animalejozinho... sim, é o ataque. Não me inspira mais nada*" – 1'20".

Guilherme – Cartão 11 – 15" – "*É uma daquelas viagens mitológicas... em busca de qualquer coisa*".

Ao contrário do que vimos nas histórias anteriores, estas imagens não provocam qualquer espécie de prazer e curiosidade (vínculo K) nestes sujeitos. A Patrícia percebe a imagem de uma forma muito agressiva e sem qualquer aspecto sublimado, sem qualquer saída positiva, ao passo que Guilherme ainda esboça um movimento de sublimação e curiosidade. Ambos percepcionam correctamente o aspecto arcaico, mas estão claramente menos à vontade que os sujeitos anteriores. É evidente que eles fogem de qualquer aspecto arcaico da sua personalidade (K-).

Outro exemplo flagrante da defesa contra os pensamentos e emoções activados no sujeito pelo material T.A.T. é-nos dado por **Sílvia** no **Cartão 16** – (ri-se, com ar de surpresa) 10" – "*Não trouxe o cartão errado? Não se enganou? Isto é a capinha que se põe no fim quando encadernamos, para proteger estas fichas todas. Esta é a ficha mais importante porque protege as outras*" – 25".

Não existe qualquer história. O processo criativo foi completamente paralisado pela necessidade de protecção que o sujeito sente face à confrontação com o vazio. Refere por duas vezes a palavra "*proteger*" e, se consultarmos o dicionário, verificamos que "capinha" provém de "capar" (capa = acção ou resultado de castrar), isto é, como ser criativo, o medo castrou-o completamente.

Outra forma de manifestação da relação continente/conteúdo negativa com fuga à confrontação consigo próprio, é-nos proporcionada pelo *acting-out* no desenrolar da situação-T.A.T., dificultando os processos de simbolização, de elaboração mental e a produção criativa. Esta situação é raríssima no nosso grupo de sujeitos.

No entanto, uma ilustração clara é-nos dada por **Horácio** no **Cartão 16** – 5" – "*Isto faz-me pensar numa coisa de arte moderna. Coisas deste tipo vêm-se nos museus. A única diferença é que... Olha! (apanha umas migalhas de pão do tapete e coloca-as na parte inferior do cartão branco) Já está*" – 40".

Sendo o vazio difícil de suportar pelo sujeito, não possuindo uma função continente capaz de acolher as fantasias e afectos activadas, ou a sua ausência, defende-se pelo agir, preenchendo cuidadosamente a imagem com migalhas de pão caídas no chão e chamando a isso "*uma coisa de arte moderna*", o que reenvia também para um problema narcísico, na medida em que "*esta coisa da arte moderna*", vazia, é também ele próprio.

11.5.2.3 – Não-K

Por último, referenciamos a presença da modalidade da relação continente/conteúdo negativa com não-K, correspondendo aos casos em que a capacidade do sujeito conhecer algo acerca de si próprio se encontra enfraquecida, por medo de um possível sentimento catastrófico.

É o caso de **Victor** no **Cartão 16** – 5" – "*É a hipótese de criar alguma coisa, a hipótese de fazer aquilo que apetecer, de escolher caminhos. É a primeira hipótese de pôr os objectivos em prática. A hipótese de pôr aqui alguém também. Hipótese de mandar de cabeça se souber que não se bate em nada. Saber que podes escrever aqui, embora alguém acrescente alguma coisa, as tuas são as mais fortes e as que realmente interessam e quando te mandares de cabeça já sabes onde podes ou não bater. Mas tem que se contar que alguém acrescente alguma coisa*".

O medo do "*mergulho regressivo*" que implica o abaixamento do controlo consciente, neste cartão arcaico, por medo de se confrontar com aspectos de si dolorosos ou assustadores, "*poder bater nalguma coisa*", impede-o de criar qualquer história: fica-se por meras "*hipóteses*". O espírito criador deste jovem é, neste cartão, claramente inibido pelo medo da regressão.

Vejamos agora um caso mais grave de não-K.

Ainda nesta modalidade de relação continente/conteúdo negativa, acontece (se bem que muito raramente nos nossos sujeitos) quando a apetência e a capacidade do sujeito se conhecer parece encontrar-se destruída pela predominância da "*parte psicótica do ego*" (Bion, 1957/1991), excessivamente fragilizada pela intensidade e frequência da clivagem e da projecção para o exterior de fragmentos do ego.

É o caso de **Ana** que, durante todo o protocolo, revela uma contenção defensiva excessiva e que, no cartão arcaico essa capacidade se desmorona totalmente, impedindo qualquer processo criativo do pensamento:

Cartão 11 – 5" – "*Ah, com um milhão de raios, isto... Isto há aqui uma explosão. Há uma coisa que parece uma abelha, mas não deve ser uma abelha, deve ser uma bomba. Está em cima de uma coisa que parece uma cafeteira, mas que pode ser o espaço entre dois muros, um alto e outro mais baixinho, que estão meio desfeitos, meio carcomidos. No muro desfeito, portanto, neste muro cá em baixo, consigo imaginar caras, nomeadamente a cara de um velho. Depois na outra zona negra, posso imaginar um focinho de cão. Depois há uma coisa que vem de cima, não sei se é uma coisa de um prédio mas é de uma explosão. Houve aqui uma acção violenta, um acontecimento violento... (suspira)... será que a abelha é uma mão que está a agarrar? Não poderia ser? Aqui há manchas que parecem fumo. Continuo a conseguir ver caras e mãos nas pedras. Várias em várias posições. Consigo até ver uma coisa que parece um passarinho e talvez um buraco na parede. Eu vejo sair uma pata de um pato ou de um palmípede e uma ave com um ponto de interrogação que ao mesmo tempo parece um dinossauro. Para mim, isto é um pesadelo (eleva o cartão) o buraco da parede é uma mancha mais escura, que também pode fazer lembrar um animal. A ave-dragão, pela posição, pode sugerir, mas apenas sugerir, uma cabra, um verme, um... Sim, acho que chega... Chega, não sei o que hei-de escrutinar aqui mais. Faz-me muita confusão, aquilo parece uma abelha, mesmo que aproxime e afaste o cartão (e fá-lo), não consigo perceber o que é. Só se é a bomba. Mais uma vez acho que o desenho deixa muito a desejar. Mas neste, acho que é assim de propósito parta as pessoas verem coisas nas manchas*".

É, efectivamente, surpreendente e dramático o resultado destruturador, perturbador e mesmo descompensador da confrontação com o mundo interno mais arcaico do sujeito. A capacidade continente do sujeito, até aqui a funcionar segundo uma modalidade defensiva muito rígida, neste cartão volatiliza-se totalmente, impedindo qualquer elaboração criativa. O sujeito limita-se a evacuar maus objectos internos.

11.5.3 – Capacidades continentes dos vínculos L e H e criatividade

Nesta fase do nosso trabalho pretendemos *avaliar as repercussões no processo criativo da qualidade da função continente em relação aos vínculos emocionais amor (L) e ódio (H) que fazem parte intrínseca da ligação entre dois sujeitos, ou entre duas partes do mesmo sujeito.*

Estes dois vínculos fundamentais na relação de objecto podem ser, tal como vimos atrás, potencialmente desorganizadores do psiquismo e da qualidade dos seus processos de pensamento, se excessivos, representando um modelo de falhanço do trabalho de ligação, integração e simbolização, isto é, da função continente para o psiquismo.

A observação do quadro *Síntese Global dos Resultados* (Anexo, Quadro 15) mostra-nos a existência de uma tendência geral clara dos sujeitos estudados para manifestarem essa capacidade continente dos vínculos emocionais L e H.

Por outro lado, a análise do quadro *Síntese dos Resultados Quantitativos Referentes à Função Continente* (Anexo, Quadro 16) remete-nos para a correlação positiva existente entre a relação continente/conteúdo positiva com a capacidade do sujeito se conhecer a si próprio (K+) e a capacidade continente dos vínculos emocionais L e H, o que significa que quanto mais sólida for a capacidade continente do psiquismo, mais possibilidade apresentará o sujeito para tolerar certos conteúdos psíquicos e de os utilizar no processo criativo.

11.5.3.1 – Continência dos vínculos L e H

Iremos ilustrar esta tendência geral positiva para a continência dos vínculos emocionais com os cartões seleccionados no nosso estudo, através do protocolo de **Filipe**, parecendo-nos interessante, para melhor compreensão, no protocolo, da presença das capacidades continentes (acolhimento, tolerância e transformação dos

pensamentos e emoções vinculares) no processo criativo, a exposição de algumas informações anamnésticas respeitantes ao sujeito em causa.

Assim , Filipe tem 30 anos e é actor profissional de teatro, actualmente consagrado, fazendo parte do corpo de actores residentes de uma grande companhia de teatro. Nasceu em África, sendo o décimo segundo de uma fratria de treze irmãos. Vivia com os pais e mais alguns familiares. Aos doze anos conhece aquele "*que me salvou da delinquência*", e a quem chama carinhosamente "*pai emprestado*". Aos quinze anos sofre uma depressão clínica de certa gravidade, com ideações suicidas. Aos dezasseis anos faz as malas e vem para o continente sem perspectivas de vida. Passados uns meses conhece, através de um amigo, um encenador de uma companhia de teatro que lhe oferece trabalho e um quarto para dormir nas instalações da companhia. Há 14 anos que aquela '"*se tornou a minha família*". Terminou recentemente uma relação amorosa de alguns anos, isto porque "*a minha namorada descobriu que eu lhe tinha sido infiel*".

Cartão 2 – 10" – "*Ela sente necessidade de... Ela é uma pessoa que sente necessidade de partilhar o conhecimento. Decidiu mudar alguma coisa na comunidade dela e acredita que tudo passa pela literatura, pela palavra. Todas as manhãs ela não se cansa de percorrer vários quilómetros para tentar dizer às pessoas a importância dos livros. E porque também adora o campo, não é? Mas ao mesmo tempo há uma insatisfação nela. Talvez se queira mudar para a cidade. Então talvez não. Acredita que é uma coisa passageira. Aquilo que ela procura na cidade há-de passar pela aldeia dela, onde ela acha que está tudo mais equilibrado, não é? E tem uma boa relação com a mãe. Apesar de não concordar muito que a irmã tenha engravidado nova. Um dia ela acredita que vai escrever um livro sobre a comunidade dela, sobre a aldeia dela. Talvez nunca mais pense em ir para a cidade. Acho que é tudo... Os olhos dela são muito espertos*" – 4'5".

Cartão 4 – 5" – "*Eles eram muito felizes quando se conheceram. Ela gostava muito dele e ele dela. Partilhavam uma vida em comum. Até que ele descobriu que*

aquilo tudo era plástico. Mas não da parte dela, da parte dele. E, confuso, não sabia se lhe contava se não. Porque no fundo acreditava que gostava dela. Então evitava o contacto com os olhos dela, a protecção que ela lhe dava. Uma protecção quase carnal. Esta dualidade frustrava-o... fazia-o perder-se com os amigos. Mas ela mesmo assim não desistiu dele. Continuava a procurá-lo e a protegê-lo e isso magoava-o. Porque ele estava na dúvida se era o verdadeiro amor que ela sentia por ele ou se era de plástico. Mas a única solução para descobrir era voltá-la a pedir em casamento. Para ter a certeza que os olhos dele e o coração estremecem quando a têm por perto" – 3'35".

Cartão 5 – 10" – "*Alice, chama-se, ou D. Alice. D. Alice é a santa mãe protectora, digamos assim. Gosta de ter pessoas em casa e cuidar de tudo. Até que um dia ficou embasbacada ao encontrar flores num jarro por cima da mesa, onde ela tinha acabado de recolher as flores antigas. Ela tinha a certeza que não estava ninguém em casa. Perguntava-se a si mesma como é que aquelas flores tinham aparecido no jarro, se ela tinha removido as antigas. Porém, esquecera-se que o Jorge, o seu filho mais velho, tinha o mau hábito de surpreendê-la com pequenos truques, como bonbons ou chocolates debaixo do travesseiro, flores no frigorífico, ou ainda pudim flan caseiro 'feito para a mamã', como dizia. Quando ela pensou no filho sorriu e compreendeu a relutância que tem em aceitar presentes ou surpresas*" – 4'.

Cartão 6BM – 10" – "*Veio despedir-se da mãe. Talvez porque vai viver para outras regiões, ou talvez porque se vai casar. Na verdade ele tem tantas dúvidas que não sabe porque se vai despedir da mãe que, muda, pensa: 'porque é que tem que ser assim? Porquê criar uma coisa? Investimos tanto e um dia é como se quebrasse porque se vai ausentar de nós'. Ele tenta convencê-la. Tenta explicar-lhe que a dada altura é importante, é preciso, mesmo porque algum dia terá de fazer a sua vida. A mãe recusa-se a compreender e coloca as desvantagens da sua velhice para convencer o filho a ficar. Diz que daí em diante já não iria perguntar a que horas chegou, que já não teria ninguém para esperar para jantar. Dizia que uma parte dela morria naquele*

instante. Ele, frio, responde que algum dia temos que morrer e vai-se embora. Curiosamente a mãe adoece. Talvez venha a morrer. Acaba assim" – 4'10".

Cartão 7BM – 10" – "*'Quando for velho quero ser como tu', dizia o velho rapaz... o jovem rapaz. Porque tinha uma certa admiração por pessoas mais velhas. Por isso não perdia o momento de estar com elas, de ouvir as suas histórias, pois acreditava que todos aqueles percursos que eles tinham feito, que tudo aquilo que tinham tentado fazer e construir não tinha sido em vão, que não tinham acabado. Que ele sim, era o testemunho de toda aquela procura e que por isso seria ele a continuar a estrada que os outros tinham feito. Para também ser como eles e construir histórias e partilhar experiências até encontrar a grande essência ou seja, o amor. Porque queria que todos eles nessas viagens que tinham feito... só existia uma lacuna, a ausência do mesmo, do amor. Por isso levavam as testas engelhadas, os cachimbos apagados e não lavavam as mãos antes de cada refeição. Ele acreditava que ia ser diferente, apesar de gostar deles, dos velhos*" – 3'30".

Cartão 13MF – 5" – "*'Acabei de cometer um grande erro', diz o João. 'Ela gostava de mim, trocou tudo, a sua vida, para estar comigo e eu, num acto de estupidez e loucura, encaminhei-a ao demónio. Matei-a sem razão. Não mais quero vê-la como pessoa. Não mais voltarei a pronunciar a palavra Eu. Fugirei de todos os que se aproximarem de mim e temerei todos os que disserem que me amam, todos aqueles que me falarem de amor. Talvez venha a ser poeta. Talvez redija num só verso todas as memórias daquele que foi o meu amor. Talvez acredite que outra vida venha a brotar do sonho do meu querer. Ela era inocente. Eu é que sou culpado em não compreender a dualidade do amor. Não fugirei. Ficarei aqui à espera das consequências por ter profanado a minha fidelidade no amor. Vou-me suicidar (gesto)*" – 3'40".

Estas histórias revelam-se, como o conjunto do protocolo de Filipe, satisfatoriamente dominadas, integradas e coerentes, a flexibilidade do seu registo

defensivo permitindo-lhe a evocação dos conflitos muito perto das solicitações latentes dos cartões, sem que o sujeito nunca se sinta invadido.

A relação triangular reactiva-lhe o manejo da líbido e da agressividade, num registo a princípio muito sublimado e seguidamente mais pulsional (cartão 2).

As relações no seio do casal (cartão 4) são erotizadas mas tumultuosas, marcadas pelo medo da não correspondência, a duplicidade e a possibilidade da desilusão.

A relação com a imagem materna é extremamente ambivalente: quer edipiana e idealizada (cartão5), quer desidealizada para se poder libertar (cartão 6BM).

Se o acesso à ambivalência é possível, já o reconhecimento da perda de objecto é mais problemática, apesar de a integrar numa história lábil, muito bem elaborada (cartão 6BM).

Na relação com a imagem paterna (cartão 7BM) a ambivalência mantém-se intensa, apesar do primeiro movimento ser de excessiva idealização positiva. A dificuldade em assumir os investimentos agressivos parece contribuir para travar a possibilidade, no sujeito, de realizar um movimento identificatório sem o custo de uma excessiva culpabilidade.

É esta culpabilidade e ambivalência extrema que se manifesta clara e intensamente na relação amorosa e sexual (cartão 13MF), dificilmente contida, com a vertente narcísica destrutiva consequente à agressividade a aparecer ("*vou-me suicidar*").

Contudo, a mobilização de defesas relativamente flexíveis correspondendo a uma continência activa, permite a Filipe elaborar com eficácia as problemáticas com as quais é confrontado, parecendo até que lhe provocam uma efervescência dramática criativa. O seu funcionamento defensivo, essencialmente lábil, permite a criatividade. Apesar da intensidade da excitação, que traduz claramente a mobilização de todo o arsenal defensivo, a qual é reveladora da fragilidade do envelope e do trabalho de protecção, parece-nos que esta fragilidade, não colmatada por um sistema defensivo rígido, permite o trabalho do pensamento no domínio da criatividade.

Neste contexto, e tendo também em conta as suas histórias aos cartões 3BM ("*perdeu as pessoas de quem mais gostava*"), 7BM ("*só existia uma lacuna, a*

ausência de amor" e 13B ("*mas o que ele verdadeiramente espera é que passe alguém que lhe dê alguma coisa para comer (...) o puto nunca janta*"), solicitando a perda e/ou o abandono do objecto, o protocolo do Filipe parece-nos exemplar de um tipo de processo criador que D. Anzieu (1981) designou "*criações-consolidações*", no qual o criador faz das poucas estimulações recebidas pela figura maternal, em criança, a matéria única de uma obra cujo objectivo é fazê-las durar eternamente; no caso do Filipe, a actividade criadora pode ser concebida como uma tentativa para escapar à depressão e/ou à angústia de aniquilamento que ele sente activa dentro de si próprio.

11.5.3.2 – Contenção dos vínculos L e H

Apesar de manifestamente menos presente, também observamos a presença da *defesa pela contenção*, assinalando a fragilidade da função continente para o psiquismo, com repercussões negativas significativas ao nível dos processos de pensamento de qualidade conducentes à criação.

Uma ilustração clara desta falha continente através da defesa pela contenção é-nos dada pelo protocolo de **Guilherme**, também ele actor, completamente dominado pelos procedimentos CI e CF, assinalando a inibição (contenção) e pela ausência de procedimentos A1,B1, isto é, procedimentos concorrendo para a encenação dos conflitos, assim como para a expressão dos vínculos L e H:

Cartão 2 – 5" – "*Desenho do antigo regime. Rapaz atlético, a cultura, o físico. Rapariga bem vestida. Educação*".

Cartão 4 – 5" – "*(risos) O gajo está numa casa de meninas porque há uma lá atrás*".

Cartão 5 – 10" – "*Ouviu um barulho durante a noite e foi ver o que se passava*".

Cartão 6BM – 5" – "*Um gajo novo e a mulher do Castelo Branco. Não... tô a brincar. Alguém que foi dar uma notícia desagradável e está com receio de dar a notícia, pois ele veio lá de fora... não tem roupa de quem estava em casa*".

Cartão 7BM – 10" – "*Um conselho do mais velho*".

Cartão 13MF – 5" – "*Matou-a... ou acabou de morrer, porque está tapadinha e tem um braço pendurado. E ele está com pena*".

Outro exemplo ilustrativo da *defesa contínua pela contenção* é o protocolo de **Ana**, em que é flagrante o esforço contínuo que faz para manter o controlo da agressividade na relação de objecto, pela utilização massiva de procedimentos rígidos, claramente obsessivos (A3).

Ilustramos com a história ao **Cartão 6BM** – 5" – "*A mesma época. Reproduções ou desenhos, continuam a ser da mesma época. Aqui vejo nitidamente que é uma pessoa de idade, a mulher, não propriamente uma pessoa velhinha. Era normal para uma pessoa daquela época que se vestisse assim. Depois há um rapaz ou um homem, ele é um homem mas há uma grande diferença de idades. Não sei se ele é filho ou neto, ele olha para trás para o seu mundo. O seu mundo não tem nada a ver com o mundo do homem. Ele parece aborrecido, contrariado e o que eu acho é que há aqui uma grande incompreensão de parte a parte... Digo de parte a parte por ele ser bastante mais novo e poder não se aperceber das razões da pessoa mais velha, mas o que é facto é que a pessoa mais velha também não se apercebe das razões dele, seja lá o que está em causa. Tenta ser respeitoso, está com o seu chapelinho na mão, tem uma atitude de respeito mas ela está mesmo de costas voltadas... Pronto, aparece uma janela mas ninguém está a olhar à janela. Para mim é um conflito de gerações. Ele está inseguro, está angustiado, digamos na linguagem que se usa agora 'raios partam não sei o que fazer à velha', não sei se deva pôr isso. E ela ao mesmo tempo 'como é que é possível?! como é que é possível?!'. Aliás ela até tem um lencinho na mão e ele o chapéu, ela faz a ceninha do choro. Naquela altura era costume usar o lencinho, servia para tudo. Não tenho dúvidas que era uma pessoa*

velha, no outro ainda tinha porque parecia o peito de uma pessoa jovem. Aqui não ponho nunca a ideia que seja um marido. Não é um marido" – 10'15".

11.5.3.3 – Incontinência dos vínculos L e H

Mas também encontramos momentos, muito pontuais, nos nossos sujeitos, revelando a ausência da acção da função continente, momentos de uma total *incontinência* de um dos vínculos emocionais, impedindo qualquer processo mental criativo.

Ilustramos estas situações de incontinência com duas histórias de dois protocolos-T.A.T.:

Bernardo – Cartão 10 – 5" –"*Isto são pequenos ramos velhos todo torcidos, ramos mortos, poemas de Verharem que falam dos velhinhos, duas árvores secas*" – 35".

Manuel – Cartão 10 – 10" –"*Nada. Volta a página. Estou a ver um grande nariz no meio da página (ri) assim como uma mão (sorri)*".

Os sujeitos parecem recusar a expressão libidinal no seio do casal, sugerida pelo conteúdo latente da imagem.

Em relação ao primeiro, ficamos com a ideia de que a expressão libidinal, apesar de heterossexual, é proibida. Este cartão evoca o carinho e ele fala de "*ramos velhos todos torcidos, ramos mortos*". Trata-se, de facto, de uma percepção libidinal muito mórbida, mortífera.

No segundo caso trata-se de um autêntico escárnio, um ataque mortífero em relação à expressão libidinal.

Em ambos os casos, a incontinência da agressividade destruidora, do ódio, impede qualquer dinâmica criativa.

Concluindo esta parte do nosso trabalho, afirmamos que, no entanto, a tendência geral observada nos nossos sujeitos é, como afirmámos acima, *revelarem a capacidade continente em relação aos vínculos emocionais, apesar de se observarem pontualmente momentos de incontinência ou de contenção nos processos psíquicos, não afectando significativamente, todavia, os processos de simbolização e criatividade.*

Iremos ilustrar esta dinâmica, a qual nos parece representativa dos nossos sujeitos, com várias histórias-T.A.T. de dois deles:

Horácio – Cartão 6BM – "*Posso pedir-lhe uma coisa? Quem é que inventou estes testes e decidiu que as pessoas estão bem ou mal a partir das respostas?... (digressões durante as quais, aparentemente, não olha para a imagem)* 1'30" – *Duas ou três explicações: a primeira, a mãe ter-lhe-ia dito: 'então tu vais casar com aquela desavergonhada!' Bem... o que me está a chatear é o chapéu, porque se fosse mesmo filho dela, não estou a ver porque é que teria o chapéu. A mãe e o filho logo depois do falecimento do pai, o falecimento ou o despedimento. A terceira, o filho vem anunciar à mãe que se ia embora definitivamente, que isso vai desgostar os dois, mas que é uma decisão irrevogável*" – 3'.

Cartão 7BM – "*(Digressão muito longa sobre o futebol)* – 30" – *Digamos que há um velho e um jovem. O velho acaba de demonstrar uma evidência ao outro, com ar de quem diz: 'Estás a topar que estou seguro'. O outro olha... (digressão imediata sobre a América)*".

Estas histórias mostram à evidência tratar-se de um sujeito com uma problemática paterna e materna não integrada e não resolvida.

No cartão 6BM, o cartão da confrontação materna, começa por pôr-lhe o problema da sua própria saúde mental. A longa digressão sobre os testes e os psicólogos, num modo agressivo e portanto defensivo, vai permitir-lhe elaborar três histórias.

A primeira é altamente conflitual e ele é obrigado a eliminá-la porque o filho não suporta a agressividade da mãe, minimiza o seu discurso e anula a filiação: "*se fosse mesmo filho dela*".

O segundo tema é o falecimento do pai. Este tema já é mais banal e o sujeito é bastante mais restritivo e controlado, na medida em que nenhum afecto é expresso.

E, por fim, um terceiro tema socializado, com defesas flexíveis, variadas e não aparentes, revelando a acção de uma função continente do psiquismo e do vínculo H.

Mas ele demorou imenso tempo para chegar aqui. A elaboração começa pela angústia; uma angústia muito íntima sobre a sua saúde mental, e termina com uma boa história, mas só depois de numerosas tentativas e falhanços. Como se ele soubesse que produzir, criar uma história, significa resolver a sua angústia.

No cartão 7BM a problemática paterna apresenta-se semelhante à problemática materna que acabámos de explicitar, mas aqui ele não consegue uma saída positiva através de uma boa história.

Vejamos também o caso de **António** – **Cartão 5** – 10" – "*É muito 1900. Um bocado miserabilista. Um pouco casa de porteira... A mulher abre a porta e grita para o marido que deve estar numa cozinha qualquer: 'Já são mais que horas para os miúdos se deitarem!'. Há uma coisa que me choca desde o início: não há nenhuma agradável. O que me choca também, é esta mulher, neste interior, não me interesso mesmo nada em relação a ela, e lamento-a um pouco por viver num mundo que não me agrada. Fica-se com a impressão de que tudo o que ela me pudesse dizer não teria para mim qualquer interesse*".

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

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

A história ao cartão 5 é impressionante. Existe o tema banal, mas António projecta uma violência muito intensa, como se existisse um ódio e um desprezo entre ele e a figura materna: "*tudo o que ela me pudesse dizer não teria para mim qualquer interesse*". Encontramo-nos plenamente no registo da rejeição da mãe, isto é, no registo da incontinência do vínculo H em relação à imagem materna. Esta mãe é miserável e triste, desinteressante, e se é lamentada no plano consciente é odiada no plano inconsciente.

A história ao cartão 6BM mostra-nos novamente, apesar de muito mais integrado (presença da função continente dos vínculos emocionais), o lamento consciente e o ódio inconsciente em relação à figura materna: "*adquiriu o hábito do desgosto*" e "*ela mistura tudo um pouco*". No entanto, e devido a uma maior capacidade continente do vínculo H, consideramos uma história conseguida.

No cartão 7BM revela-se a projecção da mesma agressividade dificilmente contida em relação à figura paterna. Apesar de ser "*simpático*", o seu discurso é chato e supérfluo.

11.6 – ANÁLISE SIMULTÂNEA DOS TRÊS PROCESSOS PSÍQUICOS INERENTES À DINÂMICA CRIATIVA

Colocámos no início a hipótese que o investimento criativo releva do processo de sublimação e que esta, tendo em conta as definições psicanalíticas, não se manifesta em todos os indivíduos, é rara.

Verificámos também que as capacidades de sublimação só se manifestam em sujeitos cujos processos de pensamento são eficazes, o que implica também a acção

satisfatória da função psicanalítica para o psiquismo (capacidade de acolhimento e transformação dos conteúdos psíquicos), assim como a acção dos objectivos e efeitos reparadores da criação.

A título meramente ilustrativo, apresentamos, para finalizar, duas produções T.A.T. extremamente impressivas quer pela sua criatividade quer pela clareza com que revelam a presença dinâmica simultânea dos três componentes fundamentais do processo criativo postulados por nós: a simbolização/sublimação, a reparação e a função continente:

António, 56 anos, escritor. Cartão 16 – 10" – "*Aqui então o génio é posto à rude prova. Resumindo, é um ecrã... Você apanhou-me desprevenido. Você apanha-os todos totalmente desprevenidos, todos sofrem do mesmo... Estou tentado a ver a última imagem em sobreposição... Vou dizer-lhe que o papel nunca está totalmente branco. Estou tentado a fazê-lo mexer contra o sol. Isso dá imensas coisas. Começa por dar uma sensação de ser. Olhe-me bem, é giro! Ah, está a ver, mas é preciso pô-lo a mexer. Os vincos formam cores, como nas malvas. Mas projectar aí uma história, não. Quando escrevo, nunca parto duma ideia, parto sim duma imagem. Não projecto histórias, procuro é imagens (continua a rodar o cartão em vários sentidos, com evidente prazer). Nasci num clima chuvoso, procuro imagens estivais. Não sei se você alguma vez reparou, mas nos filmes italianos está sempre a chover... O sol foi-se embora. Mas o papel branco totalmente imaculado não me inspira. Claro que posso projectar não importa o quê, mas por mim gosto mais de projectar... (seguidamente o sujeito irá enrolar o cartão e isso inspira-o uma arquitectura que ele nomeia e data de forma muito precisa).*

Achamos a reacção de António a este cartão interessantíssima, própria de um verdadeiro criador que se reconstrói, que se repara, incessantemente.

Vemos que a posição esquizo-paranóide é dominante, quer ao nível emocional quer ao nível cognitivo. Com efeito, ele pode fornecer 4 interpretações diferentes a este cartão, cada uma mais original que a outra, e é o próprio examinador que termina a prova (porque já cansados...), enquanto que ele poderia ter continuado

assim indefinidamente. Simultaneamente, a sua primeira reacção situa-se no domínio persecutório, pois ele sente-se desafiado/ameaçado: "*posto à rude prova*". É também de imediato que este cartão o reenvia para o registo narcísico, para si próprio, mas para um "si próprio"idealizado: "*o génio*".

Em seguida a interpretação banal: "*é um ecrã*". Posteriormente ele é tentado a ver a imagem precedente (a resposta banal e a memória, quer cognitiva quer emocional, reveladoras da adopção da posição depressiva) que também reenvia para ele próprio e para os seus investimentos privilegiados: "solidão" e "narcisismo". Depois volta ao conteúdo manifesto: "*o papel não é branco*".

Em seguida vai contemplar o cartão ao sol e deixa-se invadir narcisicamente pelo objecto. Mas ele volta ao contacto com o examinador, se bem que narcisicamente, pois necessita que participemos na sua descoberta: "*olhe-me bem*", diz ele. Depois de se sentir bem visto, anima a sua percepção, intervindo activamente com o objecto como se eles comunicassem de facto.

A seguir, retorno ao narcisismo, quando ele afirma: "*quando escrevo, nunca parto de uma ideia, parto sim de uma imagem*". A falta, dito de outro modo, para ele, é a frustração no decurso do prazer: "*e o sol foi-se embora*".

E para terminar, ele enrola o cartão e declara que é uma arquitectura moderna, da qual pode dizer o nome e a data, mas de um modo tão rápido que não temos tempo para anotar.

Era-lhe pedido uma história ou uma imagem e António faz, num plano altamente simbolizado, uma arquitectura. Porque razão? Talvez porque tudo isso é demasiado frustrante, banal e, além disso, ele deve reparar o seu self fragilizado que se sentiu ameaçado no seu valor. Não esqueçamos que ele afirma no início: "*você apanhou-me desprevenido. Você apanha-os todos totalmente desprevenidos, todos sofrem do mesmo*". Nós somos o Outro com poder, que o acaba de agredir ou, pelo menos de o ameaçar. Ele retrai-se no seu narcisismo, activa a dinâmica criativa e, empunhando o seu objecto criador (ainda por cima um objecto fálico, um cilindro) desfere a estocada sobre o Outro: vence-o pela sua criação.

Carlos, 32 anos, pintor – Cartão 10 – 20" – "*O demónio da meia-noite com fundo de iluminação nocturna ou de lua cheia. O gajo que se esforçou para conseguir ficar maior na fotografia com a ajuda dumas botas de salto alto, enquanto que na realidade anda sempre por baixo. É por isso que ele se diverte, mas ela, ela não está a ver que ele se diverte*".

Neste cartão, após um tempo de elaboração mental (tempo de latência elevado), Carlos dá um tema extremamente original e muito bem construído, com uma economia de meios e uma capacidade sintética notáveis.

Começa por encenar, de uma forma extremamente simbolizada e com grande sentido estético, o seu "*demónio da meia-noite*" responsável pela sua perda de humanidade na sua incapacidade para amar. Este tema dá conta do conflito real que ele tem em se relacionar libidinalmente com a mulher. Ele esconde a sua pequena altura, o que se poderia interpretar como a sua doença narcísica mas, através do humor e recorrendo ao deslocamento, tem a capacidade para acolher, conter e transformar esta "falha", esta "*ideia incompatível com o ego (...) o que implica um problema de inconciliabilidade do ego com essa mesma ideia*" (Amaral Dias, 2006, p. 14); isto é, não se sentindo à altura da mulher, ele finge. Não podemos deixar de pensar numa perspectiva freudiana e conjecturar que ele sente possuir um pénis demasiado pequeno.

Mas é aqui que, face a esta ameaça interna, ele faz activar a dinâmica criativa, através do pensamento disruptivo, divergente, do deslocamento inerente à sublimação, para lidar com a situação ameaçadora. A expressão libidinal só é possível através de um passe criativo, reparador da sua falha, em que ele faz crer que está à altura da situação: "*ficar maior na fotografia com a ajuda de umas botas de salto alto, enquanto na verdade anda sempre por baixo*". Carlos inventou, criou um objecto exterior que esconde aos olhos dos outros a sua verdadeira natureza, a sua falha narcísica.

De facto ele é demasiado pequeno, mas o objecto criado por ele torna-o grande aos seus próprios olhos. É este o prazer que ele sente, um prazer narcísico, que implica uma relação algo perversa, na medida em que é agressivo com a mulher

porque ele é mais "espertalhão" e ela é "idiota" porque não se apercebe que está a ser enganada.

Para além da presença dinâmica evidente dos três processos psíquicos fundamentais da dinâmica criativa – capacidades sublimatórias, reparatórias e continentes (permitindo esta a flexibilidade criativa, quer nos seus aspectos emocionais, quer cognitivos) chamamos a atenção para um aspecto extremamente relevante e interessante destas histórias, em total sintonia com a nossa hipótese de base: *a natureza defensiva do investimento criativo* nos sujeitos. Estes são obrigados a criar quando confrontados com um perigo/angústia e, nestes casos, ela é de *natureza narcísica*.

CAPÍTULO XII

DISCUSSÃO DA ANÁLISE DOS RESULTADOS E PROTOCOLOS

12.1 – A SIMBOLIZAÇÃO / SUBLIMAÇÃO NA CRIATIVIDADE

A exploração da *qualidade dos processos de pensamento e de sublimação* com o objectivo de encontrar na sua solidez geral um dos ingredientes fundamentais da realização criativa, fez surgir um certo número de elementos dispersos que merecem a nossa atenção crítica (e também ser desenvolvidos em investigações futuras). Apontamos duas indicações fundamentais:

* a *solidez dos processos de pensamento*, a qual se observa na maior parte dos nossos sujeitos, está relacionada com uma eficácia ao nível da cobertura defensiva destes sujeitos. De facto, o registo defensivo de grande parte destes sujeitos é bastante flexível, variado e pouco manifesto, revelando também a coesão e continência do aparelho psíquico para funcionar em registos cognitivo-emocionais diferentes, sem ser perturbado na sua eficiência e na qualidade dos seus processos de pensamento. Quando isto não acontece, o funcionamento mais rígido que prevalece desempenha frequentemente o papel de uma "peneira" eficaz.

Esta solidez dos processos de pensamento nos sujeitos criadores pode ser interpretada como uma *vitória dos processos de sublimação*, a qual se manifesta pela

mobilização das capacidades intelectuais, pelo investimento em relação às actividades que requerem um investimento e uma derivação da energia libidinal, culminando na capacidade em alcançar a sublimação.

Destacamos também o facto de um certo número dos sujeitos do estudo apresentarem de forma relativamente clara sinais do que pensamos considerar como *marcas de sofrimento psíquico*.

Trata-se, de facto, da presença de mecanismos de defesa pouco variados e pouco eficazes, deixando por vezes emergir os processos primários, sem que estes sejam seguidos de uma retoma e de uma capacidade de negociação dos conflitos.

Esta ineficácia dos mecanismos de defesa, com repercussões na qualidade dos processos de pensamento mais criativos, provem quer de um registo lábil pouco modulado, o qual não consegue proteger o sujeito de excitações que tiram clareza ao campo do pensamento, quer de um registo obsessivo que sexualiza o funcionamento do pensamento e o torna pouco apto no domínio da criatividade, quer ainda de uma inibição intensa que impede os processos de pensamento de qualidade. Encontramos aqui os destinos do pensamento descritos por Freud (1908/1981) e que tivemos ocasião de os explicitar atrás.

O grau de qualidade dos processos de pensamento e da capacidade de derivação sublimatória revela, dependendo do ponto de vista da primeira ou da segunda tópica freudiana, a existência de um ego livre ou "prisioneiro", ou de um pré-consciente flexível ou rígido.

12.2 – A REPARAÇÃO / ELABORAÇÃO DA POSIÇÃO DEPRESSIVA NA CRIATIVIDADE

Quando abordamos o problema das causas possíveis destes fenómenos (falhanço dos mecanismos de defesa, fraqueza dos processos de sublimação, que suspeitamos serem impeditivos da realização criativa), vemos aparecerem duas razões principais:

* Uma *fragilidade narcísica particular*, a qual, se for demasiado intensa, obriga os sujeitos ao recurso de defesas mais massivas, empobrecedoras dos processos de pensamento de qualidade e impeditivas da derivação sublimatória.

Este tipo de funcionamento parece ir no sentido daquilo que observámos, quer no plano dos mecanismos de defesa, quer no sentido de reflectir a fraca eficácia do ego e do pré-consciente.

Muitos dos nossos sujeitos apresentam, de facto, sinais de um narcisismo fragilizado. A diferença entre uns e outros reside no facto de alguns deles, *os mais criativos, conseguirem utilizar esta fragilidade como uma fonte de criatividade*.

* A *dificuldade na elaboração da posição depressiva* e, consequentemente, no processo da reparação simbólica. As dificuldades neste domínio são evidentes na maioria dos nossos sujeitos.

A evocação de uma situação depressiva é difícil no T.A.T. Contudo, as defesas utilizadas pelos sujeitos mais criativos relevam, nesta situação, da originalidade ou da defesa narcísica, enquanto no caso dos sujeitos menos criativos há um maior recurso a defesas massivas tais como a negação, a denegação, ou deixam-se mesmo siderar pela evocação de uma perda, que corta qualquer possibilidade de pensamento e criação.

Mais uma vez, existe uma diferença que provem do registo defensivo dos sujeitos.

As dificuldades ao nível da capacidade de ligação entre representações e afectos também são significativas, o que sublinha a frequente fragilidade do trabalho de ligação no psiquismo dos sujeitos menos criativos e introduz, como hipótese explicativa, para certos casos de dificuldades na aptidão criativa, a falta de continência do aparelho psíquico materno durante as primeiras interacções.

No que respeita à *reparação*, se num primeiro momento e numa óptica da depressão estaríamos à espera que ela surgisse mais intensamente em sujeitos manifestando uma excessiva agressividade na relação objectal, obrigando à reparação do outro, o que se verifica no nosso estudo é que, numa óptica da criatividade, se trata mais de reparar a posição depressiva, isto é, não é tanto o outro

que foi danificado, é mais o próprio sujeito que se sente danificado e que deve ser reparado. Trata-se da *reparação do self*, de que fala Chasseguet-Smirgel (1977).

12.3 – A FUNÇÃO CONTINENTE / REGRESSÃO CONTROLADA NA CRIATIVIDADE

Quanto à questão da *função continente para o psiquismo*, verificámos que ela é satisfatória na grande maioria dos sujeitos estudados e constatámos que quanto mais sólida é, mais o psiquismo do sujeito está apto a realizar todos aqueles movimentos e processos de natureza cognitiva e emocional que permitem a dinâmica criativa.

Se aplicarmos o conceito de *mergulho criativo* de Anzieu (1976), temos de admitir que estes sujeitos manifestam um prazer evidente no cartão "arcaico", e sem darem qualquer sinal de descompensação; é aí que eles sentem verdadeiramente fruição e bem-estar. Em caso de regressão eles são capazes de "mergulhar" até ao nível mais arcaico e, seguidamente, alcançar os níveis superiores da evolução da personalidade e dos processos de pensamento. Isto é a prova da *coesão do self* e da *flexibilidade criativa* (Kubie, 1958), permitindo a tolerância à ambiguidade, à desordem e até ao irracional, assim como uma maior mobilidade dos processos psíquicos, assegurando uma boa comunicação quer interna quer externa.

Apesar de constatarmos nestes protocolos a presença de uma angústia intensa geral em todos os sujeitos, somos obrigados a admitir a existência de uma relativa solidez, na medida em que o conjunto das produções são coerentes, consistentes e têm uma "saída" favorável (não esquecendo, mais uma vez, o à vontade e qualidade de elaboração manifestados no cartão 11, o mais arcaico e, em princípio, o de tratamento mais difícil).

O que nos parece é que os nossos sujeitos gostam e são capazes de regredir, de forma controlada. Mas a dificuldade que revelam situa-se na gestão dos conflitos e

das interdições dos estádios considerados mais evoluídos (dificuldades na relação de objecto, principalmente nas relações com as imagens parentais).

Em relação à sua fragilidade, vemos assim que ela é relativa, em função do nível de evolução que tivermos em conta: parece que ela é sólida nos níveis mais arcaicos e mais frágil nos níveis mais evoluídos. As relações duais são muito conflituais e a comunicação com o outro muito difícil.

12.4 – DOIS MOBILIZADORES DA DINÂMICA CRIATIVA

Nos sujeitos verdadeiramente criadores estudados por nós, a tendência geral revelada, e claramente ilustrada nas duas últimas histórias, representativas de uma parte dos sujeitos do estudo, e analisadas no capítulo anterior, é o facto de *a elaboração da sua fragilidade narcísica se apresentar como a tarefa mais urgente a realizar, quando eles se sentem ameaçados, e é ela que aparece como móbil principal do trabalho criativo*.

Estes resultados vão ao encontro dos trabalhos teóricos que conferem à elaboração narcísica um papel preponderante no processo da criação.

Não nos esqueçamos do caso de **Manuela, 43 anos, médica/pintora** que, não sendo uma personalidade muito criativa na nossa opinião, explicou-nos de forma muito clara, na conversa prévia que tivemos com ela, que se encontrou, num momento muito difícil da sua vida, numa situação em que morria ou criava. As suas condições de vida eram sentidas por ela, por razões muito profundas e pessoais, insuportáveis, e a única saída que encontrou foi procurar fazer-se reconhecer e valorizar pelas suas obras artísticas. Foi por esse meio que ela encontrou um contacto parcial, mas de qualquer modo um contacto, com o seu marido.

A outra tendência observada, apesar de menos significativa que a problemática narcísica, é representada pela *activação da dinâmica criativa como defesa contra a reactivação pulsional* induzida pelas imagens T.A.T. De facto, verificámos que

alguns dos nossos sujeitos se sentem dinamizados por este tipo de solicitação, estimulando os seus esforços de simbolização e criação.

"*Qualquer emergência de uma pulsão rebentando abrupta e intensamente é, por este motivo, uma ruptura e não uma experiência, se não houver no meio ambiente uma presença/apoio suficientemente continente e se o aparelho psíquico não estiver protegido por um envelope psíquico suficientemente flexível e eficaz*", escreve D. Anzieu a propósito do criador (1980, p. 54). É precisamente para a reparação deste envelope que parece que alguns sujeitos criativos trabalham.

12.5 – PROBLEMÁTICA DA TOLERÂNCIA *VERSUS* INTOLERÂNCIA À FRUSTRAÇÃO

Observámos também que a questão da tolerância *versus* intolerância à frustração é fundamental na capacidade dos sujeitos realizarem transformações psíquicas que lhes permitam responder criativamente à situação projectiva, e confirmámos que é através do pensamento que o aparelho mental pode tolerar a frustração.

Reconfirmamos, assim, as razões dos três autores maiores presentes no nosso estudo:

Freud, ao afirmar que "*o adiamento, necessário agora, da descarga motora (da acção), foi encomendado ao processo do 'pensamento', surgido da mera representação*" (Freud, 1911/1981, p. 1639).

Klein (1930/1996), ao afirmar que qualquer situação que produza frustração é sentida pelo sujeito como um ataque persecutório vindo do objecto, independentemente do ego ter ou não capacidade para o tolerar. E o modelo das posições pode ser encarado como o modelo que nos indica "*como a mente se organiza e trata as ansiedades mais precoces e sobre o modo como se organiza para as tornar toleráveis ao ego. A posição esquizo-paranóide e a posição depressiva remetem para níveis de tolerância ao 'mau' (...) e portanto para as defesas contra a dor*" (Fleming, 2003, p. 63).

Bion, em *Uma Teoria do Pensar* (1962a/1991), ao afirmar que aquela problemática tem reflexos indissociáveis na problemática do pensamento e da criatividade, na medida em que, perante a experiência da frustração, duas possibilidades se abrem ao sujeito: a modificação da frustração em pensamento e criatividade ou a fuga e a produção de não-pensamento.

É evidente que, no conjunto da produção dos nossos sujeitos, prevalece largamente a tolerância à frustração, com o que isso implica ao nível das capacidades de simbolização/sublimação, de reparação simbólica e das capacidades continentes do psiquismo.

CONCLUSÕES

I

Partindo de um desejo de compreensão dos processos psíquicos subjacentes à dinâmica criativa e de uma exploração do funcionamento psíquico de um grupo de sujeitos considerados criadores, postulámos que *a dinâmica criativa e o acto criador se inserem num objectivo de protecção/reparação face a uma ameaça interna, e que a dinâmica criativa é constituída pela mobilização das capacidades sublimatórias e das capacidades continentes do psiquismo*.

Deste modo, organizámos o nosso trabalho a partir de uma pesquisa teórica em função dos principais factores em causa: a *reparação*, a *sublimação* e a *função continente*. A amplitude da nossa parte teórica reflectiu a extensão do campo de estudo, delimitado desta forma.

A parte teórica constituiu um trabalho de investigação destinado a colocar as bases da metodologia, assim como uma tentativa de reorganização e de unificação, em que o presente trabalho apresenta dados que, muitos deles, estavam espalhados nas obras de diferentes autores.

A exploração destes trabalhos, baseados na teoria psicanalítica, permitiu-nos, deste modo, enfatizar determinadas linhas de força que estão presentes nos três campos de estudo: a simbolização, a elaboração da posição depressiva, o narcisismo, a relação continente conteúdo, a oscilação entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva, o pensamento divergente e o pensamento convergente.

II

A *prova projectiva T.A.T.* mostrou ser um instrumento de investigação particularmente adequado e pertinente à exploração do psiquismo com vista ao estudo da criatividade, na medida em que se revelou sensível à captação dos registos de funcionamento relacionados com os domínios enumerados acima. Para isso foi decisivo e fundamental o trabalho de operacionalização dos factores do estudo, tarefa essa totalmente inovadora no que respeita ao estudo da função continente do psiquismo.

Articulada com os eixos que constituem a simbolização/qualidade do pensamento, elaboração da posição depressiva/narcisismo e oscilação entre a posição depressiva e a posição esquizo-paranóide e relação continente/conteúdo (eixos que emergiram a partir dos trabalhos sobre a sublimação, a reparação e a função continente), a nossa metodologia teve como objectivo o estudo do impacto daquelas problemáticas sobre os processos de pensamento dos sujeitos conducentes à realização criativa.

A par da *análise estrutural clássica*, a *folha de análise do T.A.T.* (Brelet-Foulard & Chabert, 2003, p. 59) revelou-se um instrumento precioso de análise dos protocolos, no sentido de apreciar e cotar as particularidades de construção das histórias, em função dos factores constitutivos dos três grandes eixos seleccionados por nós.

Sem pormos em causa os alicerces fundamentais da dimensão teórica subjacente ao processo-T.A.T., ao termos inserido modelos psicanalíticos contemporâneos –

sobretudo a Teoria do Pensamento de Bion (1962a/1991) – pensamos ter contribuído para uma actualização e enriquecimento quer da dimensão teórica quer da metodologia e da utilização da folha de análise, principalmente pela articulação sustentada das várias categorias de procedimentos, dos procedimentos entre si com vista ao estudo das várias problemáticas e processos cognitivo-emocionais em questão.

Por outro lado e mais particularmente, permitiu-nos analisar a dinâmica dos processos criativos a partir de produções T.A.T. levando-nos a compreender melhor a polivalência de alguns procedimentos da série E, sendo por vezes muito difícil distinguir a sua utilização como "*factor de falhanço*" (denunciando a fragilidade das condutas perceptivas e da representação de si, a invasão de representações e de afectos de contenção/transformação impossível) quer como "*emergências do processo primário*" (independentemente da estrutura de base), inscrevendo-se como factores de criatividade, de pensamento divergente, original, inesperado, revelando as possibilidades continentes e a flexibilidade criativa ao assegurar um jogo relativamente livre entre o movimento progrediente e regrediente, o processo primário e secundário, os investimentos narcísicos e objectais.

É que a arte, sobretudo a poesia, pode, por vezes, ser confundida com o "delírio" – mas um delírio que obedece às leis do "*ritmo*", leis que, como afirmava Teixeira de Pascoaes, "*separam um doido de um poeta*". Por "ritmo" na escrita e na criação literária, entendemos "*a pontuação, figuras de dicção ou de pensamento e, na poesia metrificada, pés métricos, acentos, cesuras e pausas, rimas e assonâncias, etc.*" (Seabra Pereira, 1973, p. 660), ou seja, a presença dos processos de elaboração secundária do pensamento.

De facto, e numa *perspectiva meramente cognitivista*, a metodologia utilizada por nós no estudo da criatividade através do T.A.T. permite que esta prova possa ser considerada um *teste de pensamento criativo*, na medida em que é sensível à identificação do *pensamento divergente* – definido operacionalmente como o pensamento que permite realizar com êxito tarefas para as quais as soluções são

múltiplas, e constituído por três factores: a *fluidez* (critério quantitativo), a *flexibilidade* (que permite avaliar a mobilidade do pensamento, a maior ou menor facilidade que o sujeito tem em passar de um registo de funcionamento psíquico para outro) e a *originalidade* (respostas/histórias observadas com uma fraca frequência numa dada população).

III

O objectivo do nosso trabalho residiu na tentativa de compreensão da dinâmica afectiva e dos processos de pensamento que presidem à criatividade estudando o funcionamento psíquico de um grupo de sujeitos considerados criadores através da técnica projectiva T.A.T. Durante este percurso vimos que era necessário *distinguir os sujeitos "estruturalmente" criativos daqueles que não o são verdadeiramente.*

Mas o funcionamento psico-emocional dos sujeitos verdadeiramente criativos apareceu-nos, por vezes, muito afastado do funcionamento harmonioso, da capacidade fácil para resolver conflitos que, talvez de uma forma "inocente", esperávamos de início: presença de ansiedade quase permanente, fragilidade narcísica, dificuldades ao nível da elaboração da posição depressiva, conflitos edipianos muito intensos, etc. E, no entanto, confrontámo-nos com sujeitos capazes de investir processos de pensamento de grande qualidade e de dar provas de capacidades sublimatórias.

São os protocolos reveladores de sinais de processos de pensamento de qualidade, ao serviço do trabalho de restauração narcísica, quando acompanhados de uma possibilidade de representação do conflito, que nos parecem melhor traduzir as potencialidades sublimatórias e as capacidades criativas dos nossos sujeitos. Estes resultados vão no sentido dos trabalhos teóricos que conferem à elaboração narcísica um papel preponderante no processo de criação – apesar de não termos encontrado na nossa população sujeitos recorrendo à criatividade muito particular descrita por

Brelet (1986a, 1986b) a partir do estudo das personalidades narcísicas e dos estados-limite).

Criar, é conseguir mobilizar um pensamento relativamente "desintoxicado" das problemáticas mais intensas, livre de entraves excessivos. É usufruir de um aparelho psíquico cujo funcionamento, flexível e ágil, permite a circulação entre instâncias e consegue tirar partido dos dados do inconsciente graças a um pré-consciente suficientemente (mas não excessivamente) permeável – o conceito de função continente do psiquismo revelou-se aqui precioso.

IV

No final deste trabalho desembocámos, porém, numa certeza – *a natureza defensiva/reparadora da criatividade*, na medida em que constatámos com clareza que a mobilização da dinâmica criativa é, nos sujeitos, automática e intensamente despoletada pela necessidade premente de elaborar a fragilidade narcísica – e em algumas interrogações, das quais só algumas serão objecto de um esboço de resposta. É por elas que terminamos a exposição da nossa investigação, sabendo que elas nos levarão a novos trabalhos destinados a aprofundá-las.

O criador não é um indivíduo que teria em seu poder, por hereditariedade ou por um dom mágico, qualidades extraordinárias. É mais alguém que, entre duas angústias igualmente insuportáveis, se vê obrigado a descobrir uma terceira via, que será a criação. Esta saída criativa é sempre uma defesa em relação à angústia, seja ela de morte, de perda, de castração ou outra.

Sendo assim, porque não considerar a *criatividade como um dinamismo normal* devido à necessidade que o ser humano tem de ultrapassar o estado esquizo-paranóide descrito por Klein em *Da Importância da Formação de Símbolos no Desenvolvimento do Ego* (1930/1996)? De facto, para a autora, a criatividade é um processo vital para a sobrevivência e desenvolvimento psico-emocional do bebé

humano, portanto trata-se de algo fundamental para a própria vida do Homo Sapiens. Quando se fala da função criativa no novo-nado, estamos a falar de uma *função vital*: ou ele descobre o meio de dominar a sua angústia através do fantasma ou irá cair na psicose ou na debilidade. Trata-se, por conseguinte, da dinâmica que vai da angústia ao símbolo.

Não seremos então obrigados a *considerar a criatividade como sendo normativa dos nossos comportamentos?* Em caso de angústia intensa, em caso de dificuldade extrema que possa provocar um risco de morte ou de dano grave para o indivíduo ou para a espécie, esta dinâmica criativa pode tornar-se, para o sujeito normal e moderadamente angustiado, o lugar privilegiado onde são permitidas às suas angústias infantis encontrarem uma solução para a sua sobrevivência. Esta dinâmica deve permanecer à nossa disposição ao longo da vida.

Do mesmo modo que sempre que se verifica uma ruptura no projecto de vida de um sujeito e não há nenhuma maneira de a remediar é necessário criar novos meios, isto é, objectos e ideias novas que possibilitem um novo projecto de vida.

A ilação que tiramos é a seguinte: sempre que a adaptação é impossível ou insuficiente, isto é, sempre que o sujeito não encontra no interior de si próprio uma resposta adequada ao problema com que é confrontado, é obrigado a encontrar uma solução original, isto é, a dinamizar a sua capacidade criativa. E quando dizemos original, entendemos que essa solução será original para o indivíduo que a encontra ou que a vai utilizar. Se um indivíduo particular encontra uma resposta pela primeira vez, e para si próprio, trata-se de uma criação sua.

Por fim, e tendo em conta que a *dinâmica criativa é uma defesa contra uma angústia*, talvez possamos compreender melhor o motivo que leva certos criadores a procurar a insegurança material, emocional (solidão, relações problemáticas, drogas, álcool, etc.) pretendendo criar, de certo modo, condições favoráveis para activar o seu poder criador. *Como se tudo o que pode exacerbar a angústia deve aumentar automaticamente a necessidade de criar.*

Lembremos, a propósito, as palavras do poeta italiano Eugenio Montale (2004): "*Só os isolados falam, só os isolados comunicam (...) Os outros repetem, fazem eco*".

V

Chegados ao termo do nosso trabalho, não podemos deixar de chamar a atenção para a sua *dimensão original*.

Do *ponto de vista teórico*, a sua originalidade terá residido na procura de elementos de ligação e de complementaridade entre três concepções psicanalíticas distintas da criatividade, sendo duas delas clássicas, a primeira, freudiana, baseada na teoria do conflito entre entre o impulso e a defesa, resultado do esforço para gerir uma reactividade pulsional demasiado intensa; a segunda, kleiniana, baseada na teoria do vínculo, em que o esforço criativo corresponde a uma tentativa posterior de reparar o dano causado a um objecto sentido como externo ou interno; e a terceira, bioniana, sendo uma concepção mais recente, também filiada na teoria da relação vincular (pós-kleiniana) enfatizando, no entanto, as vicissitudes da relação continente-conteúdo, em que a simbolização/sublimação é o resultado da actividade do sujeito face à frustração em função da sua capacidade continente para o psiquismo (capacidade simultânea de acolher e transformar os produtos psíquicos).

É esta capacidade ou função do psiquismo que nos parece constituir uma das condições psíquicas fundamentais permitindo a dinâmica criativa (artística ou científica), na medida em que é ela que garante quer a liberdade de percurso e de coexistência de conteúdos psíquicos de naturezas diferentes (desde os mais caóticos e pulsionais aos mais organizados e "sublimes"), quer a estabilização de processos turbulentos e dolorosos de forças de pensamento que necessitam ser contidas por um continente que não seja nem demasiado rígido nem demasiado flexível, de modo a que a ideia nova se possa desenvolver e que, no seu ímpeto expansivo, não seja destruída pelo seu continente.

Do ponto de vista meramente cognitivo, o poeta António Machado (1975) descreve poeticamente a tarefa do pensamento criador:

"*Do mar à percepção*
da percepção ao conceito
do conceito à ideia
– oh! que bela tarefa –
da ideia ao mar,
E de novo recomeçar"
(Machado, "cit. por" Marina, 1995, p. 43)

Esta trajectória do voo do pensamento científico mostra a importância da função continente que, à semelhança de uma pele psíquica, unifica, dá coerência, age como força de ligação e permite estes vários movimentos e operações cognitivas tão díspares.

Uma das conclusões fundamentais do nosso trabalho é a constatação evidente que a sua realização nos impôs um procedimento permanentemente "*intra, entre e inter teorias e metodologias*" (Marques, 1998, p. 22).

Um exemplo muito ilustrativo é a utilização da teoria de Bion sobre a *função alfa* (1962a/1991, 1962b/1979), a qual integra os três modelos psicanalíticos utilizados e se revelou de extrema importância para compreender porque é que os sujeitos mais capacitados para a realização criativa são mais aptos para a derivação sublimatória e para a elaboração da posição depressiva: com efeito, o papel da função alfa é primordial na criatividade, na medida em que lhe compete registar e elaborar as experiências vividas, assim como transformar em elementos alfa os dados sensoriais e emocionais, conduzindo-os de início à consciência antes de permitir o recalcamento destinado a libertá-la. O tratamento das emoções e das sensações depende assim da função alfa. Podemos até colocar a hipótese que o trabalho criativo, subentendido pelo processo sublimatório e pelo processo de reparação da posição depressiva e pela função continente do psiquismo, é sustentado pela qualidade da função alfa, a qual gera a possibilidade de acumular pensamentos (elementos alfa) e de criar um aparelho para criar novos pensamentos.

Relembramos a afirmação de Malraux (1947): "*A criação percorre, em regra, todas as experiências da consciência, desde os elementos sensoriais até à intelecção e à abstracção*", perfeitamente corroborada por aquela teoria, *em que criar é transformar*.

Finalmente podemos *sintetizar o nosso conceito de criatividade*, combinando os três elementos estudados por nós, afirmando que as grandes realizações humanas no domínio da criação estética e das descobertas científicas são produções únicas, originais, resultado de invenções de símbolos e redes simbólicas, através de um trabalho intenso de transformações a partir dos materiais enraizados nas profundezas do ser do criador e sobre os materiais que o mundo lhe oferece, e são determinadas pela necessidade de "*superar o penoso, o difícil, o feio, o mau, o desarmonioso, o defeituoso e de colmatar as faltas, cicatrizes, as feridas, fechar brechas, saturar falhas, processos que remetem, falando de um ponto de vista psicanalítico, para a procura da completude através do domínio dos maus objectos e da supressão da castração*" (Chasseguet-Smirgel, 1977, p. 167).

Do *ponto de vista da pesquisa*, a originalidade residiu na procura da linhagem entre a concepção freudiana da criatividade e a criatividade tal como é classicamente analisada no T.A.T. pela Escola Francesa, e outro domínio que é a criatividade tal como ela é concebida nos outros modelos psicanalíticos (kleiniano e bioniano), de natureza mais relacional, a que o T.A.T. não tinha acesso, e que nós procurámos conceber elementos de análise adequados para a captação desta problemática, como comprova a construção e aplicação, na nossa investigação, do *Quadro dos Cartões T.A.T. e Factores do Estudo* (Anexo, Quadro 2) do *Quadro de Correspondência entre Procedimentos T.A.T. e Factores do Estudo* (Anexo, Quadro 3).

Deste modo, *assim como procurámos conceber a integração dos três modelos psicanalíticos da criatividade – um, fundado na sublimação e outro, na reparação, aparecendo a função continente para o psiquismo a organizar e a integrar essas duas concepções – também procurámos expandir a metodologia projectiva*

adequada para captar uma tripla vertente do processo criativo, mostrando assim que aquela se inscreve numa dinâmica passível de uma renovação constante e salutar, aberta às modificações, mas ligada aos seus fundamentos, o que prova a solidez do método.

Chegados ao final do nosso trabalho, apenas podemos afirmar que este representa apenas um ponto de partida para novas reflexões e desenvolvimentos do conhecimento sobre o psiquismo humano e sobre os instrumentos próprios para o captar, a partir do universo psicanalítico (uno mas diverso), tornando-os mais coesos, coerentes e consonantes.

VI

Terminamos por onde iniciámos, reabilitando, justamente, uma antiga frase grega: "*Nous poietikos*". Dizia Aristóteles que nós éramos inteligências activas, criadoras, poéticas.

Aquilo que designamos "poesia" – ou arte, em geral – é apenas um caso exemplar do poder criador, humilde e magnífico, insignificante e grandioso, que acontece em cada uma das actividades mentais.

Por se tratar de uma ampliação das faculdades comuns, tomámos a criação artística e científica como exemplos, para que, com o seu deslumbrante exagero, nos permitisse tornar claro o normal. O que afirmámos sobre o processo criativo normal é válido para essa peculiar actividade criativa que é a arte ou a ciência, e vice-versa, só que em graus diferentes. O bailarino constrói a sua agilidade e graça superiores a partir da agilidade comum. O músculo atlético é construído por um músculo que não é atlético. O grande romancista constrói as suas obras a partir da capacidade de escrita e imaginação comum a todos os seres humanos.

Em suma, a grande criatividade artística e científica edifica-se a partir da criatividade comum a todos os seres humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abt, L. E. (1950/1968). "A theory of projective psychology". *Projective Psychology* (pp. 357-402). New-York: Knopf.

Arnheim, R. (1962). *Picasso's Guernica Genesis of a Painting*. Berkeley: University of California Press.

Amaral Dias, C., Resende, A. M., & Zimerman, D. (1996). *Bion Hoje*. Lisboa: Fim de Século.

Amaral Dias, C. (1997). *Tabela para uma Nebulosa*. Lisboa: Fim de Século.

Amaral Dias, C., & Fleming, M. (1998). *A Psicanálise em Tempo de Mudança*. Porto: Afrontamento.

Amaral Dias, C. (2001). "A propósito da dor mental". Conferência apresentada no XIV Simpósio de Psicopatologia Dinâmica da S.P.P. Porto, 23/24 Março.

Amaral Dias, C. (2004). *Costurando as Linhas da Psicopatologia Borderland (estados limites)*. Lisboa: Climepsi.

Amaral Dias, C. (2006). *Freud para Além de Freud,* vol. II. Lisboa: Climepsi.

Anderson, H. H. (1965/1986). "On the meaning of creativity". *Creativity in Childhood and Adolescence*. Palo Alto, California: Science and Behavior Books.

Anzieu, D. (1961). *Les Méthodes Projectives*. Paris: P.U.F. (7ª edit.: Anzieu, D. & Chabert, C., 1983).

Anzieu, D. (1970). "Les identifications selon la psychanalyse". *Bulletin de la Société du Rorschach et des Méthodes Projectives, 25*, 3-11.

Anzieu, D. (1974). "Le Moi-Peau". *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *9*, 195-208.

Anzieu, D. (1974a). "Vers une métapsychologie de la création". Anzieu *et al., Psychanalyse du Génie Créateur* (pp. 1-30). Paris: Dunod.

Anzieu, D. (1975). "Entretien avec Didier Anzieu". *Psycologie*, *21*, 22-37.

Anzieu, D. (1977/1979). "L'image, le texte et le psychanalyste". *La Sublimation – Les sentiers de la création* (pp. 259-277). Paris: Tchou.

Anzieu, D. (1979). "Préface". *La Sublimation – Les sentiers de la création* (pp. 11-23). Paris: Tchou.

Anzieu, D. (1980). "Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire". *Corps et Création entre Lettres et Psychanalyse* (pp. 119-137) (sous la diréction de J. Guillaumin). Lyon: P.U.L.

Anzieu, D. (1981). *Le Corps de l'Œuvre*. Paris: Gallimard.

Anzieu, D. (1986). "Cadre psychanalytique et enveloppes psychiques". *Journal de la Psychanalyse de l'Enfant*, *2*, 12-24.

Anzieu, D. (1987). "Les signifiants formels et le Moi-Peau". Anzieu *et al. Les Enveloppes Psychiques* (pp. 1-22). Paris: Dunod.

Anzieu, D. (1990a). "Comment dire". *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *42*, 25-42.

Anzieu, D. (1990b). *L'Épiderme Nomade*. Paris: Apsygée.

Anzieu, D. (1992). *Becket et la Psychanalyse*. Paris: Edit. Mentha.

Anzieu, D. (1996). *Créer – Détruire*. Paris: Dunod, Folio, essais.

Anzieu, D. (1998). *Becket*. Paris: Gallimard.

Arreheim, R. (1962). *Picasso's Guernica. Genesis of a Paiting*. Berkeley: University of California Press.

Athanassiou, C. (1989). "Les transformations dans l'hallucinose". *Revue Française de Psychanalyse*, LIII, 5, 1301-1319.

Bellak, L. (1954). "Toward an ego psychology of projective techniques". *Journal of Projective Technics*, *18*(3), 279-293.

Bellemin-Noel, J. (1994). *Vers l'Inconscient du Texte*. Paris: P.U.F.

Bertaux, P. (1983). *Hölderling ou le Temps d'un Poète*. Paris: Gallimard.

Bick, E. (1968/1991). "A experiência da pele em relações de objecto arcaicas". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 194-198). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Bick, E. (1986). "Further considerations on the function of the skin in early object-relations, findings from infant observations integrated into child and adult analysis". *British Journal of Psychotherapy*, *2*(4), pp. 292-299.

Bion, W. R. (1957/1991). "Diferenciação entre a personalidade psicótica e a personalidade não-psicótica". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 69-86). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Bion W. R. (1959/1991). "Ataques ao elo de ligação". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 95-111). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Bion, W. R. (1962a/1991). "Uma teoria do pensar". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 185-193). Rio-de-Janeiro: Imago Edit..

Bion, W. R. (1962b/1979). *Aux Sources de l'Expérience*. Paris: P.U.F.

Bion, W. R. (1963). *The Elements of Psycho-Analysis*. London: Heineman.

Bion, W. R. (1965). *Transformations – Passage de l'Apprentissage à la Croissance*. Paris: P.U.F.

Bion, W. R. (1970). *Attention and Interpretation*. London: Tavistock Publication.

Birot, E. (1984). "La relation d'object chez les parents de schizophrènes". *Psychiatrie de l'Enfant*, *272*, 433-521.

Boekholt, M. (1993). *Épreuves Projectives en Clinique Infantile – approche psychanalytique*. Paris: Dunod.

Bohm, D., & Peat, F. D. (1987/1989). *Ciência, Ordem e Criatividade*. Lisboa: Gradiva.

Boizou, M.-F., Chabert, C., & Rausch de Traubenberg, N. (1978). "Représentation de soi, identité, identification au Rorschach chez l'enfant et chez l'adulte". *Bulletin de Psychologie*, 32, 339, 271-277.

Bowlby, J. (1978/1984). *Attachement et Perte. Tome 2. La séparation, angoisse et colère*. Paris: P.U.F.

Brelet, F. (1981). "A propos du narcissisme dans le T.AT.". *Psychologie Française*, *26*(1), 24-37.

Brelet, F. (1986a). *Le T.AT. Fantasme et Situation Projective*. Paris: Dunod.

Brelet, F. (1986b). "T.AT. et narcissisme – quelques remarques sur les relations entre l'organisation du monde fantasmatique sur le mode narcissique, et l'élaboration de l'histoire au T.AT.". *Bulletin de la Société du Rorschach et des Méthodes Projectives*, *33*, 67-72.

Brelet-Foulard, F., & Chabert, C. (2003). *Nouveau Manuel du T.AT. (approche psychanalytique)*. Paris: Dunod.

Canguillem, G. (1943). "Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique". *Publication de l'Universite de Strasbourg* (Thèse de Médecine) Clermond-Ferrand.

Carsten, S., Warncke, P., & Walter I. F. (2002). *Picasso*. Koln: Tashen.

Chabert, C. (1983). *Le Rorschach en Clinique Adulte (interprétation psychanalytique)*. Paris: Dunod.

Chabert, C. (1986). "Narcissisme au Rorschach". *Bulletin de la Société du Rorschach et des Méthodes Projectives, 33*, 15-40.

Chabert, C. (1987). *La Psychopathologie à l'Épreuve du Rorschach*. Paris: Dunod.

Chasseguet-Smirgel, J. (1975/1990). *La Maladie de l'Idéalité. Essai Psychanalytique sur l'Idéal du Moi*. Paris: Édit. Universitaires.

Chassegut-Smirgel, J. (1977). *Pour une Psychanalyse de l'Art et de la Créativité*. Paris: P.B.P.

Chasseguet-Smirgel, J. (1984). "Thoughts on the concept of reparation and the hierarchy of creative acts". *International Review of Psycho-Analysis*, 339-406.

Coimbra de Matos, A. (2001). *A Depressão. Episódios de um percurso em busca do seu sentido*. Lisboa: Climepsi.

Corman, L. (1961). *Le Test P.N.; Manuel*, vol. 1. Paris: P.U.F.

Corman, L. (1976). *Le Test P.N.; La règle de l'investissement; Manuel*, vol. 3. Paris: P.U.F.

Correia Marques (1973). "Joyce". *Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura* (Tomo 11, pp. 788-789). Lisboa: Verbo.

Debray, R. (1977). "Normalité et pensée opératoire". *Psychologie Française, 22*(1-2), 309-322.

Delgado, L. R. (1989). "Da actividade perceptiva à actividade imaginária ou da nudez crua da verdade ao manto diáfano da fantasia". *Análise Psicológica, VII*(1/2/3), 339-341.

Delgado, L. R. (2001). *Um Olhar sobre a Dinâmica Afectiva da Criatividade através da Prova Projectiva do T.A.T.*. Dissertação de Mestrado em Psicopatologia e Psicologia Clínica. Lisboa: I.S.P.A.

Delgado, M. B. (2005). "A Primavera". *Jornal da C.O.O.P.-Escola, 13*, 7, Lisboa.

Diatkine, R. (1978). "Le développement de la relation d'object et des affects". *Psychiatrie de l'Enfant, 21*, 357-372.

Ehrenweig, A. (1949). "The origin of scientific and heroic urge". *International Journal of Psychoanalysis, 30*, 108-123.

Ehrenweig, A. (1962). "Una nueva approximation psicoanalitica a la estética". J. Hogg et al. *Psicologia y Artes Visuales* (pp. 99-107). Barcelona: Col. Comunication Visual.

Ehrenweig, A. (1965/1977). *La Psicanalisi della Percezione nella Musica e nelle Arti Figurativa*. Roma: Astrolabio.

Ehrenweig, A. (1967/1974). *L' Ordre Caché de l'Art*. Paris: Gallimard.

Faria M. (1973). "Polifonia". *Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura* (Tomo 15, pp. 411-419). Lisboa: Verbo.

Fermigier, A. (1963/1972). *Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Livros do Brasil.

Fernandez, D. (1992). *L'Arbre Jusqu'aux Racines*. Paris: Grasset.

Fleming, M. (2003). *Dor Sem Nome, Pensar o Sofrimento*. Porto: Afrontamento.

Flournoy, O. (1967). "La sublimation". *Revue Française de Psychanalyse, 31*(1), 59-99.

Freud, A. (1965/1968). *Le Normal et le Pathologique chez l'Enfant*. Paris: Gallimard.

Freud, S. (1905a/1981). "El chiste y sua relation con lo inconsciente". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo I, pp. 1029-116). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1905b/1975). *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. Lisboa: Livros do Brasil.

Freud, S. (1907/1981). "El poeta y los sueños diurnos". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo II, pp. 1343-1348). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1908/1982). "La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes". *La Vie Sexuelle* (pp. 28-46). Paris: P.U.F.

Freud, S. (1910a/1981). "Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo II, pp. 1579-1619). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1910b/1984). *Cinc Leçons sur la Psychanalyse*. Paris: P.B.P.

Freud, S. (1911/1981). "Los dos principios del funcionamiento mental". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo II, pp. 1638-1642). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1913a/1981). "Totem y Tabu". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo II, pp. 1747-1850). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1913b/1981). "Multiple interes del psicoalalisis". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo II, pp. 1851-1867). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1913c/1981). "El 'Moisés'de Miguel Angel". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo II, pp. 1876-1891). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1914/1982). "Pour introduire le narcissisme". *La vie Sexuelle* (pp. 11-14). Paris: P.U.F.

Freud, S. (1915/1981). "Los instintos y sus destinos". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo II, pp. 2039-2052). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1920/1971). "Au-delà du principe du plaisir". *Essais de Psychanalyse* (pp. 7-78). Paris: Payot.

Freud, S. (1923/1981). "El 'yo' y el 'ello'". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo III, pp. 2701-2728). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S (1925/1981). "Autobiografia". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo III, pp. 2761-2800). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1927a/1981). "El Humor". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo III, pp. 2997-3003). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1927b/1981). "Dostoyewsky y el parricidio". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo III, pp. 3004-3015). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1929/1981). "El malestar en la Cultura". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo III, pp. 3017-3067). Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1933/1981). "Prologo para un libro de Maria Bonaparte", "Edgar Poe, Estudo Psicoanalitico". *Sigmund Freud, Obras Completas* (Tomo III, p. 3223). Madrid: Biblioteca Nueva.

Fuller, O. (1980/1983). *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Dom Quixote.

Gardner, H. (1966/1993). *Mentes que Criam. Uma Anatomia da criatividade Observada Através das Vidas de Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham e Gandhi*. Porto Alegre: Artes Médicas.

Gardner, H. (1987). *Arte, Mente e Cérebro*. Buenos Aires: Paidos Studio.

Geissman, C. P. (1988). "Croissance d'une pensée". *Journal de la Psychanalyse de l'Enfant, 5*, 50-70.

Gibello, B. (1984/1987). *A Criança com Distúrbios de Inteligência*. S. Paulo: Artes Médicas.

Glover, E. (1945). "An examination of the klein system of child psychology". *Psycho-Analytic Study of Child, 1*, 3-43.

Gombrich, E. H. (1960). *On Physiognomic Perception*, Vol. 89. London: Daedalus.

Gombrich, E. H. (1972/1990). *Histoire de l'Art*. Paris: Flammarion.

Gonçalves, R. M. (1969/1970). "Vieira da Silva". *Vieira da Silva* (Junho/Julho, p. 45). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Gori, R. (1978). *Le Corps et le Signe dans l'Act de la Parole*. Paris: Dunod.

Green, A (1976). "Le concept de limite". *La Folie Privée* (pp. 103-140). Paris: Gallimard.

Green, A. (1982). "La double limite". *Nouvelle Revue de Psychanalyse, 25*, 257-270.

Green, A. (1983). *Le Narcissisme de Vie et le Narcissisme de Mort*. Paris: Edit. Minuit.

Grodeck, G. (1922/1963). *Livre du Ça*. Paris: Gallimard.

Grotstein, J. (1983). "The signifiance of kleinian contributions to psychoanalysis: IV – Critiques of Klein". *International Journal of Psycho-Analysis and Psychotherapy, 9*, 511-535.

Guichard-Meili (1969/1970). "Vieira da Silva, le un et l' infini". *Vieira da Silva* (Junho/Julho, p. 46). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Guilford, J. P. (1950a). *Traits of Ceativity*. NewYork: Penguim.

Guilford, J. P. (1950b). "Creativity". *American Psychologie, 5*, 444-454.

Guilford, J. P. (1980). "Teorias da inteligência". *Manual de Psicologia General* (vol. III, pp. 440-470). Barcelona: Edic. Martinez Rocos. A.

Guillaumin, J. (1987). "Les enveloppes psychiques du psychanalyste. Quelques hipothèses pour une application de la théorie des enveloppes psychiques à l'étude du fonctionnement du psychanalyste". D. Anzieu et al., *Les Enveloppes Psychiques* (pp. 138-180). Paris: Dunod.

Guillaumin, J. (1982). "La création artistique et l'élaboration consciente de l'inconscient, avec des considérations particulières sur la création poétique". Anzieu et al., *Psychanalyse du Génie Créateur* (pp. 265-280). Paris: Dunod.

Haag, G. (1987). "Petits groupes analytiques d'enfants autistiques et psychotiques avec ou sans troubles organiques". *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, *7-8*, 73-78. Toulouse: Erès.

Haag, G. (1988). "Aspects du transfert concernant l'introjection de l'enveloppe en situation individuelle et groupale: duplication et dédoublement, introjection du double feuillet". *Gruppo*, *4*, 71-84.

Hauser, A. (1958/1978). *Teorias da Arte*. Porto: Edit. Presença.

Hartman, H. (1939). "Psycho-analysis and the concept of health". *International Journal of Psycho-Analysis*, *XX*, 308-321.

Hartman, H. (1964a). *Ego Psychology and the Problem of Adaptation*. New-York: Intern. Univers.

Hartman, H. (1964b). *Essays on Ego Psychology*. London: Hogarth Press.

Hinshelwood, R. D. (1991/1992). "Reparação". *Dicionário do Pensamento Kleiniano* (pp. 456-459). Porto Alegre: Artes Médicas.

Hinshelwood, R. D. (1991/1992). "Introdução". *Dicionário do Pensamento Kleiniano* (pp. 15-20). Porto Alegre: Artes Médicas.

Hölderling, F. (2000). *Elegias*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Holt, R. (1960). "Recent developements in psychoanalytic Ego Psychology and their implications for diagnostic testing". *Journal of Projective Technics*, *24*(3), 254-266.

Holt, R. (1961). "The nature of T.AT.-stories as a cognitive products". Kagan and Lasser: Contemporary Issues. *Apperceptive Methods* (pp. 255-290). Charles Thomas public.

Houzel, D. (1988). "Autisme et conflit esthétique". *Journal de la Psychanalyse de l'Enfant*, *5*, 98-114.

Houzel, D. (1991). "Identification introjective, réparation, formation du symbole". *Journal de la Psychanalyse de l'Enfant*, *10*, 47-72.

Jacques, E. (1965/1990). "Morte e crise da meia idade". *Melanie Klein Hoje* (vol. 2, pp. 248-270). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Jones, E. (1973). "Guerre et sublimation". *Essais de Psychanalyse Appliquée*. Paris: Payot.

Joseph, B. (1978/1992). "Different types of anxiety and their handling in the analytic situation". In*tern. Journ. Psycho-Anal., 59*, 223-228. Citado por Hinshelwood R. D.. *Dicionário do Pensamento Kleiniano*. Porto Alegre: Artes Médicas.

Khan, M. (1965/1977). *To Paedriatics, to Psycho-Analysis*. London: Hogarth.

Klee, P. (1961). *The Thinking Eye*. London: Lund Humphries.

Klein, M (1921/1968). "Le développement d'un enfant". *Essais de Psychanalyse* (pp. 29-89). Paris: Payot.

Klein, M. (1923a/1996). "O papel da escola no desenvolvimento libidinal da criança". *Melanie Klein – Amor, Culpa e Reparação* (pp. 82-99). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Klein, M (1923b/1996). "A análise de crianças pequenas". *Melanie Klein – Amor, Culpa e Reparação* (pp. 101-128). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Klein, M. (1926/1996). "Princípios psicológicos da análise de crianças pequenas". *Melanie Klein – Amor, Culpa e Reparação* (pp. 153-163). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Klein, M (1927/1996). "Tendências criminosas em crianças normais". *Melanie Klein – Amor, Culpa e Reparação* (pp. 199-213). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Klein, M . (1928/1996). "Estágios iniciais do conflito edipiano". *Melanie Klein – Amor, Culpa e Reparação* (pp. 216-227). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Klein, M. (1929/1996). "Situações de ansiedade reflectidas em uma obra de arte e no impulso criativo". *Melanie Klein – Amor, Culpa e Reparação* (pp. 241-248). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Klein, M. (1930/1996). "A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego". *Melanie Klein – Amor, Culpa e Reparação* (pp. 251-264). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Klein, M. (1935/1996). "Uma contribuição à psicogénese dos estados maníaco-depressivos". *Melanie Klein – Amor, Culpa e Reparação* (pp. 304-329). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Klein, M. (1940/1996). "O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos". *Melanie Klein – Amor, Culpa e Depressão* (pp. 387-412). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Klein, M. (1946/1996). "Notes sur quelques mécanismes schizoides". *Développements de la Psychanalyse* (pp. 274-300). Paris: P.U.F.

Klein, M. (1958/1996). "On the developpement of mental functioning". *International Journal of Psycho-Analysis*, *39*, 213, 84-90.

Kris, E. (1939). "On inspiration – preliminary notes on emotional conditions in creative states". *International Journal of Psycho-Analysis*, *XX*, 377-389.

Kris, E. (1952/1965) – *Psychoanalytic Exploration in Art*. New York: Intern. Univ. Press.

Kubie, L. S. (1958). *Neurotic Distortion of the Creative Process*. Lawrence, University of Kansas.

Kubie, L. S. (1976). "Creation and neurosis". Rothenberg & C.R. Hausmen (Eds.), *The Creativity Question* (pp. 143-148). Durham N.C., Duke University Press.

Lacan, J. (1978). "Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de psychanalyse". *Le Séminaire* (pp. 879-887), Livre II. Paris: Seuil.

Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1963). "Délimitation du concept freudien de projection". *Bulletin de Psychologie*, *Tome 17*(2-7), 62-65) (retomado no *Vocabulário da Psicanálise*, 1967-1970, dos mesmos autores, Lisboa: Morais, na definição de *projecção*, pp. 477-486).

Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1967/1970). *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Morais.

Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1975/1977). *Problématiques III: la Sublimation*. Paris: P.U.F.

Le Guen (1985/1986). "Le refoulement (les défenses)". *Revue Française de Psychanalyse*, *50*(1), 199-213.

Luquet-Parat, J. (1967). "Organisation oedipienne du stade génital". *Revue Française de Psychanalyse*, *6-7*, 743-812.

Macedo, D. (1958/1970). "Um caso de excepção". *Vieira da Silva* (Junho-Julho, p. 37). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Mahler, M. (1979). *Séparation – Individuation*, vol. 2. New York: Jason Aronson.

Malraux, A. (1947). *Psychologie de l'Art*. Paris: Grasset.

Mancia, M. (1970/1990). *No Olhar de Narciso*. Lisboa: Escher.

Marina, J. A. (1995). *Teoria da Inteligência Criadora*. Lisboa: Caminho da Ciência.

Marques, M. E., & Aleixo, P. (1994). "O Rorschach e a revelação do trabalho de ligação e de transformação do interno e do externo". *Análise Psicológica*, *12*(4), 459-479.

Marques, M. E. (1996). "Comunicação, interpretação e simbolização no/para o Rorschach". *Análise Psicológica*, *14*(1), 45-52.

Marques, M. E. (1998). *Modos de Observação e Teorias das Transformações em Psicologia Clínica*. Dissertação de Doutoramento em Psicologia Clínica apresentado à Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra.

Marques, M. E. (1999). *A Psicologia Clínica e o Rorschach*. Lisboa: Climepsi.

Marty, P., & M'Uzan, M. (1963). "La pensée opératoire". *Revue Française de Psychanalyse*, *27*, 345-355.

Marty, P. (1980). *L'Ordre Psychosomatique. Désorganisations et Régressions*. Paris: Payot.

Meltzer, D., & Stokes, A. (1963/1995). "Em relação à base social da arte: um diálogo com Adrian Stokes". *A Apreensão do Belo. O papel do conflito estético no desenvolvimento, na violência e na arte* (pp. 271-295), Anexo 1. Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Meltzer, D., & Harris, M. (1978a/1980). "Les deux modèles de fonctionnement psychique selon M. Klein et selon W. R. Bion". *Revue Française de Psychanalyse*, *44*(2), 355-367.

Meltzer, D. (1978b/1987). *Le Développement Kleinian de la Psychanalyse*. Toulouse: Privat.

Meltzer, D. (1985). "L' object esthétique". *Revue Française de Psychanalyse*, *Tome XLIX*(1), 1384-1389, Sept. Oct.

Meltzer, D., & Harris, M. (1988/1995) – "Conflito estético: seu lugar no processo de desenvolvimento". *A Apreensão do Belo. O papel do conflito estético no desenvolvimento, na violência e na arte* (pp. 26-57). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Mijolla-Mellor, S. (1984/1987). "Psychanalyse et plaisir de pensée". *Psychanalyse à l'Université*, *Tome 2*(47), 497-505.

Milner, M. (1950/1980). *On Not Being Able to Paint*. London: Heinemann Educational.

Milner, M. (1952/1987). "Aspects of symbolism in comprehension of not-self". *International Journal of Psycho-Analysis*, *33*, 181-195.

Milner, M. (1958). "Psycho-analysis and art". *Psycho-Analysis and Contemporary Thought* (pp. 192-215). London: Hogarth Press.

Milner, M. (1976). *L' Inconscient et la Peinture*. Paris: P.U.F.

Montale, E. (2004). *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Morval, M. (1977). *Le T.A.T. et les Fonctions du Moi*. Montréal: P.U.M.

Murray, H. (1938). *Exploration on Personality*. Oxford, NY: Univer. Press.

M'Uzan, M. de (1977). "Apperçus sur le processus de création littéraire". *De l'Art à la Mort* (pp. 3-27). Paris: Gallimard.

Nathan, T. (1990). "Enfants de djine: évaluation ethnopsychanalytique des interactions précoces". *Évaluation des Interactions Précoces entre le Bébé et ses Partenaires* (pp. 307-339). Paris: Edit. Eshel.

Neri, C. (1999). "Pièce, ou des gens parlent et discutent. Le modèle implicite de groupe chez W. R. Bion". *Revue Française de Psychanalyse*, 855-861.

Ombredane, A. (1965). "Distinction et mise en place des aspects de la projection". *Rorschachiana, 4*(I) 127-132.

Ombredane, A. (1954). "L'exploitation de la mentalité des noirs congolais au moyen d'une épreuve projective". *Bulletin I.R.C.B., 2*, 375-388.

Ortega y Gasset, J. (1946/1993) – "Las dos grandes metaforas". *Ortega y Gasset, Obras Completas* (Tomo II, 2ª ed., pp. 332-401). Madrid: Alianza Editorial.

O'Shaughnessy, E. (1981). "A commemorative essay on the W. R. Bion's theory of thinking". *Journal of Child Psychotherapy, 7*, 181-192.

O'Shaughnessy, E. (1979/1991). "Um estudo clínico de uma organização defensiva". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 279-315). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Petot, J. M. (1979). *Melanie Klein: premières découvertes et premier système, 1919-1932*. Paris: Dunod.

Piotrowski, J. A. (1950/1970). "A new evaluation of the T.A.T." *Psychoanalytic Review* (Tome 37, nº 2, pp. 101-127) (citado por D. Anzieu, 1970, p. 15).

Poincaré, H. (1908/1972). *Science et Méthode*. Paris: Flamarion.

Posner, B. (2001). "In search of Winnicott's aggression". *The Psychoanalytic Study of the Child* (vol. 56, pp. 171-190). Edited by Solnit A., Neubauer P., Abrams S., Dowling A.S., New Haven and London: Yale University Press.

Quinodoz, M. (1994). "Psychanalyste, conteneur actif de la contre-identification projective". *Revue Française de Psychanalyse, 58* (s.p.c.), 1597-1600.

Rausch de Traubenberg, N. (1981). *La Pratique du Rorschach*. Paris: Dunod.

Rausch de Traubenberg, N. (1976). Curso ministrado pela Prof. Nina Rausch de Traubenberg no Institut de Psychologie (Universidade René Descartes), durante o ano universitário de 1976-77.

Rickman, J. (1940). "On the nature of ugliness and the creative impulses". *International Journal of Psycho-Analysis*, *40*, 294-313.

Robert, F. (1970). "Avant-propos à l'édition française". *Bion W. R., Aux Sources de l'Expérience* (pp. 3-7, 1962). Paris: P.U.F.

Rodin, A. (1911/1924). *L'Art de Rodin – Dialogues avec Paul Gsel*. Paris: Grasset.

Róheim, G. (1943/1972). *Origine et Fonction de la Culture*. Paris: Gallimard.

Rosenfeld, D. H. (1964). "On psychopathology of narcissism: a clinical approach". *International Journal of Psycho-Analysis*, *45*, 332-337.

Rosenfeld, D. H. (1971/1991). "Uma abordagem clínica para a teoria psicanalítica das pulsões de vida e de morte: uma investigação dos aspectos agressivos do narcisismo". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 243-259). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Rosolato, G. (1976). "Le narcissisme". *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, *13*, 7-36.

Rycroft, C. (1991). *Rycroft on Analysis and Creativity*. New York University Press, Washington Square.

Shafer, R. (1954). *Psychoanalytic Interpretation in Rorschach Testing*. New York: Grune & Stratton.

Schafer, R. (1954). "Some applications of contemporary psychoanalytic theory to projective testing". *Journal of Projective Technics*, *18*(4), 441-447.

Schafer, R. (1956). "Transference in the patient's reaction to the tester". *Journal of Projective Technics*, *20*(1), 26-32.

Schafer, R. (1958). "How was this story told?". *Journal of Projective Technics*, *31*, 2, 181-210.

Schmid-Kitsikis, E. (1999). "Ancrage identitaire, destins des créateurs". *Revue Française de Psychanalyse*, *4*(Tome XIII), 1212-1225.

Seabra Pereira, J. C. (1973) "Ritmo". *Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura* (Tomo 16, pp. 660-661). Lisboa: Verbo

Segal, H. (1952/1982). "Uma abordagem psicanalítica da estética". *A Obra de Hana Segal* (pp. 185-206). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Segal, H. (1957/1991). "Notas sobre a formação de símbolos". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 167-184). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Segal, H. (1964/1975). *Introdução à Obra de Melanie Klein*. Rio-de-Janeiro: Zahar.

Segal, H. (1974/1991. "Delírio e criatividade artística: algumas reflexões sobre a leitura de 'The Spire' de William Golding". *Melanie Klein Hoje* (vol. 2, pp. 271-280). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Segal, H. (1991/1993). *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Shentoub, V. (1955). "Le T.A.T. en neuro-psychiatrie infantile". *Revue de Neuro-Psychiatrie de l'Enfant*, *11-12*, 242-266.

Shentoub, V., & Shentoub, A. (1958). "Contribution à la recherche de la validation du T.A.T. – Feuille de Dépouillement". *Revue de Psychologie Appliqée*, *8*(4) 257-341.

Shentoub, V., & Debray, R. (1961). "Recherche du thème 'banal' dans le T.AT. population normale et pathologique". *Psychiatrie de l'Enfant*, *3*(2) 405-521.

Shentoub, V., & Debray, R. (1970/1971). "Fondements théoriques du processus T.AT.". *Bulletin de Psychologie*, 24, 292, 12-15, pp. 897-903.

Shentoub, V. (1971/1972). *Cours de Mme. V. Shentoub à l'Institut de Psychologie* (Université René Descartes) pendant l'année universitaire 1971-72.

Shentoub, V. (1972). "Introduction théorique à la méthode du T.AT.". *Bulletin de Psychologie*, *26*, 305 (10-11), 582-602.

Shentoub, V. (1973). "A propos du normal et du pathologique dans le T.AT.". *Psychologie Française* (Tomo 18, 4, pp. 251-259).

Shentoub, V., & Debray, R. (1980). "Que faire d'une excessive richesse fantasmatique?" *Bulletin de Psychologie* (Tomo XXXII, 339, pp. 309-322).

Shentoub, V., & Rausch de Traubenberg, N. (1982). "Tests de projection de la personnalité". *Encyclopédie Médico-Chirurgicale* (37190 A 10, pp. 3-5). Paris: Psychiatrie.

Shentoub, V. (1981). "T.AT., test de créativité". *Psychologie Française*, *26*(1), 66-70.

Shentoub, *et al.* (1990). *Manuel d' Utilisation du T.A.T.: approche psychanalytique*. Paris Dunod.

Smirnoff, V. (1978). *La Psychanalyse de l'Enfant*. Paris: P.U.F.

Sohn, L. (1985/1991). "Organização narcísica, identificação projectiva e a formação do identificado". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 275-296). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Spillius, E. B. (1988/1990). "Introdução geral". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 12-15). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Spitz, R. (1965/1968). *De la Naissance à la Parole – La première année de la vie*. Paris: P.U.F.

Stein, M. I. (1974/1986). *Stimulating Creativity. Individual Procedures* (vol. 1). New York: Academic Press

Steiner, J. (1985/1991). "O interjogo entre organizações patológicas e as posições esquizo-paranóide e depressiva". *Melanie Klein Hoje* (vol. 1, pp. 329-347). Rio-de-Janeiro: Imago Edit.

Stokes, A. (1955). "Form in art". *New Directions in Psycho-Analysis* (pp. 406-420). Londres: Tavistock Publications

Stokes, A. (1961/1966). *La Lujúria y la Necessidad de Pintura*. Buenos Aires: Spatia.

Stokes, A. (1963/1967). *La Pyntura y el Mundo Interior*. Buenos Aires: Paidós.

Stokes, A. (1965). *The Invitation in Art*. Londres: Tavistock Publications.

Suchman, J. R. (1981/1986). *Creative Thinking and Conceptual Growth*. In J. C. Gowan, J. Khatena, & E. P. Torrance (Eds.), *Creativity: its Educational Implications*. Dubuque, Iowa, Kendall Hunt Publishing.

Todorov, T. (1973/1993). *Poética*. Lisboa: Edit. Teorema.

Torrance, E. P. (1965). *Rewarding Creative Behavior. Experiments in Classroom*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Waelder, R. (1969/1975). "Vias psicoanaliticas hacia la arte". J. Hogg et al., *Psicologia y Artes Visuales*n (pp. 83-98). Barcelona: Col. Comunicatiõn Visual.

Winnicott, D. W. (1945/1969). "Le développement affectif primaire". *De la Pédiatrie à la Psychanalyse* (pp. 33-47). Paris: Payot.

Winnicott, D. W. (1951/53/1969). "Objects transitionnels et phénomènes transitionnels". *De la Pédiatrie à la Psychanalyse* (pp. 109-125). Paris: Payot.

Winnicott, D. W. (1952/1969). "Psychose et soins maternels". *De la Pédiatrie à la Psychanalyse* (pp. 98-108). Paris: P.B.P.

Winnicott, D. W. (1954/1969). "Les aspects métapsychologiques et cliniques de la régression au sein de la situation analytique". *De la Pédiatrie à la Psychanalyse* (pp. 131-148). Paris: P.B.P.

Winnicott, D. W. (1958/1969). "La première année de la vie". *De la Pédiatrie à la Psychanalyse* (pp. 191-204). Paris: P.B.P.

Winnicott, D. W. (1960a/1969). "Le contre-transfert". *De la Pédiatrie à la Psychanalyse* (pp. 229-236). Paris: P.B.P.

Winnicott, D. W. (1960b/1969). "Distortions du moi en fonction du vrai et du faux self". *Processus de Maturation chez l'Enfant* (pp. 115-131). Paris: Payot.

Winnicott, D. W. (1960c/1969). "La théorie de la relation parent-nourrisson". *De la Pédiatrie à la Psychanalyse* (pp. 237-256). Paris: Payot.

Winnicott D. W. (1965/1980). *Processus de Maturation chez l'Enfant*. Paris: P.B.P.

Winnicott D. W. (1971/1983). *Jeu et Réalité, l'Espace Potentiel*. Paris: Gallimard.

Vernon, P. E. (1973/1986). *Creativity*. Harmondsworth: Penguin.

Zéphir, J.-J. (1960). *La Personnalité Humaine dans l'Œuvre de Marcel Proust*. Paris: Grasset.

Zimerman, D. E. (1995). *Bion, da Teoria à Prática*. Porto Alegre: Artes Médicas.

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA

A DINÂMICA CRIATIVA ATRAVÉS DO THEMATIC APPERCEPTION TEST

Sublimação, Reparação e Função Continente no Processo Criativo

Volume 2

LUÍS MANUEL ROMANO DELGADO

Orientador: Prof. Doutora Maria Emília Marques

Dissertação de Doutoramento em Psicologia Aplicada

(Psicologia Clínica)

2006

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA

A DINÂMICA CRIATIVA

ATRAVÉS DO

THEMATIC APPERCEPTION TEST

Sublimação, Reparação e Função Continente no Processo Criativo

Volume 2

LUÍS MANUEL ROMANO DELGADO

Orientador: Prof. Doutora Maria Emília Marques

Dissertação de Doutoramento em Psicologia Aplicada

(Psicologia Clínica)

2006

ANEXOS **411**

1 Quadro 1 – Folha de Análise do T.A.T. 412

2 Quadro 2 – Cartões T.A.T. apresentados e Factores do Estudo 418

3 Quadro 3 – Correspondência entre Procedimentos T.A.T. e Factores do Estudo 423

4 Quadro 4 – Cotação dos Protocolos T.A.T 438

5 Quadro 5 – Resultados Quantitativos 460

6 Quadro 6 – Simbolização/Sublimação Qualidade do Pensamento: adaptação à realidade 482

7 Quadro 7 – Simbolização/Sublimação Qualidade do pensamento: Processos de Simbolização 504

8 Quadro 8 – Simbolização/Sublimação Criatividade e Processos de Sublimação 547

9 Quadro 9 – Reparação Elaboração da Posição Depressiva 569

10 Quadro 10 – Reparação Modalidades do Investimento Narcísico 591

11 Quadro 11 – Função Continente Segundo SP <–> D e ♀ ♂ com K – > O 613

12 Quadro 12 – Função Continente Vínculos L e H 635

13 Quadro 13 – Síntese dos Resultados Quantitativos 657

14 Quadro 14 – Síntese Global dos Procedimentos 701

15 Quadro 15 – Síntese Global dos Resultados 704

16 Quadro 16 – Síntese Global dos Resultados Quantitativos Referentes à Função Continente 708

17 Protocolos T.A.T 712
17.1 – Maria – 34 anos, investigadora em biologia médica 713
17.2 – Vasco – 25 anos, designer de equipamentos 715
17.3 – Catarina – 24 anos, designer de comunicação 717
17.4 – Bernardo – 52 anos, empresário (formação em física) 719
17.5 – Sílvia – 25 anos, designer de comunicação 721
17.6 – Patrícia – 37 anos, pintora 724
17.7 – Lucas – 26 anos, poeta 726
17.8 – Vanessa – 26 anos, escultora 729
17.9 – Manuela – 43 anos, pintora (médica) 731
17.10 – Horácio – 48 anos, desenhador humorístico 733
17.11 – Eduardo – 55 anos, actor de teatro 735
17.12 – Giacomo – 41 anos, saxofonista 737
17.13 – Manuel – 43 anos, arquitecto 740
17.14 – Ana – 56 anos, pintora 742
17.15 – Gilberto – 29 anos, arquitecto de interiores 747
17.16 – Guilherme – 30 anos, actor de teatro 750
17.17 – Carlos – 32 anos, pintor (arquitecto) 751
17.18 – Filipe – 30 anos, actor de teatro 753
17.19 – António – 56 anos, escritor 757
17.20 – Victor – 22 anos, actor de teatro e televisão 760
17.21 – Luís – 32 anos, pianista 764

ANEXOS

QUADRO 1

FOLHA DE ANÁLISE DO T.A.T.

Folha de Análise do T.A.T.

(Brelet-Foulard & Chabert, 2003, p. 59)

Série A (rigidez)

A1 Referência à realidade externa

A1-1: Descrição com ligação aos detalhes com ou sem justificação da interpretação.
A1-2: Precisões: temporal – espacial – numérica.
A1-3: Referências sociais, ao senso comum e à moral.
A1-4 : Referências literárias, culturais.

A2 Investimento da realidade interna

A2-1: Recurso ao fictício, ao sonho.
A2-2: Intelectualização.
A2-3: Denegação.
A2-4: Acento posto nos conflitos intra-pessoais – Balanceamento entre a expressão pulsional e a defesa.

A3 Procedimentos de tipo obsessivo

A3-1: Dúvida: precauções verbais, hesitação entre interpretações diferentes, ruminação.
A3-2: Anulação.
A3-3: Formação reactiva.
A3-4: Isolamento entre representações ou entre representação e afecto – Afecto minimizado.

Série B (labilidade)

B1 Investimento da relação

B1-1: Acento posto nas relações inter-pessoais, pôr em diálogo.
B1-2: Introdução de personagens não figurando na imagem.
B1-3: Expressão de afectos.

B2 Dramatização

B2-1: Entrada directa na expressão; Exclamações; Comentários pessoais – Teatralismo; Histórias com altos e baixos.
B2-2: Afectos fortes ou exagerados.
B2-3: Representações e/ou afectos contrastados – Balanceamento entre desejos contraditórios.
B2-4: Representações de acções associadas ou não a estados emocionais de medo, de catástrofe, de vertigem...

B3 Procedimentos de tipo histérico

B3-1: Mobilização de afectos ao serviço do recalcamento das representações.
B3-2: Erotisação das relações, simbolismo transparente, detalhes narcísicos com valor de sedução.
B3-3: Labilidade nas identificações.

Série C (evitamento do conflito)

CF Sobre-investimento da realidade externa

CF-1: Acento posto no quotidiano, no factual, no fazer – referência "placada" à realidade externa.

CF-2: Afectos de circunstância, referências a normas exteriores.

CI Inibição

CI-1: Tendência geral à restrição (tempo de latência longo e/ou silêncios importantes intra-histórias, necessidade de colocar questões, tendência recusa, recusa).
CI-2: Motivos dos conflitos não precisados, banalização, anonimato dos personagens.
CI-3: Elementos ansiogénicos seguidos ou precedidos de paragens no discurso.

CN Investimento narcísico

CN-1: Acento posto na experiência subjectiva – Referências pessoais.
CN-2: Detalhes narcísicos – Idealização da representação de si e/ou da representação do objecto (valência + ou-).
CN-3: Pôr em quadro – Afecto título – Postura significante de afectos.
CN-4: Insistência nos limites e nos contornos e nas qualidades sensoriais.
CN-5: Relações especulares.

CL Instabilidade dos limites

CL-1: Porosidade dos limites (entre narrador/sujeito da história; entre dentro/fora...).
CL-2: Apoio no percepto e/ou no sensorial.
CL-3: Heterogeneidade dos modos de funcionamento (interno/externo; perceptivo/simbólico; concreto/abstracto...).
CL-4: Clivagem.

CM Procedimentos anti-depressivos

CM-1: Acento posto na função de apoio do objecto (valência + ou-) – Apelo ao clínico.

CM-2: Hiper-instabilidade das identificações.
CM-3: Piruetas, viravoltas, "piscadela de olho", ironia, humor.

Série E (emergência dos processos primários)

E1 Alteração da percepção

E1-1: Escotomia de objecto manifesto.
E1-2: Percepção de detalhes raros ou bizarros com ou sem justificação arbitrária.
E1-3: Percepções sensoriais – Falsas percepções.
E1-4: Percepção de objectos deteriorados ou de personagens doentes, malformados.

E2 Massividade da projecção

E2-1: Inadequação do tema ao estímulo – Perseveração – Fabulação fora da imagem – Simbolismo hermético.
E2-2: Evocação do mau objecto, tema de perseguição, procura arbitrária da intencionalidade da imagem e/ou das fisionomias ou atitudes – Idealização de tipo megalómana.
E2-3: Expressões de afectos e/ou de representações massivas – Expressões cruas ligadas a uma temática sexual ou agressiva.

E3 Desorganização das referências identitárias e objectais

E3-1: Confusão das identidades – Telescopagem dos papéis.
E3-2: Instabilidade dos objectos.
E3-3: Desorganização temporal, espacial ou da causalidade lógica.

E4 Alteração do discurso

E4-1: Perturbações da sintaxe – Falhas verbais.

E4-2: Indeterminação, discurso vago.

E4-3: Associações curtas.

E4-4: Associações por contiguidade, por consonância

QUADRO 2

CARTÕES T.A.T APRESENTADOS
E
FACTORES DO ESTUDO

Cartão 1: - Simbolização/Sublimação:
. qualidade da adaptação à realidade
. processos de simbolização
- **Reparação**:
. investimento narcísico da representação de si
. utilização das defesas narcísicas

Cartão 2: - **Simbolização/Sublimação**:
. qualidade da adaptação à realidade
. processos de simbolização
. criatividade e processos de sublimação
- **Função Continente**:
. dos vínculos L e H

Cartão 3 BM: - **Simbolização/Sublimação**:
. qualidade da adaptação à realidade
. processos de simbolização
- **Reparação**:
. capacidade de evocação de uma situação depressiva
. capacidade de ligação entre representações e afectos

Cartão 4: - **Simbolização/Sublimação**:
. qualidade da adaptação à realidade
. processos de simbolização
- **Função Continente**:
. dos vínculos L e H

Cartão 5: - **Simbolização/Sublimação**:
. qualidade da adaptação à realidade
. processos de simbolização

- **Função Continente**:

. dos vínculos L e H

Cartão 6 BM: - **Simbolização/Sublimação**:

. qualidade da adaptação à realidade

. processos de simbolização

- **Função Continente**:

. dos vínculos L e H

Cartão 7BM: - **Simbolização/Sublimação**:

. qualidade da adaptação à realidade

. processos de simbolização

. criatividade e processos de sublimação

- **Função Continente**:

. dos vínculos L e H

Cartão 8BM: - **Simbolização/Sublimação**:

. qualidade da adaptação à realidade

. processos de simbolização

Cartão 10: - **Simbolização/Sublimação**:

. qualidade da adaptação à realidade

. processos de simbolização

- **Função Continente**:

. SP <-> D no plano cognitivo

. SP >-> D no plano emocional

. relação positiva ♀ ♂ com K+

. relação negativa ♀ ♂ com K-

. relação não - ♀ ♂ com não-K

Cartão 11: - **Simbolização/Sublimação**:

. qualidade da adaptação à realidade

. processos de simbolização

- **Função Continente**:

. SP <-> D no plano cognitivo

. SP <-> D no plano emocional

. ♀ ♂ em função de K -> O : relação positiva ♀ ♂ com K+

relação negativa ♀ ♂ com K-

relação não - ♀ ♂ com não-K

Cartão 13 B: - **Simbolização/Sublimação**:

. qualidade da adaptação à realidade

. processos de simbolização

- **Reparação**:

. capacidade de evocação de uma situação depressiva

. capacidade de ligação entre representações e afectos

Cartão 13 MF: - **Simbolização/Sublimação**:

. qualidade da adaptação à realidade

. processos de simbolização

- **Função Continente**:

. dos vínculos L e H

Cartão 20: - **Simbolização/Sublimação**:

. qualidade da adaptação à realidade

. processos de simbolização

. criatividade e processos de sublimação

- **Função Continente**:

. SP <-> D no plano cognitivo

. SP <-> D no pl.ano emocional

. ♀ ♂ em função de K -> O : relação positiva ♀ ♂ com K+

relação negativa ♀ ♂ com K-
relação não – ♀ ♂ com não-K

Cartão 16: - **Simbolização Sublimação**:

. qualidade da adaptação à realidade

. processos de simbolização

. criatividade e processos de sublimação

- **Função Continente**:

. SP <-> D no plano cognitivo

. SP <-> D no plano emocional

. ♀ ♂ em função de K -> O : relação positiva ♀ ♂ com K+
relação negativa ♀ ♂ com K-
relação não ♀ ♂ com não-K

QUADRO 3

CORRESPONDÊNCIA ENTRE PROCEDIMENTOS T.A.T. E FACTORES DO ESTUDO

Correspondência entre Procedimentos T.A.T.

e

Factores do Estudo

Série A (rigidez)

A1 Referência à realidade externa

A1-1 : Descrição com ligação aos detalhes com ou sem justificação da interpretação.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade;
processos de simbolização

Função continente: pensamento convergente (valência positiva);
posição depressiva;
K+;
continência nos vínculos L e/ou H.

A1-2 : Precisões: temporal – espacial – numérica.

Simbolização /Sublimação: adaptação à realidade;

Função continente: pensamento convergente (valência positiva);
K+
posição depressiva;
continência nos vínculos L e/ou H.

A1-3 : Referências sociais, ao senso comum e à moral.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade;

Função continente: pensamento convergente (valência positiva);
posição depressiva;
continência nos vínculos L e/ou H.

A1-4 : Referências literárias, culturais.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade;

Função continente: pensamento convergente (valência positiva);

posição depressiva;

continência nos vínculos L e/ou H.

A2 Investimento da realidade interna

A2-1: Recurso ao fictício, ao sonho.

Simbolização/Sublimação: processos de simbolização;

Função continente: posição depressiva;

não-continente;

continência nos vínculos L e/ou H;

Reparação: efeito positivo das defesas narcísicas.

A2-2: Intelectualização.

Função continente: posição depressiva;

não-continente;

continência nos vínculos L e/ou H.

A2-3: Denegação.

Função continente: posição depressiva;

continência nos vínculos L e/ou H;

Reparação: efeito positivo das defesas narcísicas.

A2-4: Acento posto nos conflitos intra-pessoais – Balanceamento entre a expressão pulsional e a defesa.

Simbolização/Reparação: processos de simbolização;

Função continente: posição depressiva;

continência nos vínculos L e/ou H;

Reparação: acesso à ambivalência (tratamento pulsional libidinal ou agressivo);

efeito do investimento narcísico na relação de objecto;

efeito positivo das defesas narcísicas.

A3 Procedimentos de tipo obsessivo

A3-1: Dúvida: precauções verbais, hesitação entre interpretações diferentes, ruminação.

Função continente: pensamento convergente (valência negativa);

K-;

Reparação: efeito positivo das defesas narcísicas.

A3-2 : Anulação.

Função continente: pensamento convergente (valência negativa);

K-;

Reparação: efeito positivo das defesas narcísicas.

A3-3 : Formação reactiva.

Função continente: pensamento convergente (valência negativa);

K-.

A3-4: Isolamento entre representações ou entre representação e afecto – Afecto minimizado.

Simbolização/Sublimação: processos de simbolização;

Função continente: pensamento convergente (valência negativa);

K-;

não-continente.

Série B (labilidade)

B1 Investimento da relação

B1-1: Acento posto nas relações inter-pessoais, pôr em diálogo.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade;
processos de simbolização;

Função continente: pensamento divergente (valência positiva);
posição depressiva;
K+;
continência nos vínculos L e/ou H;

Reparação: efeito do investimento narcísico na relação de objecto.

B1-2: Introdução de personagens não figurando na imagem.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade;
processos de simbolização;

Função continente: pensamento divergente (valência positiva);
posição depressiva;
K+:
continência nos vínculos L e/ou H.

B1-3: Expressão de afectos.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade;
processos de simbolização;

Função continente: posição depressiva;
continência nos vínculos L e/ou H;

Reparação: sensibilidade depressiva (afectos disfóricos).

B2 Dramatização

B2-1: Entrada directa na expressão; Exclamações; Comentários pessoais – Teatralismo; Histórias com altos e baixos.

Função continente: pensamento divergente (valência positiva);
posição esquizo-paranóide.

B2-2: Afectos fortes ou exagerados.

Simbolização/Sublimação: processos de simbolização;
Função continente: posição depressiva;
continência nos vínculos L e/ou H;
Reparação: forte sensibilidade depressiva (afectos disfóricos).

B2-3: Representações e/ou afectos contrastados – Balanceamento entre desejos contraditórios.

Simbolização/Sublimação: processos de simbolização;
Função continente: pensamento divergente (valência positiva);
posição depressiva;
continência nos vínculos L e/ou H;
Reparação: acesso à ambivalência (tratamento pulsional e/ou agressivo);
efeito do investimento narcísico na relação de objecto;
efeito positivo das defesas narcísicas.

B2-4: Representações de acções associadas ou não a estados emocionais de medo, de catástrofe, de vertigem...

Função continente: posição depressiva;
continência nos vínculos L e/ou H.

B3 Procedimentos de tipo histérico

B3-1: Mobilização de afectos ao serviço do recalcamento das representações.

Função continente: pensamento divergente (valência negativa);

K-.

B3-2: Erotisação das relações, simbolismo transparente, detalhes narcísicos com valor de sedução.

Função continente: pensamento divergente (valência negativa);

Reparação: acesso à ambivalência (tratamento pulsional e/ou agressivo);

investimento narcísico positivo da representação de si;

valorização da imagem humana;

efeito do investimento narcísico na relação de objecto.

B3-3: Labilidade nas identificações.

Função continente: pensamento divergente (valência negativa);

K-;

Reparação: investimento narcísico positivo da representação de si;

efeito positivo das defesas narcísicas.

Série C (evitamento do conflito)

CF Sobre-investimento da realidade externa

CF-1: Acento posto no quotidiano, no factual, no fazer – referência "placada" à realidade externa.

Função continente: pensamento convergente (valência negativa);

posição esquizo-paranóide;

K-;

não-continente;
contenção nos vínculos L e/ou H.

CF-2: Afectos de circunstância, referências a normas exteriores.

Função continente: pensamento convergente (valência negativa);
posição esquizo-paranóide;
K-;
não-continente;
contenção nos vínculos L e/ou H;

Reparação: depressão não elaborada.

CI Inibição

CI-1: Tendência geral à restrição (tempo de latência longo e/ou silêncios importantes intra-histórias, necessidade de colocar questões, tendência recusa, recusa).

Função continente: pensamento convergente (valência negativa);
posição esquizo-paranóide;
K-;
não-continente;
contenção nos vínculos L e/ou H;

CI-2: Motivos dos conflitos não precisados, banalização, anonimato dos personagens.

Função continente: pensamento convergente (valência negativa);
posição esquizo-paranóide;
K-;
não-continente;
contenção nos vínculos L e/ou H.

CI-3: Elementos ansiogénicos seguidos ou precedidos de paragens no discurso.

Função continente: posição esquizo-paranóide;

K-;
contenção nos vínculos L e/ou H.

CN Investimento narcísico

CN-1: Acento posto na experiência subjectiva – Referências pessoais.
Função continente: posição esquizo-paranóide;
K-;
não-continente;
continência nos vínculos L e/ou H (se transitório e permitindo retoma do conflito);
Reparação: investimento narcísico negativo da representação de si;
congelamento dos movimentos vinculares.

CN-2: Detalhes narcísicos – Idealização da representação de si e/ou da representação do objecto (valência + ou-).
Função continente: posição esquizo-paranóide;
K-;
continência nos vínculos L e/ou H (se transitório e permitindo retoma do conflito);
Reparação: investimento narcísico positivo da representação de si;
valorização da imagem humana;
desdobramento.

CN-3: Pôr em quadro – Afecto título – Postura significante de afectos.
Função continente: posição esquizo-paranóide;
K-;
não-continente;
continência nos vínculos L e/ou H (se transitório e permitindo retoma do conflito);
Reparação: sensibilidade depressiva;

congelamento dos movimentos vinculares.

CN-4: Insistência nos limites e nos contornos e nas qualidades sensoriais.

Função continente: posição esquizo-paranóide;
K-;
continência nos vínculos L e/ou H (se transitório e permitindo retoma do conflito);

Reparação: sensibilidade depressiva.

CN-5: Relações especulares.

Função continente: posição esquizo-paranóide;
K-;
continência nos vínculos L e/ou H (se transitório e permitindo retoma do conflito)

Reparação: investimento narcísico negativo da representação de si;
efeito negativo do investimento narcísico na relação de objecto;
desdobramento.

CL Instabilidade dos limites

CL-1: Porosidade dos limites (entre narrador/sujeito da história; entre dentro/fora...).

Função continente: pensamento divergente (valência positiva se houver retoma da dinâmica narrativa);
K-;
posição esquizo-paranóide;

CL-2: Apoio no percepto e/ou no sensorial.

Função continente: posição esquizo-paranóide;
K-;

CL-3: Heterogeneidade dos modos de funcionamento (interno/externo; perceptivo/simbólico; concreto/abstracto...).

Função continente: pensamento divergente (valência positiva se houver retoma da dinâmica narrativa);

K-;

posição esquizo-paranóide.

CL-4: Clivagem.

Função continente: pensamento divergente (valência positiva se houver retoma da dinâmica narrativa);

K-;

posição esquizo-paranóide.

CM Procedimentos anti-depressivos

CM-1: Acento posto na função de apoio do objecto (valência + ou-) – Apelo ao clínico.

Função continente: posição esquizo-paranóide;

K-;

Reparação: forte sensibilidade depressiva;

investimento narcísico negativo da representação de si.

CM-2: Hiper-instabilidade das identificações.

Função continente: pensamento divergente (valência positiva se houver retoma da dinâmica narrativa);

K-;

posição esquizo-paranóide;

Reparação: depressão não elaborada.

CM-3: Piruetas, viravoltas, "piscadela de olho", ironia, humor.

Função continente: pensamento divergente (valência positiva se houver retoma da dinâmica narrativa);

K-;

não-continente;

posição esquizo-paranóide;

Reparação: depressão não elaborada.

Série E (emergência dos processos primários)

E1 Alteração da percepção

E1-1: Escotomia de objecto manifesto.

Função continente: pensamento divergente (se houver retoma da coerência discursiva);

posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K.

E1-2: Percepção de detalhes raros ou bizarros com ou sem justificação arbitrária.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade (ausência ou fraca representação);

Função continente: posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K.

E1-3: Percepções sensoriais – Falsas percepções.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade (ausência ou fraca representação);

Função continente: posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K.

E1-4: Percepção de objectos deteriorados ou de personagens doentes, malformados.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade (ausência ou fraca representação);

Função continente: posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K;

Reparação: investimento narcísico negativo da representação de si.

E2 Massividade da projecção

E2-1: Inadequação do tema ao estímulo – Perseveração – Fabulação fora da imagem – Simbolismo hermético.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade (ausência ou fraca representação);

Função continente: posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K.

E2-2: Evocação do mau objecto, tema de perseguição, procura arbitrária da intencionalidade da imagem e/ou das fisionomias ou atitudes – Idealização de tipo megalómana.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade (ausência ou fraca representação);

Função continente: pensamento divergente (se houver retoma da coerência discursiva);

posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K;

incontinência nos vínculos L e/ou H.

E2-3: Expressões de afectos e/ou de representações massivas – Expressões cruas ligadas a uma temática sexual ou agressiva.

Simbolização/Sublimação: adaptação à realidade (ausência ou fraca representação);

Função continente: posição esquizo-paranóide;
não-continente e não-K;
incontinência nos vínculos L e/ou H;
Reparação: depressão não elaborada;
efeito negativo do investimento narcísico na relação de objecto.

E3 Desorganização das referências identitárias e objectais

E3-1: Confusão das identidades – Telescopagem dos papéis.
Função continente: posição esquizo-paranóide;
não-continente e não-K;
incontinência nos vínculos L e/ou H.

E3-2: Instabilidade dos objectos.
Função continente: pensamento divergente (se houver retoma da coerência discursiva);
posição esquizo-paranóide;
não-continente e não-K;
incontinência nos vínculos L e/ou H;
Reparação: investimento narcísico negativo da representação de si.

E3-3: Desorganização temporal, espacial ou da causalidade lógica.
Função continente: pensamento divergente (se houver retoma da coerência discursiva);
posição esquizo-paranóide;
não-continente e não-K
incontinência nos vínculos L e H.

E4 Alteração do discurso

E4-1: Perturbações da sintaxe – Falhas verbais.

Função continente: pensamento divergente (se houver retoma da coerência discursiva);

posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K.

E4-2: Indeterminação, discurso vago.

Função continente: posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K.

E4-3: Associações curtas.

Função continente: pensamento divergente (no caso de haver retoma da coerência discursiva);

posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K.

E4-4: Associações por contiguidade, por consonância, sem lógica.

Função continente: pensamento divergente (se houver retoma da coerência discursiva);

posição esquizo-paranóide;

não-continente e não-K.

QUADRO 4

COTAÇÃO

DOS

PROTOCOLOS T.A.T.

Gilberto – Arquitecto de Interiores

Cotação do Protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CI-1 , A3-1 , A3-4 , A2-2 , A1-2 , B1-2 , CN-3 , CM-3

Cartão 2 : CI-1 , CI-1 , A1-4 , CI-1 , A1-4 , A2-2 , A3-4

Cartão 3 BM : CI-1 , CI-2 , A1-1 , CI-1

Cartão 4 : A1-4 , CI-1 , E4-2 , E3-3 , CM-3

Cartão 5 : CI-1 , CI-2 , A1-1 , A1-3 , A2-4 , CI-1 , A3-1 , CI-2 , B1-2 , CM-3

Cartão 6 BM : A1-4 , CI-1 , A2-1 , CI-1 , A3-4

Cartão 7 BM : A1-4 , A1-3 , CI-1 , B1-1 , E1-3 , A3-4

Cartão 8 BM : CN-3 , CI-1 , B2-1

Cartão 10 : CN-4 , B1-1 , CI-1 , CL-3 , A1-3 , CI-2 , CM-3

Cartão 11 : CN-3 , A1-4 , B2-1 , CI-1 , CN-3 , CI-2 , A2-3 , B2-1

Cartão 13 B : CN-3 , CI –1 , A1-1 , B1-3 , CI-1 , CN-3 , CI-2 , A2-3 , B2-1

Cartão 13 MF : B2-1 , A1-4 , CI-1 , A3-1 , CL-2

Cartão 20 : A1-3 , A1-1 , A1-4 , CL-3 , B2-1 , E4-4

Cartão 16 : B2-1 , CN-1 , CI-1 , B2-1 , E4-4 , CM-3

Manuel – Arquitecto

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1: CI-1 , A1-4 , CN-1 , B2-2 , A1-1 , CN-1 , A2-2

Cartão 2 : A1-4 , A1-1 , CL-3 , CI-1 , A1-4 , CN-3 , A3-4

Cartão 3 BM : CN-3 , A1-1 , B2-2 , A3-1 , B1-2 , A3-4 , CN-3

Cartão 4 : B1-1 , B1-3 , A1-1 , B2-3 , CI-2

Cartão 5 : E2-1 , CN-1 , CI-1 , A1-1 , E2-3 , A2-3 ,

Cartão 6 BM : A1-1 , A3-4 , CI-2 , CI-1

Cartão 7 BM : A1-1 , CI-1 , A3-4 , CI-1

Cartão 8 BM : A3-1 , E2-3 , A1-1 , CI-1 , CN-5 , B1-2 , A2-4

Cartão 10 : CI-1 , CM-3 , CN-3 , E1-2 , CI-1

Cartão 11 : B2-1 , CI-1 , A1-1 , A1-4 , A2-1

Cartão 13 B : A2-2 , CN-1 , A1-4

Cartão 13 MF : E2-3 , CI-1 , A3-1 , B1-3 , CI-2

Cartão 20 : A1-3 , CI-1

Cartão 16 : B2-1 , CN-4 , CI-1 , CM-3

Carlos – Pintor

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CI-1 , A1-1 , A2-2 , CI-1 , A2-1 , B1-3 , CL-1 , CN-1 , CN-2 , E4-1 , E4-3

Cartão 2 : A1-2 , A1-4 , CM-3 , CN-2 , B1-2 , ->B3-3 , A3-4 , E4-3 , E1-2

Cartão 3 BM : CI-3 , E1-4 , CI-1 , CI-2

Cartão 4 : A1-4 , A1-1 , CN-2- , CN-2+ , E1-2 , CI-1

Cartão 5 : B1-1 , A1-3 , B1-2 , B2-3

Cartão 6 BM : CI-1 , A1-4 , CM-3 , B2-3 , E4-3

Cartão 7 BM : A1-4 , CI-1 , E3-1 , CI-1

Cartão 8 BM : CI-1 , A1-4 , CN-2 , A3-4

Cartão 10 : CN-3 , B1-1 , CN-2 , A1-1 , CL-3 , B1-3 , CL-1 , CM-3

Cartão 11 : B2-1 , A1-1 , CL-3 , A1-4 , B1-2 , B2-4 , E4-3 , B2-1 , CM-3

Cartão 13 B : CN-3 , A1-4 , CI-1 , B1-2 , E2-3

Cartão 13 MF : B1-1 , B2-1 , B3-2 , CN-2 , A2-1

Cartão 20 : A1-2 , A1-4 , CL-2 , B1-2 , A1-3 , E4-3

Cartão 16 : CI-1 , CL-1 , CM-3 , CI-1 , E4-3 , E4-2

António – Escritor

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : A1-1 , B1-3 , CN-1 , CN-2

Cartão 2 : CI-1 , B2-1 , CL-2 , A1-1 , A1-1 , CN-4 , CN-3 , A3-4

Cartão 3 BM : CN-3 , E1-4 , E1-3 , A1-1 , E2-3 , A3-1 , CI-1 , A3-1 , CN-1 , A2-4

Cartão 4 : E4-1 , A1-1 , A2-3 , A1-4 , E2-3 , E2-2 , B1-1 , B2-2 , B2-3 , CN-1

Cartão 5 : A1-2 , CN-3 , CI-1 , A1-1 , B1-1 , B1-2 , B1-3 , CL-2 , CL-3

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-1 , CL-3 , B1-3 , CN-1 , CI-1

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , CL-1 , A1-1 , B1-3 , CI-1

Cartão 8 BM : A2-1 , CI-1 , E2-3 , A3-4 , A3-1

Cartão 10 : CI-1 , A3-1 , B3-3 , A1-1 , B3-2

Cartão 11: A2-1 , A1-1 , CN-1 , CI-1 , CN-1 , CL-3 , A1-4

Cartão 13 B : B1-3 , CN-1 , E1-3 , A1-1 , A2-3 , B2-1

Cartão 13 MF : B2-1 , B2-2 , CI-1 , CN-1 , CN-2 , CN-1 , CI-1

Cartão 20 : A1-4 , CI-1 , CN-1 , A1-4 , E4-3 , CL-3 , CN-1 , CN-1

Cartão 16 : CN-2 , CI-1 , CM-3 , CM-1 , CN-4 , CL-3 , B2-1 , CN-1 , CN-1

Luís – Músico

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1: A1-1 , A1-4 , CN-1 , CI-1 , A3-1 , CN-2+ , CN-2- , B1-2 , B1-3 , CN-1 , E1-3 , B2-2

Cartão 2 : CI-1 , CL-2 , E3-3 , A2-2 , CL-3 , A1-1 , CL-1 , A3-1 , E1-3 , CN-3 , B1-2 , A3-4

Cartão 3 BM : A1-4 , Ci-1 , A1-1 , A3-1 , CN-3 , A2-3 , B2-2 , CI-3 , B2-1 , CM-1

Cartão 4 : A1-4 , A1-2 , A2-1 , CI-1 , CN-3 , A1-1 , B1-1 , B1-2 , B1-3 , CN-3

Cartão 5 : CN-1 , CI-1 , A3-1 , A1-1 , B1-3 , B1-2 , A3-1 , CN-4 , E1-2 , E2-2

Cartão 6 BM : CN-3 , A2-1 , A1-1 , B1-3 , CI-1 , A2-3 , A3-1 , A2-4

Cartão 7 BM : E4-1 , CI-1 , A1-1 , B1-1 , B1-3 , CL-1

Cartão 8 BM : CN-5 , B2-1 , CM-2 , CN-4 , CN-4 , A1-1

Cartão 10 : CN-3 , A1-1 , B1-1 , CN-4 , CI-1 , A3-1 , B1-3

Cartão 11 : CN-3 , A1-1 , A3-1 , A1-1 , CN-4 , A2-1 , B2-1

Cartão 13 B : E4-3 , A1-4 , CN-1 , CN-3 , CI-1

Cartão 13 MF : A3-1 , A3-3 , CI-1 , A2-4 , B2-2 , B2-3

Cartão 20 : A1-2 , A2- 1 , CN-4 , CM-3 , E1-3

Cartão 16 : CN-1 , A2-1 , CN-3 , CN-5 , CN-2 , E4-3 , CL-1 , CI-1 , CM-3

Patrícia – Pintora

Cotação do Protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CI-1 , A1-1 , A2-2 , CI-1 , A2-1 , B1-3 , CL-1

Cartão 2 : B2-1 , CN-2 , A1-1 , A3-4 , B1-3 , A3-1 , CL-3

Cartão 3 BM : B2-1 , CI-1 , CN-3 , CN-2- , A3-4 , CI-2

Cartão 4 : B1-1 , A1-1 , B1-3 , A3-1 , B2-3 , CI-2

Cartão 5 : A1-3 , B1-2 , A1-1 , B1-3 , A3-1 , A1-4

Cartão 6 BM : B1-1 , A1-1 , B1-3 , A3-1 , ->CI-3 , CI-2

Cartão 7 BM : B1-1 , A1-1 , A1-1 , B1-3 , CI-1

Cartão 8 BM : CI-1 , B2-1 , E2-3 , CI-1 , A1-1 , B1-2 , CM-2 , E3-1

Cartão 10 : B2-1 , B1-1 , B2-2 , B2-1 , A1-1 , B2-1

Cartão 11 : B2-1 , A1-2 , A1-1 , CI-1 , A3-1 , B2-1

Cartão 13 B : A1-1 , CN-2 , CI-1

Cartão 13 MF : CI-1 , A3-1 , E2-3 , B3-2 , B2-1

Cartão 20 : CI-1 , CN-1 , A1-1 , A3-1 , B2-3 , B1-2 , B1-1 , CI-2 , CM-1

Cartão 16 : CN-1 , CN-2 , B1-3 , B1-1 , B3-2

Bernardo – Empresário

Cotação do Protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CI-1 , A1-1 , B1-3 , E1-4 , B2-2 , A2-4 , A3-1

Cartão 2 : A1-4 , CL-4 , A2-2 , A3-4 , CL-3 , CI-1

Cartão 3 BM : A1-4 , A3-1 , CI-1 , B1-3 , E4-3 , CN-2-

Cartão 4 : CN-3 , B1-3 , CN-2 , CI-1 , B1-1 , A1-1 , CM-3 , A2-1

Cartão 5 : A1-4 , E1-3 , CI-1 , A1-1 , B2-1 , B1-2 , B3-2

Cartão 6 BM : A1-4 , B1-1 , B2-1 , CM-3 , B3-2

Cartão 7 BM : ->E2-2 , CI-1 , A1-1 , B1-1 , B2-1 , CM-3

Cartão 8 BM : E2-3 , A2-2 , A1-1 , CI-1 , A1-3 , A1-4

Cartão 10 : E1-4 , A1-4 , E4-3 , CM-3

Cartão 11 : A2-1 , A1-1 , A2-2 , CN-3 , CN-4 , CI-1 , CM-3 , B2-1

Cartão 13 B : A1-4 , CI-1 , A1-1 , CN-2 , CL-4 , B1-3 , E1-2 , CM-1 , B2-1

Cartão 13 MF : E2-3 , CM-3 , B2-1 , B2-2 , B2-3 , A3-2 , CM-3

Cartão 20 : B2-1 , A1-2 , A1-3 , CN-3 , B1-3 , B1-2

Cartão 16 : A1-4 , E4-3 , CI-1 , CM-3

Horácio – Desenhador Humorístico

Cotação do Protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CIO-1 , B1-2 , A1-1 , A2-1 , A2-2 , CL-1 , A3-1

Cartão 2 : A1-4 , CI-1 , A2-2 , A3-4 , CN-2- , CM-3

Cartão 3 BM : CN-3 , B2-3 , CN-3 , CI-2 , A3-1

Cartão 4 : B2-1 , A1-1 , B3-3 , B1-1 , B2-3 , E4-3

Cartão 5 : CM-3 , E4-3 , B1-2 , CI-1

Cartão 6 BM : E2-1 , CI-1 , A3-1 , B1-1 , B1-2 , A1-1 , A3-1 , B1-3 , A3-4

Cartão 7 BM : E2-1 , CI-1 , A1-1 , CI-2 , B1-1 , E2-2 , A1-1 , CL-3

Cartão 8 BM : CI-1 , CN-3 , A1-2

Cartão 10 : CM-3 , A1-1 , B1-1 , B3-2 , CI-1

Cartão 11 : A1-2 , CI-1 , A3-1 , A3-2 , A1-1 , B1-1

Cartão 13 B : A1-4 , A1-2 , B2-1 , E4-3 , E1-3 , B1-2

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-1 , B3-2 , E2-3 , A2-4 , B2-3 , CM-3 , CN-2-

Cartão 20 : E2-1 , CL-1 , B2-1 , A1-1 , A1-2

Cartão 16 : CN-3 , B2-1 , CM-1 , CM-3

Vanessa – Escultora

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CN-1 , A1-1 , CN-1 , A3-1 , B1-2 , B2-3 , B1-3

Cartão 2 : CI-1 , CN-1 , A1-1 , B2-3 , B1-3 , CL-1

Cartão 3 BM : B2-2 , CI-1 , CN-3 , A2-3 , A3-4 , A2-3

Cartão 4 : A1-4 , A1-1 , B1-1 , B2-3

Cartão 5 : CI-1 , CI-3 , B2-2 , E2-3 , A3-1 , E2-3 , CI-2

Cartão 6 BM : B1-1 , A1-1 , CI-1 , B2-1 , B1-3

Cartão 7 BM : A1-4 , A1-3 , CN-2 , A1-1 , B1-1

Cartão 8 BM : A2-1 , A1-1 , A2-4 , CN-5 , CN-1

Cartão 10 : A1-3 , B1-1 , B1-3 , CM-1 , CI_1

Cartão 11 : A1-2 , B2-1 , A1-1 , B1-1 , B2-1

Cartão 13 B : A1-3 , B2-1 , B1-2 , A1-3

Cartão 13 MF : CI-1 , E2-3 , CN-3 , CI-1 , A3-1 , A1-3 , B1-3

Cartão 20 : B3-1 , E1-3 , CL-1 , A2-2 , CN-3 , CI-1

Cartão 16 : CI-1 , CN-1 , CI-1 , B2-1

Maria – Investigadora

Cotação do protocolo T.AT.

Cartão 1 : CN-1 , A1-1 , B1-3 , CN-1 , B1-2 , B2-3 , CI-1 , CN-2 , CI-1 , B2-3

Cartão 2 : A1-2 , CN-1 , B2-2 , CN-2+ , B2-3 , CI-2 , CI-1 , B1-3 , CI-1 , B3-2 , CI-1 , A3-2 , CI-1 , CI-2 , CN-3 , A3-4

Cartão 3 BM : A3-1 , CI-1 , A1-1 , CI-1 , CN-1 , B1-3 , CL-4 , A2-2 , CN-1 , CI-1 , A3-2

Cartão 4 : CL-4 , B2-2 , CI-1 , CN-1 , CN-3 , B2-3 , B1-3 , CI-1 , A2-3 , CN-1

Cartão 5 : CN-1 , CI-1 , CN-3 , A1-1

Cartão 6 BM : CN-1 , CN-2+ , B1-3 , CI-1 , CI-2 , A1-1 , CN-1 , B1-3

Cartão 7 BM : CI-1 , A1-1 , CN-1 , CI-2 , A3-1 , B1-1 , A3-4 , CI-1

Cartão 8 BM : CI-1 , A2-1 , CL-4 , A1-1 , CI-1 , B1-2

Cartão 10 : A1-1 , B3-3 , CN-1 , CN-3 , B1-3

Cartão 11 : A1-2 , A1-1 , CI-1 , CI-1 , B2-4 , B1-3

Cartão 13 B : CI-2 , CI-1 , CN-3 , A1-1 , CL-3 , B1-3 , A2-2 , B1-3 , CI-1

Cartão 13 MF : A1-1 , CI-1 , B3-2 , B1-3 , CI-1 , CN-1 , CL-4 , CI-1

Cartão 20 : A1-1 , CI-2 , CL-4 , B1-3 , B1-2 , CI-1

Cartão 16 : CI-1 , CL-4 , B2-3 , A1-1 , CN-2+ , B1-3 , CN-1

Catarina – Designer de Comunicação

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : A1-1 , E1-1, A3-1 , B1-2 , A3-1 , E1-4 , A3-1 , A2-4

Cartão 2 : A2-1 , A1-1 , A2-4 , B3-2 , A1-1 , B2-3 , A2-4 , B1-3

Cartão 3 BM : A1-1 , CN-1 , A1-1 , CI-2 , A3-1 , E1-4

Cartão 4 : A1-1 , A2-1 , B1-3 , A1-1 , B3-2 , B2-3 , A1-3

Cartão 5 : CN-3 , A1-1 , CI-2 , CI-1

Cartão 6 BM : B2-1 , A1-3 , CI-2 , CI-2 , CF-2 , A3-1 , E1-4 , A3-1

Cartão 7 BM : B2-1 , A1-1 , B1-1 , A3-2 , CF-2 , A3-1

Cartão 8 BM : A1-1 , A2-2 , E2-3 , E2-2 , A3-1 , A2-1 , A3-1 , CI-2 , E2-3 , A3-1 , E2-3

Cartão 10 : CI-2 , B3-2 , CI-1 , E1-2 , CI-1 , A1-1

Cartão 11 : A2-1 , A3-1 , A1-4 , B1-2 , A1-2 , B1-3 , B2-1 , B2-2 , A3-1 , B1-1

Cartão 13 B : CN-4 , A1-4 , A1-2 , A3-1 , A1-1 , CN-3 , CI-1

Cartão 13 MF : A3-1 , CI-2 , A1-3 , A3-1 , B3-2 , E2-3 , E2-1 , B1-2 , A3-1

Cartão 20 : A2-1 , A1-4 , CI-1 , E1-3 , A1-1 , A3-1 , A3-1

Cartão 16 : A1-1 , A1-2 , A2-2 , A2-3 , A1-1

Victor – Actor

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CI-1 , A1-1 , A1-2 , B1-2 , B2-3 , A3-2 , B1-2 , B1-2 , CN-2- , A3-1 , E2-3

Cartão 2 : CI-1 , B2-2 , A1-1 , A3-1 , CN-1 , B1-3 , A1-1 , B1-2 , A3-1 , B1-2 , E2-3 , B1-3 , A3-4 , E1-2 , CI-1 , B3-2 , A3-1 , B2-2 , B3-2

Cartão 3 BM : CI-1 , A2-3 , B1-2 , CI-2 , A3-1 , B1-2 , A2-3 , A2-4 , B2-2 , A3-1 , B1-2 , CI-2 , B3-2 , E1-3 , A3-1 , A1-1

Cartão 4 : A2-1 , A1-2 , B3-2 , A1-1 B1-3 , B2-3 , B3-2 , A3-1 , B2-2 , A1-1 , B3-3 , A2-3

Cartão 5 : A3-1 , B1-2 , CI-2 , B1-3 , A3-1 , B1-2 , CI-2 , B1-2 , A1-1 , A3-4 , B1-2 , A3-1 , CI-2 , B1-3 , B2-3 , CI-2

Cartão 6 BM : A1-1 , CI_2 , A2-3 , A3-1 , B1-1 , B2-2 , CI-2 , A3-1 , CI-2

Cartão 7 BM : CI-1 , A1-1 , Bi-3 , CI-2 , A3-1 , B1-2 , A3-1 , B1-3 , A3-1 , A2-3 , A3-1, B2-2, A3-1, A2-3, A3-1

Cartão 8 BM : CI-1 , B2-1 , A1-1 , CI-2 , E3-1 , CN-4, A3-3

Cartão 10 : A3-1 , A1-1 , B2-2 , A1-3 , CL-1 CM-1 , B1-3 , CI-1

Cartão 11 : A2-1 , A1-1 , A1-1 , A1-1 , B2-2 , B1-3 , A3-1 , B2-1 , B1-3 , A3-4

Cartão 13 B : CI-1 , CL-1 , CL-3 , CN-1 , A1-1 , CN-3 , CN-4 , E1-2 , B2-2

Cartão 13 MF : CI-1 , A3-1 , B3-2 , A1-1 , CN-4 , B1-2 , B3-2 , CI-2 , A3-1 , E1-3

Cartão 20 : CI-1 , A2-1 , E1-2 , E2-1 , CL-3 , CL-2 , E2-2 , E4-3 , E4-2

Cartão 16 : CL-1 , E2-1 , CN-1 , E4-3

Sílvia – Designer de Comunicação

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : A1-1 , CI-1 , B1-3 , B1-2 , CN-2+ , A1-2 , A1-1 , B2-1

Cartão 2 : CI-1 , A3-2 , A1-1 , B1-2 , B2-2 , B1-1 , B1-2 , B1-2 , E1-2 , A1-2 , E1-2 , A1-2 , A3-4 , CN-2+ , A1-1 , B1-3 , E2-1, B2-3 , B1-3 , A1-1

Cartão 3 BM : B2-1 , E2-3 , A3-2 , A2-4 , A1-1 , B1-3 , CI-2

Cartão 4 : A1-1 , A2-1 , B2-3 , B1-3 , B3-2 , A3-2 , CN-1 , A3-4 , B3-2 , A1-2 , A3-4 B1-3 , B1-2 , CI-2

Cartão 5 : B2-1 , B1-2 , B2-1 , CI-1 , A1-1 , B2-4 , A1-1 , A3-2 , B2-1 , CN-2+ , B2-4

Cartão 6 BM : CI-1 , CN-2 , A1-1 , A1-1 , B1-3 , CN-3 , A1-1

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , CN-2+ , CI-1 , CN-2 , B3-3

Cartão 8 BM : CN-3 , A1-1 , A3-3 , A2-1 , CN-2+ , A2-4

Cartão 10 : CN-3 , A1-4 , CN-3 , B1-1 , B1-2 , A1-2 , A3-2 , B1-1 , B1-3

Cartão 11 : A1-4 , A1-1 , A2-1 , B1-1 , B2-1

Cartão 13 B : A1-1 , CI-2 , E1-3 , CM-3 , CI-1

Cartão 13 MF : E2-3 , A3-2 , B3-2 , A2-4 , CI-2 , BI-2 , B3-2 , CI-2

Cartão 20 : A1-4 , B2-1 , A2-4 , B1-2 , A2-4 , A3-3 , CN-3 , CN-2-

Cartão 16 : CI-3 , CI-1 , CM-3 , CI-1

Lucas – Poeta

Cotação do protocolo T.AT.

Cartão 1 : A1-1 , CN-1 , B2-3 , B1-2 , CN-3 , B1-3 , CN-1 , CI-1 , CN-2 , B2-3

Cartão 2 : CI-1 , CN-3 , A1-1 , B2-2 , B1-2 , B2-2 , B2-3 , CN-2-

Cartão 3 BM : A1-1 , B2-1 , B2-2 , B2-3 , B1-3 , CM-3

Cartão 4: A2-1 , B2-3 , B1-3 , A1-3 , CN-1 , CL-3 , A1-4

Cartão 5 : B2-1 , B1-2 , A1-1 , CN-1 , B1-2

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-2 , CN-1 , B1-3 , A1-4 , CN-1

Cartão 7 BM : A1-1 , B2-1 , B1-1 , CN-3 , CI-1 , A3-3

Cartão 8 BM : A1-4 , B1-3 , A2-2 , A3-3 , CN-1

Cartão 10 : CN-3 , CI-1 , B3-2 , B1-3 , A1-3 , A3-2

Cartão 11 : B2-1 , A2-4 , CN-3

Cartão 13 B : CN-3 , CI-1 , B1-2 , A1-3 , CN-3 , CN-1 , A2-2 , B1-3

Cartão 13 MF : CI-1 , E2-3 , CN-1 , A2-4 , E2-1

Cartão 20 : CM-1 , CN-1 , E4-3 , E2-3

Cartão 16 : CN-1 , A1-4 , E2-3 , B3-2 , B1-1 , E1-3 , E1-2 , E1-4 , B2-1 , E1-4

Filipe – Actor de Teatro

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CI-1 , CN-4 , B1-2 , A1-1 , A1-1 , A2-4 , B1-3 , A2-4

Cartão 2 : CN-1 , A2-2 , A1-4 , A2-4 , B1-2 , A3-1 , A3-2 , B1-2 , A2-4 , CN-1 , B3-2 B1-2 , A2-4 , CN-1 , B3-2 , E3-1 , A3-1 , CI-1 , E1-2

Cartão 3 BM : B1-2 , B3-2 , CL-4 , CN-1 , B1-2 , E2-2 , CN-2- , B2-4 , B2-2 , CN-2- A1-4

Cartão 4 : B2-1 , A1-1 , B2-2 , CN-2+ , B2-3 , CL-4 , CN-3 , CN-4 , CM-1 , B1-3 , CI-1 , B1-2 , A3-1 , B2-3 , B2-1

Cartão 5 : B2-1 , CN-2+ , A1-1 , B2-2 , B3-2 , B1-2 , B3-2 , B3-3

Cartão 6 BM : B1-1 , A1-1 , B2-1 , A3-1 , B1-2 , A3-1 , A2-4 , CN-3 , B2-2 , B1-1 , CN-1 , CM-1 , B2-1 , E1-4 , A3-1

Cartão 7 BM : A1-1 , CN-2 , B1-1 , CN-1 , CI-1 , CN-1 , A2-4 , CN-3

Cartão 8 BM : A1-1 , A2-4 , A2-2 , B1-2 , A2-4 , B1-1 , A3-3 , A2-1 , B1-1 , A2-4

Cartão 10 : B2-1 , A1-1 , B2-2 , CN-3 , B2-3 , B1-2 , CL-4 , B2-1 , A2-4 , E3-1 , B1-1

Cartão 11 : CI-1 , CI-2 , B2-1 , CN-2+ , A2-2 , A2-1 , CN-2+ , B2-4 , B1-2 , E3-3 , A1-1 , A2-1

Cartão 13 B : CN-3 , A1-1 , B1-2 , E2-3 , A1-2 , CN-1 , CN-3 , CN-2+ , B3-2 , B1-3 , CN-1 , CI-1 , CN-3

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-1 , CN-1 , B2-1 , B2-2 , B2-4 , E2-3 , CM-3 , CN-2- , CN-2+ , B2-1

Cartão 20 : CN-1 , E4-1 , A1-1 , B2-1

Cartão 16 : CN-1 , E4-3 , CN-4

Guilherme – Actor

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : A3-1 , CI-1 , A1-1 , B2-2 , B2-3 , CI-1 , B1-2 , CI-2

Cartão 2 : CN-3 , A1-3 , CN-2 , A2-2 , A3-4 , A1-1 , B3-2 , CI-1 , E1-1

Cartão 3 BM : A1-1 , A3-4 , CN-3 , B1-2 , CI-2 , A3-1 , B2-2 , CI-1

Cartão 4 : E2-3 , A1-1 , E1-1 , CI-1

Cartão 5 : B2-1 , A1-1 , CI-2 , CI-1

Cartão 6 BM : A1-4 , CI-1 , A3-2 , CI-1 , CI-2 , A2-4 , B1-1 , B1-3 , CI-1 , A1-1

Cartão 7 BM : CN-3 , B 1-1 , CI-1

Cartão 8 BM : A1-1 , CI-1 , A2-1 , A1-4 , A3-1 , A2-4 , CI-1

Cartão 10 : A1-3 , E2-3 , CI-1 , A3-2 , CI-2 , CI-1

Cartão 11 : A2-1 , CI-1 , CI-2 , CI-1

Cartão 13 B : CN-3 , CI-1 , A1-1 , A3-4 , B1-2 , CI-1

Cartão 13 MF : E2-3 , CI-1 , A3-2 , A1-1 , B1-3 , CI-1

Cartão 20 : B1-2 , CI-2 , A1-1 , CI-1

Cartão 16 : CI-1 , A2-1 , E2-3 , CN-4 , CI-1

Ana – Pintora

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CN-1 , A2-1 , B1-3 , A2-4 , A1-1 , A2-2 , A1-1

Cartão 2 : A1-2 , CN-3 – A1-2 , CN-1 , CN-3 , B3-2 , CI-1 , A1-4 , CN-1 , CI-1 , CN-1 , A1-3 , A1-2 , A1-4 , A1-1 , CI-1 , A1-4 , B3-2

Cartão 3 BM : CI-1 , B2-2 , A3-1 , A3-1 , A3-4 , A1-1 , B3-2 , E2-3 , A2-4

Cartão 4 : A1-1 , CN-3 , A1-2 , A1-4 , B2-3 , A3-1 , A1-1 , CN-3 , B2-3 , CI-1 , B1-1 A3-2 , A1-3

Cartão 5 : A1-1 , CN-3 , A3-1 , CI-1 , CI-1 , A1-1 , A1-3 , CI-1 , CN-1 , CI-1 , A3-4 , A3-1 , B3-2 , A3-2

Cartão 6 BM : CI-1 , CN-3 , A1-2 , A1-1 , A3-1 , CN-1 , B1-3 , B2-2 , CI-1 , A3-2 , CI-1 , A1-1 , CI-2 , B2-2 , B2-1 , A1-1 , B2-1 , CN-1 , B3-2 , A3-1

Cartão 7 BM : A3-1 , A1-1 , A3-1 , A1-1 , A1-2 , CI-1 , B1-1 , B1-3 , CI-1 , CN-1 , A1-1 , B1-3 , CN-1

Cartão 8 BM : A1-1 , A3-4 , A2-1 , CN-2+ , A3-1 , CI-1 , A3-1 , CI-1 , CN-3

Cartão 10 : CI-1 , A3-1 , A3-1 , B1-1 , B1-3 , A1-1 , E2-3 , CI-1 , E1-2 , A3-1 , A1-1 , E1-3 , A3-1

Cartão 11: CI-1 , CI-3 , E1-2 , A3-2 , A3-2 , A1-1 , A3-1 , E1-4 , E1-3 , E1-3 , A2-4 , A3-1 , CI-1 , A3-1 , A3-1 , A1-1 , A3-1 , CI-1 , A3-1 , E2-2

Cartão 13 B : A1-1 , B1-3 , A3-2 , A3-1 , CI-1 , A1-4 , B1-3 , A2-2 , A2-3 , CI-1 , A2-3 , B1-2 , CI-2

Cartão 13 MF : B2-1 , B2-2 , A2-3 , A1-1 , E1-2 , CI-3 , A2-3 , CI-1 , A1-1 , A2-3 , A2-4 , CI-1

Cartão 20 : A1-1 , CN-1 , A1-1 , A3-1 , CI-1 , E1-2 , A2-1 , CI-3 , A1-1 , E2-2 , CN-4

Cartão 16 : A1-1 , CI-1 , A1-1 , CF-1 , A3-1 , A1-4

Giacomo – Saxofonista

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CI-1 , A1-2 , CN-1 , B1-2 , CF-1 , B1-1 , CI-2 , A2-1 , CI-1 , E1-1

Cartão 2 : A1-2 , CI-1 , A3-2 , CN-4 , CN-1 , CN-2 , B1-3 , A1-1 , B1-1 , CN-2

Cartão 3 BM : CN-1 , CN-2 , B3-2 , CN-4 , B1-3 , CN-3 , CL-3

Cartão 4 : A1-2 , A1-2 , E1-3 , B1-2 , E4-3 , CN-1 , B3-2 , CN-3 , CI-1 , CL4 , CI-1 , E4-3 , B1-1 , CM-3

Cartão 5 : CN-1 , A1-1 , B2-2 , B1-1 , CI-1 , CI-2 , B1-3 , A1-2 , CL-4

Cartão 6 BM : CI-2 , CI-1 , B1-2 , E2-3 , B1-2 , CF-1 , A2-1 , CM-3 , B3-2 , CI-1 , E4-2 , E4-3

Cartão 7 BM : CN-1 , CI-1 , CN-4 , CF-1 , E4-3 , CN-1 , CI-1 , CM-3 , CN-3

Cartão 8 BM : A1-2 , CN-1 , E2-3 , CN-2 , A3-3 , CN-2 , E4-3 , B1-2 , E2-3 , CI-1 , CL-4

Cartão 10 : A2-1 , CN-2+ , CN-2+ , CN-3 , B1-2 , CN-1

Cartão 11 : A1-4 , A2-1 , B1-3 , E2-2 , CI-1 , E4-3 , B2-4 , E1-3 , A1-2 , A1-1 , E4-3 , A1-1 , E4-2

Cartão 13 B : A1-2 , A3-2 , CI-1 , CN-1 , CN-2 , B1-3 , CM-3 , B1-2 , A1-2 , B1-2 , A2-3 , CM-3 , E4-3 , CN-2-

Cartão 13 MF : A3-2 , CI-1 , A2-1 , CI-1 , E2-3 , CI-3 , CI-1 , E4-3 , CM-3

Cartão 20 : A1-2 , A1-2 , CN-1 , A2-1 , CN-1 , E1-3 , A1-1 , b1-2 , B2-1 , E4-3

Cartão 16 : CN-1 , CN-4 , CN-1 , CL-1 , E4-3 , CI-1 , CM-3

Eduardo – Actor de Teatro

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : CN-1 , B1-3 , B2-1 , A3-1 , A1-1 , B1-2 , CN-2+ , A3-2 , CI-1 , B1-2

Cartão 2 : CN-1 , CI-1 , B1-3 , CI-1 , B2-3 , A1-3 , B1-3 , B2-3 , CN-2+ , CM-1 , B1-1

Cartão 3 BM : CN-1 , CN-2- , E1-4 , B1-3 , CN-2-

Cartão 4 : CN-1 , B2-1 , B1-3 , B1-3 , B1-3 , B2-2 , CI-1 , CN-2+ , B1-1

Cartão 5 : CN-1 , B2-1 , CI-2 , CI-1 , A3-1 , E1-3 , E1-4 , B2-2 , CM-3

Cartão 6 BM : CN-1 , B2-1 , A1-3 , CN-2+ , B1-3 , CM-3 , CM-1 , B1-2 , B1-1

Cartão 7 BM : CN-1 , B2-1 , CN-2+ , A1-3 , B1-1

Cartão 8 BM : CN1 , B2-1 , B1-2 , B1-2 , B2-3 , E2-3 , CN-2+ , A2-4

Cartão 10 : CN-1 , CI-1 , B2-1 , B2-2 , B1-1 , CM-1 , A1-1 , B1-3 , CN-2+

Cartão 11 : CN-1 , A3-1 , CI-1 , A1-1 , CN-4 , CL-3 , B1-3 , CI-1 , A3-2 , B1-3

Cartão 13 B : CN-1 , B1-3 , B1-2 , B1-3 , CI-1 , B1-2 , CN-3 , CN-2+

Cartão 13 MF : CN-1 , CI-1 , B2-2 , B1-1 , B2-1 , CM-1 , B2-3 , B2-2

Cartão 20 : CN-1 , CN-3 , CN-3 , A3-1 , CN-2+ , B2-2

Cartão 16 : CL-3 , CN-2+ , E4-3

Manuela – Pintora (médica)

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : A1-1 , B1-3 , A3-1 , CL-3 , A2-2

Cartão 2 : A2-1 , A1-2 , A1-1 , A2-2 , CI-1 , A2-4 , B1-3

Cartão 3 BM : E1-4 , B3-3 , A3-1 , A3-1 , B1-3 , E1-4 , B2-2 , CM-1 , CN-2- , CN-3

Cartão 4 : B2-1 , A1-1 , B1-1 , B2-3 , CI-1

Cartão 5 : A1-1 , B2-1 , B1-2 , CI-2

Cartão 6 BM : A3-1 , A1-1 , CI-2 , B1-1 , A1-1 , B1-3

Cartão 7 BM : A3-1 , A1-1 , B1-1 , CI-2 , B1-3 , CI-1

Cartão 8 BM : CI-1 , A1-1 , CN-2+ , CI-1 , A3-1 , A3-4 , CN-2+ , CN-2- , CL-4

Cartão 10 : A1-1 , B1-3 , B1-1 , CN-3 , CI-1

Cartão 11 : A3-1 , CI-1 , A3-1 , A1-1 , B2-2 , CI-1 , CI-2 , CL-3 , B1-1 , B2-4 , A1-1

Cartão 13 B : A1-1 , CN-3 , A3-1 , CN-3 , CI-1 , A3-1 , CI-2 , CL-3

Cartão 13 MF : B2-1 , CI-2 , CM-1 , B2-2 , A1-1 , E1-4 , B1-3

Cartão 20 : CN-2+ , B1-2 , CI-1

Cartão 16 : CL-2 , B2-1 , B1-1 , A1-2 , B2-4 , B2-2 , B2-3 , E2-2 , E4-3 , B2-2 , B2-4

Vasco – Designer de Equipamentos

Cotação do protocolo T.A.T.

Cartão 1 : B1-3 , B2-1 , A1-1 , B1-2 , CI-2 , CM-3 , CI-1 , B2-3 , E4-3

Cartão 2 : B2-2 , A1-4 , B3-2 , B2-3 , E4-3 , CI-1 , B3-2 , A1-1 , B2-2 , B3-2 , B3-3 , E4-3 , CM-3

Cartão 3 BM : CI-2 , CF-2 , B2-2 , CI-1 , A1-1 , B2-1 , B1-2 , CI-1

Cartão 4 : CM-3 , B2-3 , E4-3 , CM-3 , CI-1 , CI-2

Cartão 5 : CI-1 , A1-1 , B1-2 , A2-1 , E4-3

Cartão 6 BM : E4-3 , B1-3 , A1-1 , CI-1

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , B1-2 , B1-3 , CM-3

Cartão 8 BM : A2-4 , A1-1 , CI-3 , E2-3 , A2-1 , CM-3

Cartão 10 : B2-1 , B3-2 , B1-2 , B2-2 , CM-3

Cartão 11 : A1-1 , CM-3 , A2-1 , E4-3 , E3-1

Cartão 13 B : CM-3 , CN-3 , E4-3

Cartão 13 MF : E2-3 , E4-3 , CM-3

Cartão 20 : E4-3 , E4-2 , CI-1 , CM-3

Cartão 16 : E4-3 , CI-1 , CM-3

QUADRO 5

RESULTADOS QUANTITATIVOS

Gilberto – Arquitecto de Interiores

Resultados Quantitativos

A

A1
- A1-1 = 5
- A1-2 = 1
- A1-3 = 4
- A1-4 = 8

A2
- A2-1 = 1
- A2-3 = 1
- A2-4 = 1

A3
- A3-1 = 3
- A3-4 = 4

B

B1
- B1-1 = 2
- B1-2 = 2
- B1-3 = 1

B2
- B2-1 = 8

C

CI
- CI-1 = 19
- CI-2 = 5

CN
- CN-1 = 1
- CN-3 = 5
- CN-4 = 1

CL
- CL-1 = 1
- CL-2 = 1
- CL-3 = 2

CM
- CM-3 = 5

E

E1
- E1-3 = 1

E3
- E3-3 = 1

E4
- E4-2 = 1
- E4-4 = 2

Total

A1,B1 = 25	+++
A2,A3 = 11	++
B2,B3 = 8	+
CI = 24	+++
CN,CL,CM = 17	++
E = 5	+

Resultante: **A1,B1 = CI > CN,CL,CM > A2,A3 > B2,B3 = E**

Manuel - Arquitecto

Resultados Quantitativos

A	A1	A1-1 = 8
		A1-3 = 1
		A1-4 = 5
	A2	A2-1 =1
		A2-2 = 2
		A2-3 = 1
		A2-4 = 1
	A3	A3-1 = 3
		A3-4 = 4
B	B1	B1-1 = 1
		B1-2 = 1
		B1-3 = 2
	B2	B2-1 = 2
		B2-2 = 1
		B2-3 = 1
C	CI	CI-1 = 13
		CI-2 = 4
	CN	CN-1 = 4
		CN-3 = 4
		CN-4 = 1
		CN-5 = 1
	CL	CL-3 = 1
	CM	CM-3 = 2
E	E1	E1-1 = 1
		E1-2 = 1
	E2	E2-1 = 1
		E2-2 = 1
		E2-3 = 2

Total	A1,B1 = 20	+++
	A2,A3 = 12	++
	B2,B3 = 3	+
	CI = 15	++
	CN,CL,CM = 13	++
	E = 6	+

Resultante: **A1,B1 > CI = CN,CL,CM = A2,A3 > E = B2,B3**

Carlos – Pintor

Resultados Quantitativos

A

A1: A1-1 = 4; A1-2 = 2; A1-3 = 2; A1-4 = 8

A2: A2-1 = 2; A2-2 = 1

A3: A3-1 = 1; A3-4 = 2

B

B1: B1-1 = 3; B1-2 = 5; B1-3 = 1

B2: B2-1 = 1; B2-3 = 2; B2-4 = 1

B3: B3-2 = 1; B3-3 = 1

C

CI: CI-1 =11; CI-2 = 1; CI-3 = 1

CN: CN-1 = 1; CN-2 = 7; CN-3 = 2

CL: CL-1 = 3; CL-2 = 1; CL-3 = 2

CM: CM-3 =5

E

E1: E1-2 = 2; E1-4 = 1

E2: E2-3 = 1

E3: E3-1 = 1

E4: E4-1 = 1; E4-2 = 1; E4-4 = 6

Total :

A1,B1 = 24	++
A2,A3 = 6	+
B2,B3 = 6	+
CI = 13	+
CN,CL,CM = 21	++
E = 10	+

Resultante : **A1,B1= CN,CL,CM > CI = E > A2,A3 = B2,B3**

António – Escritor

Resultados Quantitativos

A	A1	A1-1 = 13
		A1-4 = 4
	A2	A2-1 = 2
		A2-3 = 2
		A2-4 = 1
	A3	A3-1 = 4
		A3-4 = 2
B	B1	B1-1 = 4
		B1-2 = 1
		B1-3 = 4
	B2	B2-1 = 4
		B2-2 = 2
		B2-3 = 1
	B3	B3-2 = 1
		B3-3 = 1

C	CI	CI-1 = 13
	CN	CN-1 = 13
		CN-2 = 3
		CN-3 = 3
		CN-4 = 2
	CL	CL-1 = 1
		CL-2 = 2
		CL-3 = 5
	CM	CM-1 = 1
		CM-3 = 1
E	E1	E1-3 = 2
		E1-4 = 1
	E2	E2-2 = 1
		E2-3 = 3
	E4	E4-1 = 1
		E4-3 = 1

Total:	A1,B1 = 26	+++
	A2,A3 = 11	+
	B2,B3 = 9	+
	CI =13	++
	CN,CL,CM =31	+++
	E = 9	+

Resultante : **CN,CL,CM = A1,B1 > CI = A2,A3 > E = B2,B3**

Luís – Músico

Resultados Quantitativos

A	A1	A1-1 = 10
		A1-2 = 2
		A1-4 = 4
	A2	A2-1 = 5
		A2-2 = 1
		A2-3 = 2
		A2-4 = 2
	A3	A3-1 = 9
		A3-2 = 1
		A3-3 = 1
		A3-4 = 1
B		B1-1 = 3
		B1-2 = 4
		B1-3 = 6
		B2-1 = 3
		B2-2 = 4
		B2-3 = 1
C	CI	CI-1 = 11
		CI-2 = 1
	CN	CN-1 = 5
		CN-2 = 3
		CN-3 = 9
		CN-4 = 6
		CN-5 = 2
	CL	CL-1 = 3
		CL-3 = 3
	CM	CM-1 = 1
		CM-2 = 1
		CM-3 = 2
E	E1	E1-2 = 1
		E1-3 = 3
	E2	E2-2 = 1
	E3	E3-3 = 1
	E4	E4-1 = 1
		E4-3 = 2

Total :	A1,B1 = 28	++
	A2,A3 = 22	++
	B2,B3 = 8	+
	CI = 12	+
	CN,CL, CM = 34	+++
	E = 9	+

Resultante : **CN,CL,CM > A1,B1 = A2,A3 > CI > E = B2,B3**

Patrícia – Pintora

Resultados Quantitativos

A

A1
- A1-1 = 12
- A1-2 = 1
- A1-3 = 1
- A1-4 = 1

A2
- A2-1 = 1
- A2-2 = 1

A3
- A3-1 = 7
- A3-4 = 2

B

B1
- B1-1 = 6
- B1-2 = 3
- B1-3 = 6

B2
- B2-1 = 9
- B2-2 = 1
- B2-3 = 2

B3
- B3-2 = 2

C

CI
- CI-1 = 10
- CI-2 = 4
- CI-3 = 1

CN
- CN-1 = 2
- CN-2 = 4
- CN-3 = 1

CL
- CL-1 = 1
- CL-3 = 1

CM
- CM-1 = 1
- CM-2 = 1

E

E2
- E2-3 = 2

E3
- E3-1 = 1

Total :	A1,B1 = 29	+++
	A2,A3 = 11	++
	B2,B3 = 14	++
	CI = 15	++
	CN,CL,CM =11	++
	E = 2	+

Resultante : **A1,B1 > CI = B2,B3 = A2,A3 = CN,CL,CM > E**

Bernardo – Empresário

Resultados Quantitativos

A

A1 A1-1 = 10
A1-2 = 1
A1-3 = 2
A1-4 = 8

A2 A2-1 = 5
A2-2 = 3
A2-4 = 1

A3 A3-1 = 2
A3-2 = 1
A3-4 = 1

B

B1 B1-1 = 6
B1-2 = 2
B1-3 = 5

B2 B2-1 = 6
B2-2 = 2
B2-3 = 1

B3 B3-2 = 2

C

CI CI-1= 13

CN CN-2 = 6
CN-3 = 5
CN-4 = 1

CL CL-3 = 1
CL-4 = 2

CM CM-1 = 1
CM-3 = 11

E

E1 E1-2 = 1
E1-3 = 1
E1-4 = 2

E2 E2-2 = 1
E2-3 = 2

E4 E4-3 = 3

Total :	A1,B1 = 34	+++
	A2,A3 = 13	++
	B2,B3 = 11	+
	CI = 13	++
	CN,CL,CM = 27	+++
	E = 10	++

Resultante : **A1,B1 > CN,CL,CM > CI = A2,A3 = E > B2,B3**

Horácio – Desenhador Humorístico

Resultados Quantitativos

A

A1
- A1-1 = 10
- A1-2 = 5
- A1-4 = 1

A2
- A2-1 = 1
- A2-2 = 2

A3
- A3-1 =5
- A3-2 = 1
- A3-4 = 2

B

B1
- B1-1 = 5
- B1-2 = 3
- B1-3 = 1

B2
- B2-1 = 5
- B2-3 = 3

B3
- B3-2 = 2
- B3-3 = 1

C

CI
- CI-1 = 9
- CI-2 = 3
- CI-3 = 2

CN
- CN-1 = 1
- CN-2 = 2
- CN-3 = 5

CL
- CL-1 = 2

CM
- CM-1 = 1
- CM-3 = 5

E

E1
- E1-3 = 1

E2
- E2-1 = 4
- E2-2 = 2
- E2-3 = 1

E4
- E4-3 = 3

Total :	A1,B1 = 25	+++
	A2,A3 = 11	+
	B2,B3 = 11	+
	CI = 14	++
	CN,CL,CM = 17	++
	E = 11	+

Resultante : **A1,B1 > CN,CL,CM = CI = E = A2,A3 = B2,B3**

Vanessa – Escultora

Resultados Quantitativos

A

A1
- A1-1 = 7
- A1-2 = 1
- A1-3 = 5
- A1-4 = 2

A2
- A2-1 = 1
- A2-2 = 1
- A2-3 = 2
- A2-4 = 1

A3
- A3-1 = 3
- A3-4 = 1

B

B1
- B1-1 = 5
- B1-2 = 2
- B1-3 = 5

B2
- B2-1 = 6
- B2-2 = 2
- B2-3 = 3

C

CI
- CI-1 = 10
- CI-1 = 2
- CI-3 = 1

CN
- CN-1 = 5
- CN-2 = 1
- CN-3 = 3
- CN-5 = 1

CL
- CL-1 = 1

CM
- CM-1 = 1

E

E1
- E1-3 = 1

E2
- E2-3 = 3

Total :

A1,B1 = 26	++
A2,A3 = 9	+
B2,B3 = 23	++
CI = 12	+
CN,CL,CM = 12	+
E = 4	+

Resultante : **A1,B1 = B2,B3 > CI = CN,CL,CM = A2, A3 > E**

Maria - Investigadora

Resultados Quantitativos

A1 A1-1 = 13
A1-2 = 2

A2-1 = 1
A A2 A2-2 = 2
A2-3 = 1

A3-1 = 2
A3 A3-2 =2
A3-4 = 2

B1-1 = 1
B1 B1-2 = 3
B1-3 = 13
B

B2-2 = 2
B2 B2-3 = 5
B2-4 = 1

CI CI-1 =26
CI-2 = 6

C CN-1 = 14
CN CN-2 = 4
CN-3 = 5

CL CL-3 = 1
CL-4 = 6

E = 0

Total : A1,B1 = 31 +++
A2,A3 = 10 +
B2,B3 = 11 +
CI =32 +++
CN,CL = 30 +++
E = 0

Resultante : **CI = A1,B1 = CN,CL > B2,B3 = A2,A3**

Catarina – Designer de Comunicação

Resultados Quantitativos

A

A1 A1-1 =14
A1-2 = 3
A1-3 = 3
A1-4 = 3

A2 A2-1 = 5
A2-2 = 2
A2-3 = 1
A2-4 = 3

A3 A3-1 = 18
A3-2 = 1

B

B1 B1-1 = 2
B1-2 = 3
B1-3 = 3

B2 B2-1 = 3
B2-2 = 1
B2-3 = 2

B3 B3-2 = 4

C

CF CF-2 = 2

CI CI-1 = 5
CI-2 = 7

CN CN-1 = 1
CN-3 = 2
CN-4 = 1

E

E1 E1-2 = 1
E1-3 = 1
E1-4 = 4

E2 E2-1 = 1
E2-2 = 1
E2-3 = 4

Total : A1,B1 = 31 +++
A2,A3 = 30 +++
B2,B3 = 10 +
CI = 12 +
CF,CN = 8 +
E =12 +

Resultante: **A1,B1 = A2,A3 > CI = E = B2,B3 = = CF,CN**

Victor – Actor

Resultados Quantitativos

A

A1
- A1-1 = 1
- A1-2 = 2
- A1-3 = 1

A2
- A2-1 = 3
- A2-3 = 6
- A2-4 = 1

A3
- A3-1 = 23
- A3-2 = 1
- A3-3 = 1
- A3-4 = 3

B

B1
- B1-1 = 1
- B1-2 = 15
- B1-3 = 10

B2
- B2-1 = 3
- B2-2 = 8
- B2-3 = 3

B3
- B3-2 = 8

C

CI
- CI-1 =10
- CI-2 = 12

CN
- CN-1 = 2
- CN-2 = 1
- CN-3 = 1
- CN-4 = 3

CL
- CL-1 = 2
- CL-2 = 1
- CL-3 = 2

CM
- CM-1 = 1

E

E1
- E1-2 = 3
- E1-3 = 2

E2
- E2-1 = 1
- E2-2 = 1
- E2-3 = 2

E4
- E4-2 = 1
- E4-3 = 1

Total :	A1,B1 : 46	+++
	A2,A3 : 37	++
	B2,B3 = 22	++
	CI = 12	+
	CN,CL,CM = 13	+
	E = 11	+

Resultante: **A1,B1 > A2,A3 > B2,B3 > CN,CL,CM = CI = E**

Sílvia – Designer de Comunicação

Resultados Quantitativos

A
- A1
  - A1-1 = 15
  - A1-2 =5
  - A1-4 = 2
- A2
  - A2-1 =3
  - A2-4 =6
- A3
  - A3-1 =1
  - A3-2 =5
  - A3-3 = 2
  - A3-4 =3

B
- B1
  - B1-1 = 5
  - B1-2 = 11
  - B1-3 = 8
- B2
  - B2-1 = 7
  - B2-2 = 1
  - B2-4 = 2

C
- CI
  - CI-1 = 7
  - CI-2 = 5
  - CI-3 = 1
- CN
  - CN-1 = 7
  - CN-2 = 8
  - CN-3 =5
- CM
  - CM-3 = 2

E
- E1
  - E1-2 = 2
  - E1-3 = 1
- E2
  - E2-1 = 1
  - E2-3 = 2

Total :	A1,B1 = 46	+++
	A2,A3 = 20	++
	B2,B3 = 17	++
	CI = 13	+
	CN,CL,CM = 16	++
	E = 7	+

Resultante : **A1,B1 > A2,A3 = B2,B3 = CN,CL,CM >CI = E**

Lucas – Poeta

Resultados Quantitativos

A

A1 A1-1 = 6
A1-3 = 3
A1-4 = 4

A2 A2-1 = 1
A2-2 = 2
A2-4 = 2

A3 A3-4 = 2

B

B1 B1-1 = 2
B1-2 = 6
B1-3 = 7

B2 B2-1 = 5
B2-2 = 3
B2-3 = 5

B3 B3-2 =1

C

CN CN-1 = 11
CN-2 = 2
CN-3 = 7

CL CL-3 = 1

CM CM-1 =1
CM-3 = 1

E

E1 E1-2 = 1
E1-3 = 1
E1-4 = 1

E2 E2-1 = 1
E2-3 = 3

E4 E4-3 = 1

Total : A1,B1 = 28
A2,A3 = 7
B2,B3 = 14
CI = 6
CN,CL,CM = 23
E = 8

Resultante : **A1,B1 > CN,CL,CM > E = A2,A3 = CI**

Filipe – Actor de Teatro

Resultados Quantitativos

A

A1
- A1-1 = 12
- A1-2 = 1
- A1-4 =2

A2
- A2-1 = 3
- A2-2 = 3
- A2-4 = 10

A3
- A3-1 = 7
- A3-2 = 1
- A3-3 = 1

B

B1
- B1-1 = 8
- B1-2 = 13
- B1-3 = 3

B2
- B2-1 = 11
- B2-2 = 6
- B2-3 = 3
- B2-4 = 3

B3
- B3-2 = 5
- B3-3 = 1

C

CI
- CI-1 = 6
- CI-2 = 1

CN
- CN-1 = 12
- CN-2 = 10
- CN-3 = 7
- CN-4 = 3

CL
- CL-4 = 3

CM
- CM-1 = 2
- CM-3 = 1

E

E1
- E1-2 = 1
- E1-4 =1

E2
- E2-2 = 1
- E2-3 = 2

E3
- E3-1 = 2
- E3-3 = 1

E4
- E4-1 = 1
- E4-3 = 1

Total :	A1,B1 = 39	+++
	A2,A3 = 25	++
	B2,B3 = 29	++
	CI = 7	+
	CN,CL,CM = 38	+++
	E = 10	+

Resultante : **A1,B1 = CN,CL,CM > B2,B3 = A2,A3 > E = CI**

Guilherme – Actor

Resultados Quantitativos

A

A1
- A1-1 = 10
- A1-3 = 2
- A1-4 = 2

A2
- A2-1 = 3
- A2-2 = 1
- A2-4 = 2

A3
- A3-1 = 3
- A3-2 = 3
- A3-4 = 3

B

B1
- B1-1 = 2
- B1-2 = 4
- B1-3 = 2

B2
- B2-1 = 1
- B2-2 = 2
- B2-3 =1

C

CI
- CI-1 = 24
- CI-2 = 7

CN
- CN-2 = 1
- CN-3 = 4
- CN-4 = 1

E

E1
- E1-1 = 2

E2
- E2-3 = 4

Total :
- A1,B1 = 22 ++
- A2,A3 = 15 ++
- B2,B3 = 4 +
- CI = 31 +++
- CN,CL,CM = 6 +
- E = 6 +

Resultante : **CI > A1,B1 > A2,A3 > E = CN,CL,CM = B2,B3**

Ana – Pintora

Resultados Quantitativos

A
- A1
  - A1-1 = 26
  - A1-2 = 6
  - A1-3 = 3
  - A1-4
- A2
  - A2-1 = 4
  - A2-2 = 2
  - A2-3 = 5
  - A2-4 = 3
- A3
  - A3-1 = 25
  - A3-2 = 6
  - A3-4 = 13

B
- B1
  - B1-1 = 4
  - B1-2 = 1
  - B1-3 = 7
- B2
  - B2-1 = 3
  - B2-3 = 3
- B3
  - B3-2 = 4

C
- CF
  - CF-1 = 1
- CI
  - CI-1 = 28
  - CI-2 = 2
  - CI-3 = 3
- CN
  - CN-1 = 10
  - CN-2 = 1
  - CN-3 = 7
  - CN-4 = 1

E
- E1
  - E1-2 = 4
  - E1-3 = 3
  - E1-4 = 1
- E2
  - E2-2 = 2
  - E2-3 = 2

Total : A1,B1 = 54
A2,A3 = 58
B2,B3 = 14
CI = 33
CF,CN = 20
E = 12

Resultante : **A2,A3 = A1,B1 > CI = CN > B2,B3 = E**

Giacomo – Saxofonista

Resultados Quantitativos

A

A1
- A1-1 = 2
- A1-2 = 12
- A1-4 = 1

A2
- A2-1 = 7

A3
- A3-2 = 3
- A3-3 = 1

B

B1
- B1-1 = 3
- B1-2 = 10
- B1-3 = 5

B2
- B2-1 = 2
- B2-2 = 1
- B2-4 = 1

B3
- B3-2 = 3

C

CN
- CN-1 = 14
- CN-2 = 9
- CN-3 = 4
- CN-4 = 4

CL
- CL-1 = 1
- CL-3 = 1
- CL-4 = 3

CM
- CM-3 = 7

E

E1
- E1-3 = 3

E2
- E2-2 = 1
- E2-3 = 4

E4
- E4-2 = 2
- E4-3 = 11

Total : A1,B1 = 33	+++
A2,A3 = 11	+
B2,B3 = 7	+
CI = 21	++
CF,CN,CL,CM = 47	+++
E = 13	+

Resultante : **CF,CN,CL,CM > A1,B1 > CI > E = A2,A3 = B2,B3**

Eduardo - Actor de Teatro

Resultados Quantitativos

A

A1 A1-1 = 3
A1-3 = 3

A2 A2-4 = 2

A3 A3-1 = 3
A3-2 = 2

B

B1 B1-1 = 6
B1-2 = 6
B1-3 = 12

B2 B2-1 = 8
B2-2 = 7
B2-3 = 4

C

CN CN-1 = 11
CN-2 = 12
CN-3 = 2
CN-4 = 1

CL CL-3 = 2

CM CM-1 = 4
CM-3 = 2

E

E1 E1-3 = 1
E1-4 = 1

E2 E2-3 = 1

E4 E4-3 =1

Total : A1,B1 = 30	+++
A2,A3 = 7	+
B2,B3 = 19	++
CI = 8	+
CN,CL,CM = 44	+++
E = 4	+

Resultante : **CN,CL,CM > A1,B1 > B2,B3 > CI = A2,A3 = E**

Manuela – Pintora

Resultados Quantitativos

A	A1	A1-1 = 13
		A1-2 = 1
	A2	A2-1 = 1
		A2-2 = 2
		A2-4 = 1
	A3	A3-1 = 8
		A3-4 = 1
B	B1	B1-1 = 5
		B1-2 = 1
		B1-3 = 7
	B2	B2-1 = 4
		B2-2 = 3
		B2-3 = 2
C	CI	CI-1 = 9
		CI-2 = 5
	CN	CN-2 = 5
		CN-3 = 3
	CL	CL-2 = 1
		CL-3 = 2
		CL-4 =1
	CM	CM-1 1
E	E1	E1-4 = 3
	E2	E2-2 = 1
	E4	E4-3 = 1

Total :	A1,B1 = 27	+++
	A2,A3 = 13	++
	B2,B3 = 9	+
	CI = 14	++
	CN,CL,CM = 18	++
	E = 5	+

Resultante : **A1,B1 > CN,CL,CM = CI = A2,A3 > B2,B3 = E**

Vasco – Designer de Equipamentos

Resultados Quantitativos

A

A1 A1-1 = 8
A1-4 = 1

A2 A2-1 = 3
A2-4 = 1

B

B1 B1-1 = 1
B1-2 = 5
B1-3 = 3

B2 B2-1 = 3
B2-2 = 4
B2-3 = 3

B3 B3-2 =4
B3-3 = 1

C

CF CF-2 = 1

CI CI-1 = 10
CI-2 = 2
CI-3 = 1

CN CN-3 = 1

CM CM-3 = 12

E

E2 E2-3 = 2

E3 E3-1 = 1

E4 E4-2 = 1
E4-3 = 11

Total :	A1,B1 = 18	++
	A2 = 4	+
	B2,B3 = 15	++
	CI = 13	++
	CF,CN,CM = 1	++
	E = 15	++

Resultante : **A1,B1 = B2,B3 = E = CI = CN,CM > A2,A3**

QUADRO 6

SIMBOLIZAÇÃO / SUBLIMAÇÃO
QUALIDADE DO PENSAMENTO:
ADAPTAÇÃO À REALIDADE

Luís – Músico

Simbolização/Sublimação

Qualidade do Pensamento: adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , A1-4 , B1-2 , B1-3 _____ E1-3 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-1 , B1-2 _____ E1-3 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : A1-4 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 4 : A1-4 , A1-2 , A1-1 , B1-1 , B1-2 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 5 : A1-1 , B1-3 , B1-2 _____ E1-2 , E2-2 _____ Resultado -+

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 10 : A1-1 , B1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 11: A1-1 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-4 _____ Resultado -+

Cartão 13 MF : _____ Resultado +

Cartão 20 : A1-2 _____ E1-3 _____ Resultado +-

Cartão 16 : _____ Resultado -+

Resultado médio: +

Patrícia – Pintora

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento: adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-3 : _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +-

Cartão 3 BM : _____ Resultado -+

Cartão 4 : B1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resulçtado +

Cartão 5 : A1-3 , B1-2 , A1-1 , B1-3 , A1-4 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : B1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : B1-1 , A1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 , B1-2 ____ E2-3 _____ Resultado -+

Cartão 10 : B1-1 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-2 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-1 _____ Resultado-+

Cartão 13 MF : _____E2-3 _____ Resultado -+

Cartão 20 : A1-1 , B1-2 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 16 : B1-3 , B1-1 _____ Resultado +-

Resultado médio: +

Bernardo - Empresário

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento: adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1- 3 _____ E1-4 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 3 BM : A1-4 , B1-3 _____ Resultado -+

Cartão 4 : B1-3 , B1-1 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 5 : A1-4 , A1-1 , B1-2 _____ E1-3 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : A1-4 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 _____ E2-2 _____ Resultado +-

Cartão 8 BM : A1-1 , A1-3 , A1-4 _____ E2-3 _____ Resultado +-

Cartão 10 : A1-4 _____ E1-4 _____ Resultado +-

Cartão 11 : A1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-4 , A1-1 , B1-3 _____ E1-2 _____ Resultado +

Cartão 13 MF : _____ E2-3 _____ Resultado +-

Cartão 20 : A1-2 , A1-3 , B1-3 , B1-2 _____ Resultado +-

Cartão 16 : A1-4 _____ Resultado -+

Resultado médio: +-

Horácio – Desenhador Humorístico

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : B1-2 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 3 BM _____ Resultado +-

Cartão 4 : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 5 : B1-2 _____ Resultado -+

Cartão 6 BM : B1-1 , B1-2 , A1-1 , B1-3 _____E2-1 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , A1-1 _____ E2-1 _____ Resultado +-

Cartão 8 BM : A1-2 _____ Resultado -+

Cartão 10 : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +-

Cartão 11 : A1-2 , A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-4 , A1-2 , B1-2 _____ E1-3 _____ Resultado +-

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-1 _____ E2-3 _____ Resultado +

Cartão 20 : A1-1 , A1-2 _____ E2-1 _____ Resultado +-

Cartão 16 : _____ Resultado -+

Resultado médio: +-

Vanessa – Escultora

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-2 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : _____ Resultado +-

Cartão 4 : A1-4 , A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 5 : _____ E2-3 , E2-3 ____ Resultado -+

Cartão 6 BM : B1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-4 , A1-3 , A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 10 : A1-3 , B1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-2 , A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-3 , B1-2 , A1-3 _____ Resultado +

Cartão 13 MF : A1-3 , B1-3 _____ E2-3 _____ Resultado -+

Cartão 20 : _____ E1-3 _____ Resultado -+

Cartão 16 : _____ Resultado -+

Resultado médio: +

Gilberto – Arquitecto de Interiores

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-2 , B1-2 _____ Resultado +-

Cartão 2 : A1-4 , A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 3 BM : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 4 : A1-4 _____ Resultado -+

Cartão 5 : A1-1 , A1-3 , B1-2 _____ Resultado +-

Cartão 6 BM : A1-4 _____ Resultado -+

Cartão 7 BM : A1-4 , A1-3 , B1-1 _____ E1-3 _____ Resultado +-

Cartão 8 BM : _____ Resultado -+

Cartão 10 : B1-1 , A1-3 _____ Resultado +-

Cartão 11 : A1-4 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +-

Cartão 13 MF : A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 20 : A1-3 , A1-1 , A1-4 _____ Resultado +

Cartão 16 : _____ Resultado -+

Resultado médio: +-

Manuel – Arquitecto

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-4 , A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 2 : A1-4 , A1-4 , A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 3 BM : A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 4 : B1-1 , B1-3 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 5 : A1-1 _____ E2-1 , E2-3 __ Resultado -+

Cartão 6 BM : A1-1 _____ Resultado -+

Cartão 7 BM : A1-1 _____ Resultado -+

Cartão 8 BM : A1-1 , B1-1 _____ E2-3 _____ Resultado +

Cartão 10 : _____ E1-2 _____ Resultado –

Cartão 11 : A1-1 , A1-4 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-4 _____ Resultado -+

Cartão 13 MF : B1-3 _____ E2-3 _____ Resultado +-

Cartão 20 : A1-3 _____ Resultado -+

Cartão 16 : _____ Resultado -+

Resultado médio: +-

Carlos – Pintor

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-2 , A1-4 , B1-2 _____ E1-2 _____ Resultado +-

Cartão 3 BM : _____ E1-2 _____ Resultado –

Cartão 4 : A1-4 , A1-1 _____ E1-2 _____ Resultado +-

Cartão 5 : B1-1 , A1-3 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 7 BM : A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 8 BM : A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 10 : B1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-1 , A1-4 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-4 , B1-2 _____ E2-3 _____ Resultado +-

Cartão 13 MF : B1-1 _____ Resultado +

Cartão 20 : A1-2 , A1-4 , B1-2 , A1-3 _____ Resultado +

Cartão 16 : _____ Resultado -+

Resultado médio: +-

António - Escritor

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-1, A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 3 BM : A1-1 _____ E1-4 , E1-3 _____ Resultado +

Cartão 4 : A1-1 , A1-4 , B1-1 _____ E2-3 , E2-2 _____ Resultado +

Cartão 5 : A1-2 , A1-1 , B1-1 , B1-2 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 8 BM _____ E2-3 _____ Resultado -+

Cartão 10 : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 11 : A1-1 , A1-4 _____ Resultado +

Cartão 13 B : B1-3 , A1-1 _____ E1-3 _____ Resultado +

Cartão 13 MF : _____ Resultado +-

Cartão 20 : A1-4 , A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 16 : _____ Resultado +-

Resultado médio: +

Maria - Investigadora

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-3 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-2 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 4 : B1-3 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 5 : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 6 BM : B1-3 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 10 : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-2 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-1 , B1-3 _____ Resultado: +

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 20 : A1-1 , B1-3 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 16 : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Resultado médio : +

Catarina – Designer de Comunicação

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-2 _____ E1-4 , E1-4 _____ Resultado -+

Cartão 2 : A1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : A1-1 , A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 4 : A1-1 , A1-1 , B1-3 , A1-3 _____ Resultado +

Cartão 5 : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 6 BM : A1-3 _____ E1-4 _____ Resultado +-

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 _____ E2-3 , E2-2 , E2-3 , E2-3 _____ Resultado –

Cartão 10 : A1-1 _____ Resultado -+

Cartão 11 : A1-4 , B1-2 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-1 , A1-4 , A1-2 _____ Resultado : +-

Cartão 13 MF : A1-3 , B1-2 _____E2-3 , E2-1 _____ Resultado +

Cartão 20 : A1-4 , E1-3 , A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 16 : A1-1 , A1-2 , A1-1 _____ Resultado +-

Resultado médio : +-

Victor - Actor

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , A1-2 , B1-2 , B1-2 , B1-2 _____E2-3 ____ Resultado +

Cartão 2 : A1-1 , B1-3 , A1-1 , B1-2 , B1-3 _____ E2-3 , E1-2 ____ Resultado +

Cartão 3 BM : B1-2 , B1-2 , B1-2 A1-1 _____ E1-3 ___ Resultado +

Cartão 4 : A1-2 , A1-1 , A1-1 , B1-3 A1-1 _____ Resultado +

Cartão 5 : B1-2 , B1-3 , B1-2 , B1-2 , B1-3 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-3 , B1-2 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 10 : A1-1 , A1-3 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-1 , A1-1 , A1-1 , B1-3 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-1 _____E1-2 _____ Resultado -+

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-2 _____ E1-2 _____ Resultado : +

Cartão 20 : _____ E1-2 , E2-1 , E2-2 __ Resultado : -+

Cartão 16 : _____ E2-1 _____ Resultado -+

Resultado médio: +

Sílvia – Designer de Comunicação

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-3 , B1-2 , A1-2 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-1 , B1-2 , B1-1 , B1-2 , B1-2 , A1-2 , A1-2 , A1-1
B1-3 , B1-3 , A1-1 _____E1-2 , E1-2 ___ Resultado +

Cartão 3 BM : A1-1 , B1-3 _____ E2-3 _____ Resultado +

Cartão 4 : A1-1 , B1-3 , A1-2 , B1-3 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 5 : B1-2 , A1-1 , A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-3 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 10 : A1-4 , B1-1 , B1-2 , A1-2 , B1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-4 , A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-3 _____ E1-3 _____ Resultado +-

Cartão 13 MF : B1-2 , B1-2 _____ E2-3 _____ Resultado +-

Cartão 20 : A1-4 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 16 : _____ Resultado +-

Resultado médio : +

Lucas - Poeta

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-2 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 4 : A1-3 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 5 : B1-2 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-2 , B1-3 , A1-4 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-4 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 10 : B1-3 , A1-3 _____ Resultado +

Cartão 11 : _____ Resultado -+

Cartão 13 B : B1-2 , A1-3 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 13 MF : _____ E2-1 _____ Resultado +-

Cartão 20 _____ E2-3 _____ Resultado -+

Cartão 16 : A1-4 , B1-1 ___ E2-2 , E1-3 , E1-2 , E1-4 , E1-4 ___ Resultado –

Resultado médio : +

Filipe – Actor de Teatro

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : B1-2 , A1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-4 , B1-2 , B1-2 _____ E1-2 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : B1-2 , B1-2 , A1-4 _____ E2-2 _____ Resultado +

Cartão 4 : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 5 : A1-1 , B1-2 _____ Resultado : +

Cartão 6 BM : B1-1 , A1-1 , B1-2 , B1-1 _____ E1-4 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 , B1-2 , B1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 10 : A1-1 , B1-1 , B1-2 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 11 : B1-2 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-1 , B1-3 _____ E2-3 _____ Resultado +

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 20 : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 16 : _____ Resultado +-

Resultado médio : +

Guilherme - Actor

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-3 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 4 : A1-1 _____ E2-3 _____ Resultado -+

Cartão 5 : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 6 BM : A1-4 , B1-1 , B1-3 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : B1-1 _____ Resultado +-

Cartão 8 BM : A1-1 , A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 10 : A1-3 _____ E2-3 _____ Resultado -+

Cartão 11 : _____ Resultado -+

Cartão 13 B : A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-3 _____ E2-3 _____ Resultado +-

Cartão 20 : B1-2 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 16 : _____ E2-3 _____ Resultado -+

Resultado médio : +-

Ana - Pintora

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : B1-3 : A1-1 , A1-1 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-2 , A1-2 , A1-4 , A1-3 , A1-2 , A1-4 , A1-4 _____ Resultado +-

Cartão 3 BM : A1-1 _____ E2-3 _____ Resultado +-

Cartão 4 : A1-1 , A1-2 , A1-4 , A1-1 , B1-1 , A1-3 _____ Resultado +-

Cartão 5 : A1-1 , A1-1 , A1-3 _____ Resultado +-

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-3 , A1-1 , A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 7 BM : A1-1 , A1-1 , A1-2 , B1-1 , B1-3 , A1-1 , B1-3 ____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 10 : B1-1 , B1-3 , A1-1 , B1-1 _____ E2-3 , E1-3 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-1 , A1-1 _____ E1-2 , E1-4 , E1-3 , E1-3 __ Resultado -+

Cartão 13 B : A1-1 , B1-3 , A1-4 , B1-3 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 13 MF : A1-1 , A1-1 _____ E1-2 _____ Resultado +-

Cartão 20 : A1-1 , A1-1 , A1-1 _____ E1-2 _____ Resultado +-

Cartão 16 : A1-1 , A1-1 , A1-4 _____ Resultado +-

Resultado médio : +-

Giacomo - Saxofonista

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-2 , B1-2 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-2 , B1-3 , B1-2 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : B1-3 _____ Resultado +-

Cartão 4 : A1-2 , A1-2 , B1-2 , B1-1 _____ E1-3 _____ Resultado +

Cartão 5 : A1-1 , B1-1 , B1-3 , A1-2 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : B1-2 , B1-2 _____ E2-3 _____ Resultado -+

Cartão 7 BM : _____ Resultado -+

Cartão 8 BM : A1-2 , B1-2 _____ E2-3 , E2-3 ___ Resultado -+

Cartão 10 : B1-2 _____ Resultado -+

Cartão 11 : A1-4 , B1-3 , A1-2 , A1-1 , A1-1 _____ E1-3 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-4 , B1-3 , A1-2 , A1-1 _____ E2-2 , E1-3 ____ Resultado +-

Cartão 13 MF : _____ Resultado -+

Cartão 20 : A1-2 , A1-2 , A1-1 B1-2 _____ E1-3 _____ Resultado +

Cartão 16 : _____ E4-3 _____ Resultado -+

Resultado médio : +-

Eduardo - Actor

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-2 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 2 : B1-3 , A1-3 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : B1-3 _____ Resultado +

Cartão 4 : B1-3 , B1-3 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 5 : _____ E1-3 , E1,4 _____ Resultado -+

Cartão 6 BM : A1-3 , B1-3 , B1-2 , B1-1 _____ Rersultado +

Cartão 7 BM : A1-3 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : B1-2 _____ Resultado +

Cartão 10 : B1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-1 , B1-3 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : B1-3 , B1-2 , B1-3 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 13 MF : B1-1 _____ Resultado +

Cartão 20 : _____ Resultado -+

Cartão 16 : _____ Resultado -+

Resultado médio : +

Manuela – Pintora (médica)

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-2 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 3 BM : B1-3 _____ E1-4 , E1-4 _____ Resultado +

Cartão 4 : A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 5 : A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-1 , A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 10 : A1-1 , B1-3 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-1 , A1-1 , A1-1 , B1-1 _____ Resultado +

Cartão 13 B : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-3 _____ E1-4 _____ Resultado +-

Cartão 20 : B1-2 _____ Resultado +-

Cartão 16 : B1-1 , A1-2 _____ Resultado +

Resultado médio : +

Vasco – Designer de Equipamentos

Simbolização/Sublimação

Qualidade do pensamento : adaptação à realidade

Cartão 1 : B1-3 , A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 2 : A1-4 , A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 3 BM : A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 4 : _____ Resultado +-

Cartão 5 : A1-1 , B1-2 _____ Resultado +

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , B1-2 , B1-3 _____ Resultado +

Cartão 8 BM : A1-4 _____ E2-3 _____ Resultado -+

Cartão 10 : B1-2 _____ Resultado +

Cartão 11 : A1-1 _____ Resultado +-

Cartão 13 B : _____ Resultado -+

Cartão 13 MF : _____ Resultado -+

Cartão 20 : _____ Resultado -+

Cartão 16 : _____ Resultado -+

Resultado médio : +-

QUADRO 7

SIMBOLIZAÇÃO / SUBLIMAÇÃO
QUALIDADE DO PENSAMENTO
PROCESSOS DE SIMBOLIZAÇÃO

Patrícia – Pintora

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: A1, A2, CI, B1, CL
. investimento intelectual: A1-1, A2-1
. história construída : A1-1, B1-3
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: B2, CN, A1, A3, B1, A3, CL
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: B2, CI, CN, A3, CI
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: A3-4
. legibilidade: -+

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 2 B, A1, A3, B2, CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: 2 A1, B1, A3
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: 2 B1, A1, A3, 2 CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: B1, 2 A1, CI
. investimento intelectual: A1-1, A1-1
. história construída: A1-1, A1-1, B1-1
. expressão do conflito:------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: 2 CI, B2, E2, A1, B1, CM, E3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 10: . variedade de procedimentos: 4 B2, B1, A1
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 11: . variedade de procedimentos: 2 B1, 2 A1, CI, A3
. investimento intelectual: A1-2, A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: A1, CN, CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: CI, A3, E2, B3, B2
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: 2 CI, CN, A1, A3, 2 B1, CM
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 16: . variedade de procedimentos: 2 CN, 2 B1, B3
. investimento intelectual: ------
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Resultado médio: +

Bernardo – Empresário

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: CI, A1, B1, E1, B2, A3
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: A1, 2 Cl, A2, A3, CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 3 BM: . variedade de procedimentos: A1, A3, CI, E4, CN
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: -+

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 2 CN, CI, 2 B1, A1, CM, A2
. investimento intelectual: A1-1, A2-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: 2 A1, E1, CI, B2, B1, B3
. investimento intelectual: B2-1, A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: A1, B1, B2, CM, B3
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: E2, CI, A1, B1, B2, CM
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: E2, A2, CI, 3 A1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade de procedimentos: E1, A1, E4, CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito:------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 11: . variedade de procedimentos: 2 A2, A1, 2 CN, CI, CM, B2
. investimento intelectual: A1-1, A2-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: 2 A1, CI, CN, CL, E1, CM, B2
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: E2, 2 CM, 2 B2, A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 20: . variedade de procedimentos: B2, 2 A1, CN, 2 B1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 16: . variedade de procedimentos: A1, E4, CI, CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +-

Horácio – Desenhador Humorístico

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1 : . variedade dos procedimentos: CI, B, A!, A2, CL, A3
. investimento intelectual: A1-1, A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 2 : . variedade dos procedimentos: A1, Ci, A2, A3, CN, CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 3 BM : . variedade dos procedimentos: CN, 2 B2, CN, CI, A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 4 : . variedade dos procedimentos: 3 A1, 3B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 5 : . variedade dos procedimentos: CM, E4, B1, CI
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 6 BM : . variedade dos procedimentos: E2, CI, 3 A3, 2 B1, A1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM : . variedade dos procedimentos: 3 E2, 2 CI, B1, 2 A1, CL
. investimento intelectual: A1-1, A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 8 BM : . variedade dos procedimentos: CI, CN, A1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 10: . variedade dos procedimentos: CM, A1, B1, B2, CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 11 : . variedade dos procedimentos: 2 A1, CI, 2 A3, B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B : . variedade dos procedimentos: 2 A1, B2, E4, E3, B1
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 13 MF : . variedade dos procedimentos: A1, B1, B2, B3, E2, CM,CN
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: B2-3
. legibilidade: +

Cartão 20 : . variedade dos procedimentos: E2, CL, B2, 2 A1
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 16 : . variedade dos procedimentos: CN, B2, 2 CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +-

Vanessa – Escultora

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1 : . variedade dos procedimentos: 2 CN, A1, A3, 2 B1, B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2 : . variedade dos procedimentos: CI, CN, A1, B2, B1, CL
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 3 BM : . variedade dos procedimentos: B2, CI, CN, 2 A2, A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: A3-4
. legibilidade: +-

Cartão 4 : . variedade dos procedimentos: 2 A1, B1, B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 5 : . variedade dos procedimentos: 3 CI, B2, 2 E2, A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: -+

Cartão 6 BM : . variedade dos procedimentos: 2 B1, A1, CI, B2
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito:------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM : . variedade dos procedimentos: 3 A1, CN, B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito:------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 8 BM : . variedade dos procedimentos: 2 A2, A1, 2 CN
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade dos procedimentos: A1, 2 B1, CM, CI
. investimento intelectual: ------
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 11 : . variedade dos procedimentos: 2 A1, 2 B2, B1
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B : . variedade dos procedimentos: 2 A1, B2, B1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos:------
. legibilidade: +

Cartão 13 MF : . variedade dos procedimentos: 2 CI, E2, CN, A3, A1, B1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: -+

Cartão 20 : . variedade dos procedimentos: B2, E1, CL, A2, CN, CI
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 16 : . variedade dos procedimentos: 2 CI, CN, B2
. investimento intelectual: B2-1, ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +

Gilberto – Arquitecto de Interiores

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1 : . variedade dos procedimentos: CI, 2 A3, A2, A1, B1, CN, CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 2 : . variedade dos procedimentos: 3 CI, 2 A1, A2, A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 3 BM : . variedade dos procedimentos: 3 CI, A1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 4 : . variedade dos procedimentos: A1, CI, E4, E3, CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 5 : . variedade dos procedimentos: 4 CI, 2 A1, A3, B1, CM, A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 6 BM : . variedade dos procedimentos: A1, 2 CI, A2, A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 7 BM : . variedade dos procedimentos: 2 A1, CI, B1, E1, A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 8 BM : . variedade dos procedimentos: CN, CI, B2
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 10: . variedade dos procedimentos: CN, 2 A1, 2 B2, CI
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 11 : . variedade dos procedimentos: CN, 2 A1 2 B2, CI
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B : . variedade dos procedimentos: CN, 3 CI, A1, B1, CN, A2, B2
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 13 MF : . variedade dos procedimentos: B2, A1, CI, A3, CL
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 20 : . variedade dos procedimentos: 3 A1, CL, B2, E4
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 16 : . variedade dos procedimentos: 2 B2, CN, CI, E4, CM
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: -+

Manuel – Arquitecto

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1 : . variedade dos procedimentos: CI, 2 A1, 2 CN, A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 2 : . variedade dos procedimentos: 3 A1, CL, CI, CN, A3
. investimento intelectual: A!-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: A3-4
. legibilidade: +-

Cartão 3 BM : . variedade dos procedimentos: 2 CN, A1, B2, 2 A3, B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 4 : . variedade dos procedimentos: 2 B1, A1, B2, CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 5 : . variedade dos procedimentos: 2 E2, CN, CI, A1, A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 6 BM : . variedade dos procedimentos: A1, A3, 2 CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 7 BM : . variedade dos procedimentos: A1, 2 CI, A3
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 8 BM : . variedade dos procedimentos: A3, E2, A1, CI, CN, B1, A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 10: . variedade dos procedimentos: 2 CI, CM, CN, E1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -

Cartão 11 : . variedade dos procedimentos: B2, CI, 2 A1, A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B2-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B : . variedade dos procedimentos: A2, CN, A1, E1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 13 MF : . variedade dos procedimentos: E2, 2 CI, A3, B1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 20 : . variedade dos procedimentos: A1, CI
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 16 : . variedade dos procedimentos: B2, CN, CI, CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: -+

Carlos – Pintor

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1 : . variedade dos procedimentos: 2 CI, A1, 2 B2, B1, CL, 2 CN, 2 E4
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2 : . variedade dos procedimentos: 2 A1, CM, CN, B1, B3, A3, E4, E1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 3 BM : . variedade dos procedimentos: 3 CI, E1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -

Cartão 4 : . variedade dos procedimentos: 2 A1, 2 CN, E, C
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 5 : . variedade dos procedimentos: 2 B1, A1, B2
. investimento intelectual: ------
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 6 BM : . variedade dos procedimentos: CI, A1, CM, B2, E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 7 BM : . variedade dos procedimentos: A1, 2 CI, E3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 8 BM : . variedade dos procedimentos: CI, A1, CN, A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade dos procedimentos: 2 CN, 2 CL, CM, B1, A1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 11 : . variedade dos procedimentos: B2-1, 2 A1, CL, B1, 2 B2, E4, CM
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: B2-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B : . variedade dos procedimentos: CN, A1, CI, B1, E2
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 13 MF : . variedade dos procedimentos: B1, B2, B3, CN, A2
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 20 : . variedade dos procedimentos: 3 A1, CL, B1, E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 16 : . variedade dos procedimentos: 2 CI, CL, CM, 2 E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +-

António – Escritor

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1 : . variedade dos procedimentos: A1, B1, 2 CN
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2 : . variedade dos procedimentos: CI, B2, CL, 2 A1, 2 CN, A3
. investimento intelectual: A1-1, A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 3 BM : . variedade dos procedimentos: 2 CN, 2 E1, A1, E2, 2 A3, CI, CN, A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 4 : . variedade dos procedimentos: E4, 2 A1, A2, 2 E2, B1, 2 B2, CN
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 5 : . variedade dos procedimentos: 2 A1, CN, CI, 3 B1, 2 CL
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 6 BM : . variedade dos procedimentos: A1, 2 B1, CL, CN, CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM : . variedade dos procedimentos: 2 A1, 2 B1, CL, CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 8 BM : . variedade dos procedimentos: A2, CI, E2, A3
. investimento intelectual: A2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 10: . variedade dos procedimentos: CI, A3, 2 B3, A1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 11 : . variedade dos procedimentos: A2, 2 A1, 2 CN, CI, CL
. investimento intelectual: A1-1, A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B : . variedade dos procedimentos: B1, CN, E1, A1, B2
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 13 MF : . variedade dos procedimentos: 2 B2, CI, 4 CN
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 20 : . variedade dos procedimentos: 2 A1, CI, 3 CN, E4, CL
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 16 : . variedade dos procedimentos: 4 CN, CI, 2 CM, CL, B2
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Resultado médio: +

Luís – Músico

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1 : . variedade dos procedimentos: A1, 4 CN, CI, A3, 2 B1, E1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2 : .variedade dos procedimentos: CI, 3 CL, E3, A2, A1, 2 A3, E1, CN, B1, B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 3 BM : . variedade dos procedimentos: 2 A1, CI, A3, CN, A2, 2 B2, CL, CM
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 4 : . variedade dos procedimentos: 3 A1, A2, CI, CN, 3 B1, CN
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 5 : . variedade dos procedimentos: 2 CN, CI, 2 A3, A1, 2 B1, E1, E2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 6 BM : . variedade dos procedimentos: CN, 3 A2, B1, CI, A3
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM : . variedade dos procedimentos: E4, CI, A1, 2 B1, B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1, B1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 8 BM : . variedade dos procedimentos: 3 CN, B2, CM, A1
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade dos procedimentos: 2 CN, A1, 2 B1, CI, A3
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 11 : . variedade dos procedimentos: 2 CN, 2 A1, A3, A2, B2
. investimento intelectual: A1-1, B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B : . variedade dos procedimentos: E4, A1, 2 CN, CI
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 13 MF : . variedade dos procedimentos: 2 A3, CI, A2, 2 B2
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 20 : . variedade dos procedimentos: A1, A2, CN, CM, E1
. investimento intelectual: A2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito:------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 16 : . variedade dos procedimentos: 4 CN, A2, E4, CL, CI, CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +

Maria - Investigadora

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: 3 CN , A1, 2 B1 , 2 B2 , 2 CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída : A1-1
. expressão do conflito: B2-3 , B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: A1 , 3 CN , 3 B2 , 6 CI , 2 A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3 , B2-2
. legibilidade: -+

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: 2 A3 , 3 CI , A1 , 2 CN , B1 , CL , A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2 , B1-3
. legibilidade: +

Cartão 4: . variedade de procedimentos: CL , A1 , B2 , 2 CI , 3 CN , B1 , A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2 , B1-3
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: 2 CN , CI , A1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: 3 CN , 2 B1 , 2 CI , A1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: 3 CI , A1 , CN , 2 A3 , B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1 , B1-1
. expressão do conflito: A3-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: 2 CI , A2 , CL , A1 , B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade de procedimentos: A1 , B3 , 2 CN , B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 11: . variedade de procedimentos: 2 A1 , 2 CI , B2 , B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: 3 CI , CN , A1 , CL , 2 B1 , A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: -+

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: A1 , 3 CI , B3 , B1 , CN , CL
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: A1 , 2 CI , CL , 2 B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 16: . variedade de procedimentos: CI , CL , B2 , A1 , 2 CN , B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Resultado médio: +

Catarina – Designer de Comunicação

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: A1 , 2 E1 , 3 A3 , B1 , A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 2: . variedade de procedimentos: 3 A2 , 2 A1 , B3 , B2 , B1
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: A2-4 , B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: 2 A1 , CN , CI , A3 , E1
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 3 A1 , A2 , B1 , B3 , B2
. investimento intelectual: A1-1 , A1 –1 , A2-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: CN , A1 , 2 CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída:A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: B2 , A1 , 2 CI , CF , 2 A3 , E1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: B2 , A1 , B1 , 2 A3 , CF
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: A1 , 2 A2 , 3 E2 , 2 A3 , CI
. investimento intelectual: A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 10: . variedade de procedimentos: 3 CI , B3 , E1 , A1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 11: . variedade de procedimentos: A2 , 2 A3 , A1 , 2 B1 , A1 , 2 B2
. investimento intelectual: A2-1 , B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3 , B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: 2 CN , 2 A1 , A3 , CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: 3 A3-1 , CI , A1 , B3 , 2 E2 , B1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: A2 , 2 A1 , CI , E1 , 2 A3
. investimento intelectual: A2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 16: . variedade de procedimentos: 3 A1 , 2 A2
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Resultado médio: +-

Victor - Actor

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: CI , 2 A1 , 3 B1 , A3 , CN , A3 , E2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída : A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: 2 CI , 2 A1 , 2 A3 , CN , 4 B1 , 3 A3 , E2 ,
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 E1 , B2 , 2 B3
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: 2 CI , 3 A2 , 3 B1 , 2 A3 , B2 , B3 , A3
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 2 A2 , 3 A1 , 2 B3 , B1 , 2 B2 , A3
. investimento intelectual: A1-1 , a1-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3 , B2-2
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: 3 A3 , 6 B1 , 3 CI , A1 , B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3 , B1-3
. legibilidade: +

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: A1 , 3 CI , A2 , 2 A3 , B1 , B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: 2 CI , A1 , 3 B1 , 6 A3 , 2 A2 , B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3 , B1-3 , B2-2
. legibilidade: +

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: 2 CI , B2 , A1 , E3 , CN , A3
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade de procedimentos: A3 , 2 A1 , B2 , CL , B1 , CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 11: . variedade de procedimentos: A2 , 3 A1 , 2 B1 , 2 A3 , 2 B2
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 , A1-1 , B2-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: CI , 2 CL , 3 CN , A1 , E1 , B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: 2 CI , 2 A3 , 2 B3 , CN , B1 , E1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: CI , A2 , E1 , 2 E2 , 2 E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 16: . variedade de procedimentos: E2 , CN , E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: -+

Sílvia – Designer de Comunicação

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: 3 A1 , 2 B1 , CI , CN , B2
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: CI , A3 , 5 A1 , 6 B1 , 2 B2 , 2 E1 , CN , E2
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3 , B2-2
. legibilidade: +

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: B2 , E2 , A3 , A2 , A1 , B1 , CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 2 A1 , A2 , 2 B3 , 3 A3 , CN , 3 B1 , CI
. investimento intelectual: A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3 , B1-3
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: 4 B2 , 2 B1 , CI , 2 A1 , A3 , CN
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 , B2-1
. história construída:A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: CI , 2 CN , 3 A! , B1
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1 , A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: A1 , B1 , 2 CN , CI , B3
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: 2 CN , A1 , A3 , 2 A2 , CN
. investimento intelectual: A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade de procedimentos: 2 CN , 2 A1 , 3 B1
. investimento intelectual: ------
. história construída: B1-1 , B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 11: . variedade de procedimentos: 2 A1 , A2 , B1 , B2
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1 ,
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: A1 , 2 CI , E1 , CM
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: E2 , A3 , 2 B3 , A2 , 2 CI , 2 B1 , B3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: A1 , B2 , 2 A2 , B1 , A3 , 2 CN
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 16: . variedade de procedimentos: 3 CI , CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +

Lucas - Poeta

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: A1 , 4 CN , 2 B2 , 2 B1 , CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: CI , 2 CN , A1 , 3 B2 , B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: A1 , 4 B2 , B1
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 4: . variedade de procedimentos: A2 , B2 , B1 , 2 A1 , CN , CL
. investimento intelectual: A2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: B2 , 2 B1 , A1 , CN
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída:A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: 2 A1 , 2 B1 , 2 CN
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: A1 , B2 , B1 , CN , CI , A3
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: A1 , B1 , A2 , A3 , CN
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade de procedimentos: CN , CI , B3 , B1 , A1 , A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 11: . variedade de procedimentos: B2 , A2 , CN
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: 3 CN , CI , 2 B1 , A1 , 2 CN , A2
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: CI , 2 E2 , CN , A2
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: CM , CN , E4 , E2
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 16: . variedade de procedimentos: CN , A1 , E2 , B3 , B1 , 4 E1 , B2
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Resultado médio: +

Filipe – Actor de Teatro

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: CI , CN , 2 B1 , 2 A2
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4 , A2-4
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: 2 CN , 3 A2 , A1 , 2B1 , 4 A3 , B3 , E3 , A3 ,
. investimento intelectual: ------ CI , E1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: 2 B1 , B3 , CL , 2 CN , B1 , E2 , 2 B2 ,
. investimento intelectual: ------ A1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 5 B2 , A1 , 3 CN , CL , CM , 2 B1 , CI , A3
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2 , B1-3
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: 3 B2 , CN , A1 , 3 B3 , B1
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: 2 B1 , A1 , 3 B2 , 3 A3 , A2 , 2 CN , CM
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1 E1
. história construída: B1-1 , A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: A1 , 4 CN , B1 , CI , A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1 , B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: A1 , 5 A2 , 3 B1 , A3
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1 , B1-1 , B1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 10: . variedade de procedimentos: 4 B2 , A1 , 2 B1 , CN , CL , E3
. investimento intelectual: B2-1 , B2-1
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: B2-3 , A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 11: . variedade de procedimentos: 2 CI , 2 B2 , 2 CN , 3 A2 , B1 , E3 , A1
. investimento intelectual: B2-1 , A2-1 , A2-1 , A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: 6 CN , 2 A1 , 2 B1 , E2 , B3 , CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: A1 , B1 , 2 CN , 4 B2 , E2 , CM , 2 CN
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1 , B2-1
. história construída: A1-1 , B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: CN , E4 , A1 , B2
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 16: . variedade de procedimentos: 2 CN , E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +

Guilherme - Actor

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: A3 , 3 CI , A1 , B2 , B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída : A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: CN3 , 2 A1 , CN2 , A2 , A3 , B3 , CI , E1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: A1 , 2 A3 , CN , B1 , 2 CI , B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A3-4
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 4: . variedade de procedimentos: E2 , A1 , E1 , CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 5: . variedade de procedimentos: B2 , A1 , 2 CI
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída:A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: 2 A1 , 3 CI , A3 , A2 , 2 B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: CN , B1 , CI
. investimento intelectual: ------
. história construída:------
. expressão do conflito:------
. expressão dos afectos:------
. legibilidade: -+

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: 2 A1 , 2 CI , 2 A2 , A3
. investimento intelectual: A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade de procedimentos: A1 , E2 , 3 CI , A3
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 11: . variedade de procedimentos: A2 , 3 CI
. investimento intelectual: A2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: CN , 2 CI , A3 , B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: E2 , 2 CI , A3 , A1 , B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: B1 , 2 CI , A1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 16: . variedade de procedimentos: 2 CI , A2 , E2 , CN
. investimento intelectual: A2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +-

Ana - Pintora

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: CN , 3 A2 , B1 , 2 A1
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: 8 A1 , 5 CN , 2 B3 , 4 CI , A3
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: CI , B2 , 3 A3 , A1 , B3 , E2 , A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: a1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 5 A1 , 2 CN , 2 B2 , 2 A3 , CI , B1 , A1
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1 , A1-1 , B1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: 3 A1 , 2 CN , 4 A3 , 4 CI , B3
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 , A1-1
. história construída:A1-1 , A1-1 , A1 -1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: 4 CI , 3 CN , 4 A1 , 3 A3 , B1 , 4 B2 , B3
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 , A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1 , A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: 2 A3 , 4 A1 , 2 CI , 3 B1 , 2 CN
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito:------
. expressão dos afectos:B1-3 , B1-3
. legibilidade: +

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: A1 , 3 A3 , A2 , 2 CN , 2 CI
. investimento intelectual: A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade de procedimentos: 2 CI , 4 A3 , 3 B1 , 2 A1 , E2 , CI , 2 E1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída:A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 11: . variedade de procedimentos: 4 CI , 4 E1 , 8 A3 , 2 A1 , A2 , 3 A3 , E2
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: 2 A1 , 3 B1 , 2 A3 , 2 CI , 3 A2
. investimento intelectual: A1-1 , A1-4 , B1-2 , B1-3 , B1-3
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: 2 B2 , 4 A2 , 2 A1 , E1 , 3 CI
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 ,
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: 3 A1 , 2 CN , A3 , 2 CI , E1 , A2 , E2
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1 , A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1 , A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 16: . variedade de procedimentos: 3 A1 , CI , CF , A3
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1 , A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Resultado médio: +-

Giacomo - Saxofonista

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: 3 CI , CN , 2 B1 , CF , A2 , E1
. investimento intelectual: A2-1
. história construída : ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 2: . variedade de procedimentos: 2 A1 , CI , A3 , 4 CN , CF , 2 B1
. investimento intelectual: ------
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: 4 CN , B3 , CL
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 2 A1 , E1 , 2 B1 , E4 , 2 CN , B3 , 2 CI , CL , CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: CN , 2 A1 , B2 , B1 , 2 CI , CL
. investimento intelectual: A1-1
. história construída:A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: 3 CI , 2 B1 , E2 , CF , A2 , CM , B3 , 2 E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: 2 CN , 2 CI , 3 CN , CF , E4 , CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos:------
. legibilidade: -+

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: A1 , 3 CN , 2 E2 , A3 , E4 , B1 , CL
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 10: . variedade de procedimentos: A2 , B1 , 4 CN
. investimento intelectual: A2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 11: . variedade de procedimentos: 4 A1 , A2 , B1 , CI , 3 E4 , B2 E1
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A2-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: 2 A1 , A3 , CI , 3 CN , CM , 2 B1 , E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: A3 , 4 CI , A2 , E2 , E4 , CM
. investimento intelectual: A2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: 3 A1 , 2 CN , A2 , E1 , B1 , B2 , E4
. investimento intelectual: A2-1 , B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 16: . variedade de procedimentos: 3 CN , CL , CI , CM , E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: -+

Eduardo – Actor de Teatro

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: 2 CN , B2 , 2 A3 , A1 , 3 B1 , CI
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída : A1-1 , B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: 2 CN , 3 B1 , CI , 2 B2 , A1 , CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3 , B1-3
. legibilidade: +

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: 3 CN , E1 , B1
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: -+

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 2 CN , 4 B1 , CI
. investimento intelectual: ------
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 5: . variedade de procedimentos: CN , 2 CI , A3 , 2 E1 , B2 , CM
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: A1 , 2 CN , B2 , 4 B1 , 2 CM
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: 2 CN , B2 , A1 , B1
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: 2 CN , 2 B2 , B1 , E2 , CN , A2
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: A2-4 , B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 10: . variedade de procedimentos: 2 CN , CI , B2 , 2 B1 , CM , A1 , B1
. investimento intelectual: ------
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2 , B1-3
. legibilidade: +

Cartão 11: . variedade de procedimentos: 2 CN , 2 A3 , 2 CI , A1 , CL , 2 B1
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3 , B1-3
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: 3 CN , 4 B1 CI
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +-

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: CN , CI , 5 B2 , B1 , CM
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2 , B2-2 , B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: 4 CN , A3 , B2
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: -+

Cartão 16: . variedade de procedimentos: CL , CN , E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +-

Manuela – Pintora (médica)

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: A1 , B1 , A3 , CL , A2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída : A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: 3 A2 , 2 A1 , CI , B1
. investimento intelectual: A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: E1 , B3 , 2 A3 , B1 , E1 , 2 CN
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: -+

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 2 B2 , A1 , B1 , CI
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1 , B1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 5: . variedade de procedimentos: A1 , B2 , B1 , CI
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: A3 , 2 A1 , CI , 2 B1
. investimento intelectual: A1-1 , A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: A3 , A1 , 2 B1 , 2 CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída:A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: 2 CI , A1 , 3 CN , 2 A3 , CL
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +

Cartão 10: . variedade de procedimentos: A1 , 2 B1 CN , CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1 , B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 11: . variedade de procedimentos: 2 A3 , 3 CI , 3 A1 , 2 CI , CL , B1 , 2 B2
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1 , B1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: A1 , 2 CN , 2 A3 , 2 CI , CL
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: 2 B2 , CI , CM , A1 , E1 , B1
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: CN , B1 , CI
. investimento intelectual:------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 16: . variedade de procedimentos: CL , 6 B2 , B1 , A1 , E2 , E4
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: B1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2 , B2-2
. legibilidade: +

Resultado médio: +

Vasco – Designer de Equipamentos

Simbolização/Sublimação
Qualidade do pensamento : processos de simbolização

Cartão 1: . variedade de procedimentos: 2 B1 , 2 B2 , A1 , 2 CI , CM , E4
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída : A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 2: . variedade de procedimentos: 3 B2 , 2 A1 , 4 B3 , 2 E4 , CI , CM
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 3BM: . variedade de procedimentos: 3 CI , 2 B2 , A1 , B1 , CF
. investimento intelectual: A1-1 , B2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +

Cartão 4: . variedade de procedimentos: 2 CM , B2 , E4 , 2 CI
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: B2-3
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 5: . variedade de procedimentos: CI , A1 , B1 , A2 , E4
. investimento intelectual: A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 6 BM: . variedade de procedimentos: E4 , B1 , A1 , CI
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 7 BM: . variedade de procedimentos: A1 , 3 B1 , CM
. investimento intelectual: A1-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B1-3
. legibilidade: +

Cartão 8 BM: . variedade de procedimentos: 2 A2 , A1 , CI , E2 , CM3
. investimento intelectual: A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: A2-4
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 10: . variedade de procedimentos: 2 B2 , B3 , B1 , CM-3
. investimento intelectual: B2-1
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: B2-2
. legibilidade: +-

Cartão 11: . variedade de procedimentos: A1 , CM , A2 , E4 , E3
. investimento intelectual: A1-1 , A2-1
. história construída: A1-1
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: +-

Cartão 13 B: . variedade de procedimentos: CM , CN , E4
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 13 MF: . variedade de procedimentos: E2 , E4 , CM
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 20 : . variedade de procedimentos: 2 E4 , CI
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Cartão 16: . variedade de procedimentos: E4 , CI
. investimento intelectual: ------
. história construída: ------
. expressão do conflito: ------
. expressão dos afectos: ------
. legibilidade: -+

Resultado médio: +-

QUADRO 8

SIMBOLIZAÇÃO / SUBLIMAÇÃO
CRIATIVIDADE
E

PROCESSOS DE SUBLIMAÇÃO

Patrícia – Pintora

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – certo afastamento da fantasmática originária (intelectualização e isolamento)

. tratamento do conflito – satisfatória encenação do conflito

. presença de prazer – baixo

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – boa distância em relação aos fantasmas originais

. boa capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – excessiva proximidade com a pulsão agressiva (tema cru)

. tratamento do conflito – dificuldade na encenação do conflito (representação massiva)

. presença de prazer – ausente

Resultado: -+

Cartão 13 MF : . deslocamento – excessiva proximidade com a pulsão agressiva (tema cru)

. tratamento do conflito – ausência de encenação do conflito (ausência de manifestações emocionais)

. presença de prazer – ausente

Resultado: -+

Resultado médio: +-

Vanessa – Escultora

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – afastamento satisfatório ao fantasma originário

. tratamento do conflito – capacidade de construção de um cenário (apesar do tema narcísico)

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – capacidade de distância satisfatória

. tratamento do conflito – capacidade de construção de um cenário (apesar da utilização de uma "placagem")

. presença de prazer – satisfatório.

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância óptima em relação ao fantasma agressivo

. tratamento do conflito – construção de dois óptimos cenários

. presença de prazer – evidente

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – só aborda o aspecto agressivo (sexualidade ausente)

. tratamento do conflito – cenário muito rudimentar

. presença de prazer – totalmente ausente

Resultado: -+

Resultado médio: +

Gilberto – Arquitecto de Interiores

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância excessiva face ao fantasma originário (isolamento e intelectualização)

. tratamento do conflito – ausência de construção de cenário (abstracção)

. presença de prazer – fictício

Resultado: -+

Cartão 4 : . deslocamento – ausência de ligação com C.L. da imagem

. tratamento do conflito – ausência de cenário de repres.do conflito ("placagem" defensiva e intelectualização)

. presença de prazer – presente

Resultado: +-

Cartão 8 BM : . deslocamento – ausência de ligação com C. L. da imagem

. tratamento do conflito – inexistência de cenário de repres. do conflito

. presença de prazer – falso prazer

Resultado: -+

Cartão 13 MF : . deslocamento – boa distância satisfatória face ao C. L. da imagem

. tratamento do conflito – presença de cenário de repres. do conflito

. presença de prazer – evidente

Resultado: +

Resultado médio: +-

Horácio – Desenhador Humorístico

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância excessiva em relação ao fantasma originário (intelectualização)

. tratamento do conflito – inexistência de cenário de repres. do conflito

. presença de prazer – falso prazer defensivo (ironia)

Resultado: +-

Cartão 4 : . deslocamento – certa distância face à agressividade

. tratamento do conflito – encenação do conflito

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – boa distância face ao fantasma agressivo

. tratamento do conflito – fraca capacidade de criação de um cenário

. presença de prazer – médio

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – fraca distância face ao fantasma originário (tema cru)

. tratamento do conflito – presença de cenário de repres. do conflito

. presença de prazer – evidente (humor)

Resultado: +

Resultado médio: +

Bernardo – Empresário

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – demasiada distância faca ao fantasma originário (isolamento e intelectualização)

. tratamento do conflito – ausência de encenação do conflito (abstracção)

. presença de prazer – baixo

Resultado: +-

Cartão 4 : . deslocamento: capacidade satisfatória de distanciamento face ao fantasma

. tratamento do conflito – capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – baixo

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – muito próximo da pulsão agressiva (tema cru)

. tratamento do conflito – capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – regular

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – excessiva próximidade da pulsão agressiva

. tratamento do conflito – capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – baixo (ironia)

Resultado: +-

Resultado médio: entre + e +-

Carlos – Pintor

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância demasiada face à fantasmática original (isolamento)

. tratamento do conflito – encenações parciais (isoladas) dos conflitos

. presença de prazer – ausente (ironia)

Resultado: +-

Cartão 4 : . deslocamento – distância satisfatória face ao fantasma original

. tratamento do conflito – construção de cenário de repres. do conflito (apesar das "placagens")

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – boa distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – capacid. de repres. do conflito pulsional

. presença de prazer – moderado

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – distância satisfatória face ao C. L. da imagem

. tratamento do conflito – bom cenário de repres.do conflito pulsional

. presença de prazer - elevado

Resultado: +

Resultado médio: +

António – Escritor

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância defensiva face ao C.L. da imagem
(isolamento e congelamento das relações)

. tratamento do conflito – ausência de repres. do conflito pulsional

. presença de prazer – fraco

Resultado: +-

Cartão 4 : . deslocamento – presença forte do vínculo agressivo
(tema cru)

. tratamento do conflito – capacid. de encenação do conflito pulsional

. presença de prazer – ausente (domina o desprazer)

Resultado: +-

Cartão 8 BM : . deslocamento – falta de modulação face à agressividade
(tema cru)

. tratamento do conflito – ausência de encenação do conflito
(não integração dos elementos perceptivos)

. presença de prazer – fraco

Resultado: +-

Cartão 13 MF : . deslocamento – ausência de referência aos vínculos pulsionais
(agressividade e sexualidade)

. tratamento do conflito – inexistência de encenação do conflito

. presença de prazer – inexistente

Resultado: -+

Resultado médio: +-

Luís – Músico

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – boa distância em relação ao fantasma originário

. tratamento do conflito – capacid. de encenação de uma parte do conflito

. presença de prazer – moderado

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. daimagem

. tratamento do conflito – capacidadee de encenação do conflito
(mas através de um "cliché")

. presença de prazer – moderado

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância moderada face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa encenação do conflito

. presença de prazer – evidente

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – excessiva intensidade fantasmática
(tema cru)

. tratamento do conflito – fraco cenário de repres. do conflito

. presença de prazer – fraco

Resultado: +-

Resultado médio: +-

Manuel – Arquitecto

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – afastamento excessivo face à fantasmática originária (isolamento e intelectualização)

. tratamento do conflito – inexistência de cenário de repres. do conflito

. presença de prazer – ausente

Resultado: +-

Cartão 4 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imgem

. tratamento do conflito – construção de cenário conflitualizado

. presença de prazer – moderado

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L: da imagem

. tratamento do conflito – capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – moderado

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – excessiva proximidade fantasmática (tema agressivo e sexual cru)

. tratamento do conflito – inexistência de cenário do conflito

. presença de prazer – ausente

Resultado: -

Resultado médio: +

Maria - Investigadora

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – satisfatório, com pouca capacidade de encenação

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – pouca distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – fraca encenação

. presença de prazer – baixo

Resultado: -+

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância satisfatória face aos fantasmas originários

. tratamento do conflito – boa encenação (apesar de 2 versões contrad.)

. presença de prazer – médio

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa encenação

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Resultado médio: +

Catarina – Designer de Comunicação

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – encenação satisfatória do conflito

. presença de prazer – fraco

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – encenação satisfatória do conflito

. presença de prazer – fraco

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – demasiada proximidade face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – fraca encenação do conflito

. presença de prazer – ausente

Resultado: -+

Cartão 13 MF : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – satisfatória encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Resultado médio: +

Victor - Actor

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – satisfat. encen. do conflito (apesar do isola/)

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – boa distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa encenação do conflito

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa encenação do conflito

. presença de prazer – médio

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – boa distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – satisfatória encenação do conflito

. presença de prazer – médio

Resultado: +

Resultado médio: +

Sílvia – Designer de Comunicação

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa encenação do conflito

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – satisfatória encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – dificuldade em se distanciar do C.L. da imagem

. tratamento do conflito – encenação pobre do conflito (2 temas crus)

. presença de prazer – baixo

Resultado: -+

Resultado médio: +

Lucas - Poeta

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – boa distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – boa distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – demas. distânc. face ao C.L. da imagem (intelectual.)

. tratamento do conflito –satisfatória capacid. de encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – boa distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Resultado médio: +

Filipe – Actor de Teatro

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – grande dist. face C.L. (isolamento e intelectualização)

. tratamento do conflito – boa encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – pouca distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – fraca distância face aos fantasmas originários

. tratamento do conflito – óptima capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – pouca distância face ao C.L. da imagem (tema cru)

. tratamento do conflito – óptima capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Resultado médio: +

Guilherme - Actor

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – satisfatória encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – demasiada proximidade com a pulsão (tema sexual cru)

. tratamento do conflito – fraca capacidade de encenação do conflito

. presença de prazer – fraco

Resultado: +-

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância excessiva face á pulsão

. tratamento do conflito – fraca encenação do conflito (demas. confl.)

. presença de prazer – fraco

Resultado: +-

Cartão 13 MF : . deslocamento – proxim. exces. face à pulsão (tema agressivo cru)

. tratamento do conflito – encenação do conflito muito empobrecida

. presença de prazer – fraco

Resultado: -+

Resultado médio: +-

Ana - Pintora

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância satisf. face à fantasmática original

. tratamento do conflito – dificuldade em tratar o conflito (dúvida)

. presença de prazer – baixo

Resultado: +-

Cartão 4 : . deslocamento – distância satisf. face à fantasmática original

. tratamento do conflito – dific. em tratar o conflito (descrição e anulação)

. presença de prazer – baixo

Resultado: +-

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância satisf. face à fantasmática original

. tratamento do conflito – construção de cenário de repres. do conflito)

. presença de prazer – muito elevado

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – distância excessiva face à fantasmática original

. tratamento do conflito – dific. Em tratar o conflito (evita/ e dúvida)

. presença de prazer – baixo

Resultado: +-

Resultado médio: +-

Giacomo - Saxofonista

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – afastamento excessivo face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – cenário aconflitual e idealizado

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +-

Cartão 4 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – cosnstrução de cenário de repres. do conflito

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – demasiado perto do fantasma (2 temas crus)

. tratamento do conflito –construç. de cenário de represent. do conflito

. presença de prazer – fraco

Resultado: +-

Cartão 13 MF : . deslocamento – demasiado perto do fantasma agressivo (tema cru)

. tratamento do conflito – pobreza do cenário de repres. do conflito

. presença de prazer – -+

Resultado: -+

Resultado médio: +-

Eduardo - Actor

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – boa distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa encenação da represent. do conflito

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – boa distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa encenação da represent. do conflito

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – boa distância face ao C.L. (apesar do tema cru)

. tratamento do conflito – boa encenação da represent. do conflito

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – satisfatória encenação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Resultado médio: +

Manuela - Pintora

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – boa encenação da representação do conflito

. presença de prazer – elevado

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – boa distância face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – satisfatória encenação da represent. do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – regular encenação da represent. do conflito

. presença de prazer – baixo

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – regular encenação da represent. do conflito

. presença de prazer – baixo

Resultado: +

Resultado médio: +

Vasco – designer de Equipamentos

Simbolização/Sublimação

Criatividade e processos de sublimação

Cartão 2 : . deslocamento – afastamento excessivo face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – cenário pobre de representação do conflito

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 4 : . deslocamento – afastamento excessivo face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – encenação pobre do conflito

. presença de prazer – fraco

Resultado: +-

Cartão 8 BM : . deslocamento – distância satisfatória face ao C.L. da imagem

. tratamento do conflito – encenação satisfatória (sonho e ironia)

. presença de prazer – satisfatório

Resultado: +

Cartão 13 MF : . deslocamento – demasiado próximo do C.L. da imagem

. tratamento do conflito – não existe encenação do conflito

. presença de prazer – ausente

Resultado: -+

Resultado médio: +-

QUADRO 9

REPARAÇÃO
ELABORAÇÃO DA POSIÇÃO DEPRESSIVA

Maria - Investigadora

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (sentimento de dano sem ligação com ausência do objecto)
. procedimentos: B1-3 , B2-3

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (sentimento de dano sem ligação com ausência do objecto)
. procedimentos: CN-3 , B1-3 , B1-3

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: B1-3 (não associação a representação de perda ou ausência)
Resultado: +

Cartão 13 B
. procedimentos: B1-3 , B1-3 (não associação a representação de perda ou ausência)
Resultado: +-

Resultado médio: +

Catarina – Designer de Comunicação

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcísico sem ligação com ausência ou perda)
. procedimentos: ---

Cartão 13 B
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano narcísico)
. procedimentos: CN-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade +- (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: --- (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: ---

Cartão 13 B
. procedimentos: CN-3 (ausência de associação a reprersentação de perda)
Resultado: -+

Resultado médio: -+

Victor - Actor

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcísico sem ligação com ausência ou perda)
. procedimentos: A2-4 , B3-2 (sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcísico sem ligação com ausência ou perda)
. procedimentos: CN-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: --- (associação a representação de perda)
Resultado: ---

Cartão 13 B
. procedimentos: CN-3 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: -+

Resultado médio: -+

Sílvia – Designer de Comunicação

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano sem ligação com ausência ou perda)
. procedimentos: A2-4 , B1-3 , E2-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano)
. procedimentos: CM-3 (depressão não elaborada)

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (incapacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: B1-3 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: +-

Cartão 13 B
. procedimentos: CN-3 (negação da representação de perda)
Resultado: -+

Resultado médio: +-

Lucas - Poeta

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcísico associado à ausência do objecto)
. procedimentos: B2-2 , B1-3 , B2-3 , CM-3 (dificuld. na elabor. da depressão)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano emocional associado à ausência de objecto)
. procedimentos: CN-3 , B1-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 11: legibilidade -+ (dificuldade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (dificuldade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: B2-2 (associação a representação de ausência)
Resultado: +-

Cartão 13 B
. procedimentos: B1-3 , CN-3 (associação a representação de ausência)
Resultado: +-

Resultado médio: +-

Filipe – Actor de Teatro

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano associado à perda do objecto)
. procedimentos: B3-2 , B2-2 (forte sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano emocional associado à ausência do objecto)
. procedimentos: CN-3 , E2-3 , B3-2 , B1-3 , CN-3 , CN-3 (sensibilid. depressiva)

Cartão 11: legibilidade + (capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade + (capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: B2-2 (associação a representação de perda)
Resultado: +-

Cartão 13 B
. procedimentos: CN-3 , B1-3 , CN-3 (associação a representação de ausência)
Resultado: -+

Resultado médio: +-

Guilherme - Actor

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano sem ligação com ausência do objecto)
. procedimentos: B2-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (isolamento da representação e do afecto)
. procedimentos: CN-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 11: legibilidade -+ (inibição da capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (inibição da capacidade de elaboração)

Resultado: -+

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: CN-3 (associação a representação de ausência)
Resultado: -+

Cartão 13 B
. procedimentos: A3-4 (associação a representação de ausência)
Resultado: +

Resultado médio: +-

Ana - Pintora

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de danos sem ligaç. com ausência ou perda do objecto)
. procedimentos: A2-4 , B3-2 , E2-3 (tratamento agressivo)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (evocação da ausência de objecto, mas com anulação posterior)
. procedimentos: B1-3 , B1-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 11: legibilidade -+ (ausência de capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (ausência de capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: A3-4 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: +

Cartão 13 B
. procedimentos: B1-3 , B1-3 (associação a representação de ausência do objecto)
Resultado: +-

Resultado médio: +-

Giacomo - Saxofonista

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano narcísico)
. procedimentos: CN-3 , B1-3 , B3-2 (forte sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano)
. procedimentos: CM-3 , CM-3 (depressão não elaborada)

Cartão 11: legibilidade + , hist. original (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: -

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: CN-3 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: -+

Cartão 13 B
. procedimentos: B1-3 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: +-

Resultado médio: -+

Eduardo – Actor de Teatro

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcís/ sem ligaç. com ausência do objecto)
. procedimentos: ---

Cartão 13 B
. conteúdos: nível + (evoc. de ausência do obj., com presença de objecto reparador)
. procedimentos: B1-3 , CN-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 11: legibilidade + , hist. original (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: +

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: B1-3 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: +-

Cartão 13 B
. procedimentos: B1-3 , B1-3 , CN-3 (associação a representação de perda)
resultado: +-

Resultado médio: +-

Manuela – Pintora (médica)

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcísico associado a perda de objecto)
. procedimentos: B2-2 , CM-1 (forte sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano)
. procedimentos: CN-3 , CN-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 11: legibilidade + (temática ansiogénica; boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade + (temática ansiogénica: boa capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: B1-3 , CN-3 (associação a representação de perda)
Resultado: -+

Cartão 13 B
. procedimentos: CN-3 , CN-3 (negação da associação de perda)
Resultado: -+

Resultado médio: -+

Vasco – Designer de Equipamentos

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano)
. procedimentos: B2-2 , CF-2

Cartão 13 B
. conteúdos: nível – (depressão não elaborada)
. procedimentos: CN-3 , CM-3

Cartão 11: legibilidade +- (fraca capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (ausência de capacidade de elaboração)

Resultado: -

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: CF-2 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: -

Cartão 13 B
. procedimentos: CN-3 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: -+

Resultado médio: -+

Luís - Músico

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcísico associado à perda do objecto)
. procedimentos: CN-3 , B2-2 (forte sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano)
. procedimentos: CN-3

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacidade de elaboração; extrema/ narcísico)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: CN-3 (associação à representação de perda)
Resultado: -+

Cartão 13 B
. procedimentos: CN-3 (ausência de associação à representação de perda)
Resultado: -+

Resultado médio: -+

António - Escritor

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcísico sem ligação com ausência ou perda)
. procedimentos: CN-3 , E2-3 , A2-4 (forte sens. depres. com dific. elabor. depres.)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcís. associado à perda, posterior/ denegado)
. procedimentos: B1-3

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade + boa capacidade de elaboração, apesar dos 4 temas)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: CN-3 (ausência de associação à representação de perda)
Resultado: -+

Cartão 13 B
. procedimentos: B1-3 (associação à representação de perda, mas forte/ denegado)
Resultado: +-

Resultado médio: +-

Carlos - Pintor

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano)
. procedimentos: ---

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano emocional associado à ausência do objecto)
. procedimentos: CN-3 , E2-3 (sensibilid. depressiva e dificuld. elabor. depres.)

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacid. de elaboração; extrema/ projectivo)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: --- (ausência de associação à representação de perda)
Resultado: -+

Cartão 13 B
. procedimentos: CN-3 (associação à representação de ausência do objecto)
Resultado: -+

Resultado médio: -+

Gilberto – Arquitecto de Interiores

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano)
. procedimentos: ---

Cartão 13 B
. conteúdos: nível – (senti/ dano emoc. sem ligação com ausência ou perda do obj.)
. procedimentos: CN-3 , B1-3 , CN-3

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: -

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: ---
Resultado: - (ausência de associação a represent. de perda ou ausência do objecto)

Cartão 13 B
. procedimentos: CN-3 , B1-3 , CN-3
resultado: -+ (ausência de assoc. a represent. de perda ou ausência do objecto)

Resultado médio: -+

Manuel - Arquitecto

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano emocion. e narcís. assoc. à perda do objecto)
. procedimentos: CN-3 , B2-2 , CN-3 (forte sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano)
. procedimentos: ---

Cartão 11: legibilidade + (satisfatória capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: A3-4 , CN-3 , CN-3 (associação à representação de perda)
Resultado: -+

Cartão 13 B
. procedimentos: --- (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: ---

Resultado médio: -+

Horácio – Desenhador Humorístico

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano emocion. assoc. a represent. de perda do obj.)
. procedimentos: CN-3 , B2-2 , B2-3 , CN-3

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (recusa do senti/ de dano, mas assoc. a represent. de perda)
. procedimentos: ---

Cartão 11: legibilidade + (capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: CN-3
Resultado: +- (associação a representação de perda)

Cartão 13 B
. procedimentos: ---
Resultado: +- (associação a representação de ausência)

Resultado médio: +-

Vanessa - Escultora

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano emoc. sem ligaç. ausênc. ou perda e denegado)
. procedimentos: B2-2 , CN-3

Cartão 13 B
. conteúdos: nível + (negação do senti/ de dano, mas com ligação à ausência do obj.)
. procedimentos: ---

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: A3-4 , CN-3 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: -+

Cartão 13 B
. procedimentos: ---
Resultado: +

Resultado médio: +-

Patrícia - Pintora

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano narcís. sem ligaç.com ausênc.ou perda do obj.)
. procedimentos: CN-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível – (negação da falta ou do dano)
. procedimentos: ---

Cartão 11: legibilidade + (satisfatória capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade -+ (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: CN-3 , A3-4 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: +-

Cartão 13 B
. procedimentos: --- (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: -+

Resultado médio: +-

Bernardo - Empresário

Reparação

Elaboração da posição depressiva

- Capacidade de evocação de uma situação depressiva:

Cartão 3 BM
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano emoc. sem ligaç.com ausênc.ou perda do obj.)
. procedimentos: B1-3 (sensibilidade depressiva)

Cartão 13 B
. conteúdos: nível +- (senti/ de dano emoc. e narcís. assoc. à perda do objecto)
. procedimentos: B1-3

Cartão 11: legibilidade + (boa capacidade de elaboração)
Cartão 16: legibilidade +- (fraca capacidade de elaboração)

Resultado: +-

- Capacidade de ligação entre representações e afectos:

Cartão 3 BM
. procedimentos: B1-3 (ausência de associação a representação de perda)
Resultado: +-

Cartão 13 B
. procedimentos: B1-3 (associação a representação de perda)
Resultado: +-

Resultado médio: +-

QUADRO 10

REPARAÇÃO
MODALIDADES DO INVESTIMENTO NARCÍSICO

Maria – Investigadora

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia relativa (legibilid. +)
. encenação do conflito: satisfatório, mas muito projectivo
. tipo de conflito: oposição

Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 1
B3-2: 2
CN-2: 4
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 14
CN-5: 0
CM-1: 0
E1-4: 0
E3-2: 0

Resultado: -+

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 1
B2-3: 5
B3-2: 2
A2-4: 0
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 0
CN-5: 0

Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 14
CN-3: 5
idealização: CN-2: 4
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 1
A2-3: 1
A2-4: 0
A3-1: 2
A3-2: 2
B2-3: 5
->B3-3:1

Resultado: -+

Catarina – Designer de Comunicação

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: ausente
. apoio na relação: inexistente
. análise dos procedimentos: ineficácia (2 E1-4, legibilid. -+)
. encenação do conflito: aus~encia de encenação
. tipo de conflito: incapacidade total na utilização do objecto
Resultado: +-

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 2
B3-2: 4
CN-2: 0
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 1
CN-5: 0
CM-1: 0
E1-4: 2
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 0
B2-3: 2
B3-2: 4
A2-4: 3
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 4
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 1
CN-3: 2
idealização: CN-2: 2
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 5
A2-3: 1
A2-4: 3
A3-1: 18
A3-2: 1
B2-3: 2
->B3-3: 0

Resultado: +

Victor - Actor

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: satisfatório
. tipo de conflito: dificuldade na utilização do objecto
Resultado: +-

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 3
B3-2: 8
CN-2: 1
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 2
CN-5: 0
CM-1: 1
E1-4: 0
E3-2: 0

Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1:1
B2-3: 3
B3-2: 8
A2-4: 1
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 2
CN-5: 0

Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 2
CN-3:1
idealização: CN-2: 1
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 3
A2-3: 6
A2-4: 1
A3-1: 23
A3-2: 1
B2-3: 3
->B3-3: 0

Resultado: +

Sílvia – Designer de Comunicação

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: boa
. tipo de conflito: representação da imaturidade funcional
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 2
B3-2: 4
CN-2: 8
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 1
CN-5: 0
CM-1: 0
E1-4: 0
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 5
B2-3: 2
B3-2: 4
A2-4: 6
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 2
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 1
CN-3: 5
idealização: CN-2: 8
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 3
A2-3: 0
A2-4: 6
A3-1: 1
A3-2: 5
B2-3: 2
->B3-3: 1

Resultado: +-

Lucas - Poeta

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: boa
. tipo de conflito: reconhecimento da imaturidade
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 2
CN-2: 2
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 11
CN-5: 0
CM-1: 1
E1-4: 1
E3-2: 0
Resultado: +-

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 2
B2-3: 5
B3-2: 1
A2-4: 2
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 3
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 11
CN-3: 7
idealização: CN-2: 2
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 1
A2-3: 0
A2-4: 2
A3-1: 0
A3-2: 0
B2-3: 3
->B3-3: 0

Resultado: -+

Filipe – Actor de Teatro

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: boa
. tipo de conflito: capacidade/incapacidade na utilização do objecto
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 1
B3-2: 5
CN-2: 10
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 12
CN-5: 0
CM-1: 2
E1-4: 1
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 8
B2-3: 3
B3-2: 5
A2-4: 10
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 2
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 12
CN-3: 7
idealização: CN-2: 10
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 3
A2-3: 0
A2-4: 10
A3-1: 7
A3-2: 1
B2-3: 3
->B3-3: 1

Resultado: -+

Guilherme - Actor

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: satisfatória
. tipo de conflito: capacidade/incapacidade de utilização do objecto
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 0
CN-2: 1
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 0
CN-5: 0
CM-1: 0
E1-4: 0
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 2
B2-3: 1
B3-2: 0
A2-4: 2
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 4
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 0
CN-3: 4
idealização: CN-2: 1
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 3
A2-3: 0
A2-4: 2
A3-1: 3
A3-2: 3
B2-3: 1
->B3-3: 0

Resultado: +

Ana - Pintora

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: ausente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: satisfatória
. tipo de conflito: aflora/ da capacidade/incapacidade de utilização do objecto
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 1
CN-2: 0
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 10
CN-5: 0
CM-1: 0
E1-4: 1
E3-2: 0

Resultado: +-

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 4
B2-3: 3
B3-2: 4
A2-4: 3
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 2
CN-5: 0

Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 10
CN-3: 7
idealização: CN-2: 1
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 4
A2-3: 5
A2-4: 3
A3-1: 25
A3-2: 6
B2-3: 3
->B3-3: 0

Resultado: +

Giacomo - Saxofonista

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: ausente
. apoio na relação: ausente
. análise dos procedimentos: ineficácia (legibilid. +-)
. encenação do conflito: fraca
. tipo de conflito: evitamento do conflito
Resultado: -+

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 9
CN-2: 0
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 14
CN-5: 0
CM-1: 0
E1-4: 0
E3-2: 0
Resultado: -+

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 3
B2-3: 0
B3-2: 3
A2-4: 0
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 4
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 14
CN-3: 4
idealização: CN-2: 9
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 7
A2-3: 0
A2-4: 0
A3-1: 0
A3-2: 3
B2-3: 0
->B3-3: 0

Resultado: -+

Eduardo – Actor de Teatro

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: boa
. tipo de conflito: capacidade/incapacidade de utilização do objecto
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 0
CN-2: 12
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 11
CN-5: 0
CM-1: 4
E1-4: 1
E3-2: 0
Resultado: +-

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 6
B2-3: 4
B3-2: 0
A2-4: 0
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 1
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 11
CN-3: 2
idealização: CN-2: 12
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 0
A2-3: 0
A2-4: 2
A3-1: 3
A3-2: 2
B2-3: 4
->B3-3: 0

Resultado: -+

Manuela – Pintora (médica)

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: muito conflitualizado
. apoio na relação: ausente
. análise dos procedimentos: satisfatoriamente eficazes (legibilid. +)
. encenação do conflito: satisfatória
. tipo de conflito: incapacidade de utilização do objecto
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 0
CN-2: 5
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 0
CN-5: 0
CM-1: 1
E1-4: 3
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 5
B2-3: 2
B3-2: 0
A2-4: 2
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 0
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 0
CN-3: 3
idealização: CN-2: 5
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 1
A2-3: 0
A2-4: 1
A3-1: 8
A3-2: 0
B2-3: 2
->B3-3: 0

Resultado: +-

Vasco – Designer de Equipamento

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: conflitualizado
. apoio na relação: inexistente
. análise dos procedimentos: pouca eficácia (B2-3 , E4-3 ; legibilid. +-)
. encenação do conflito: pobre
. tipo de conflito: capacidade/incapacidade de utilização do objecto
Resultado: +-

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 1
B3-2: 4
CN-2: 0
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 0
CN-5: 0
CM-1: 0
E1-4: 0
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 1
B2-3: 3
B3-2: 4
A2-4: 1
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 2
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 0
CN-3: 1
idealização: CN-2: 0
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 3
A2-3: 0
A2-4: 1
A3-1: 0
A3-2: 0
B2-3: 3
->B3-3: 1

Resultado: +

Luís - Músico

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: boa
. tipo de conflito: oscilação entre a megalomania e a depressão
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 0
CN-2: 3
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 5
CN-5: 2
CM-1: 1
E1-4: 0
E3-2: 1

Resultado: +-

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 3
B2-3: 1
B3-2: 0
A2-4: 2
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 0
CN-5: 2

Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 5
CN-3: 9
idealização: CN-2: 3
desdobramento: CN-5: 2

. efeitos positivos: A2-1: 5
A2-3: 2
A2-4: 2
A3-1: 9
A3-2: 1
B2-3: 1
->B3-3: 0

Resultado: +-

António - Escritor

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente, mas muito frágil
. apoio na relação: ausente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: satisfatória
. tipo de conflito: fuga ao conflito

Resultado: +-

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 1
B3-2: 1
CN-2: 3
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 13
CN-5: 0
CM-1: 1
E1-4: 1
E3-2: 0

Resultado: -+

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 4
B2-3: 1
B3-2: 1
A2-4: 1
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 3
CN-5: 0

Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 13
CN-3: 3
idealização: CN-2: 3
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 2
A2-3: 2
A2-4: 1
A3-1: 4
A3-2: 0
B2-3: 1
->B3-3: 1

Resultado: +-

Carlos - Pintor

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: ausente
. apoio na relação: ausente
. análise dos procedimentos: pouco eficazes (legibilid. +-)
. encenação do conflito: pobre
. tipo de conflito: posição megalómana
Resultado: +-

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 1
B3-2: 1
CN-2: 7
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 1
CN-5: 0
CM-1: 0
E1-4: 1
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 3
B2-3: 2
B3-2: 1
A2-4: 0
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 1
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 1
CN-3: 2
idealização: CN-2: 7
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 2
A2-3: 0
A2-4: 0
A3-1: 1
A3-2: 0
B2-3:2
->B3-3: 1

Resultado: +-

Gilberto – Arquitecto de Interiores

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: ausente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: pouco eficazes (legibilidade +-)
. encenação do conflito: pobre (vários temas)
. tipo de conflito: dificuldade na utilização do objecto
Resultado: +-

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 0
CN-2: 0
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 1
CN-5: 0
CM-1: 0
E1-4: 0
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 2
B2-3: 0
B3-2: 0
A2-4: 10
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 0
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 1
CN-3: 5
idealização: CN-2: 0
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 1
A2-3: 1
A2-4: 1
A3-1: 3
A3-2: 0
B2-3: 0
->B3-3: 0

Resultado: +-

Manuel - Arquitecto

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: ausente
. apoio na relação: ausente
. análise dos procedimentos: pouco eficazes (legibilid. +-)
. encenação do conflito: ausente
. tipo de conflito: evitamento do conflito
Resultado: -+

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 0
CN-2: 0
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 4
CN-5: 1
CM-1: 0
E1-4: 0
E3-2: 0
Resultado: -

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 1
B2-3: 3
B3-2: 0
A2-4: 1
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 2
CN-5: 0
Resultado: +-

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 4
CN-3: 4
idealização: CN-2: 0
desdobramento: CN-5: 1

. efeitos positivos: A2-1: 1
A2-3: 1
A2-4: 1
A3-1: 3
A3-2: 0
B2-3: 1
->B3-3: 0

Resultado: +-

Horácio – Desenhador Humorístico

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presente
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: boa
. tipo de conflito: dificuldade na utilização do objecto
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 1
B3-2: 2
CN-2: 0
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 1
CN-5: 0
CM-1: 1
E1-4: 0
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 5
B2-3: 3
B3-2: 2
A2-4: 0
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 1
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 1
CN-3: 5
idealização: CN-2: 2
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 1
A2-3: 0
A2-4: 0
A3-1: 5
A3-2: 1
B2-3: 3
->B3-3: 1

Resultado: +

Vanessa – Escultora

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: presaente, mas frágil
. apoio na relação: presente
. análise dos procedimentos: eficácia satisfatória (legibilid. +)
. encenação do conflito: satisfatória, mas muito projectivo
. tipo de conflito: entre o desejo de utilização e a dificuldade
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 0
CN-2: 1
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 5
CN-5: 1
CM-1: 1
E1-4: 0
E3-2: 0
Resultado: +-

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 5
B2-3: 3
B3-2: 0
A2-4: 1
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E3-2: 0
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 5
CN-3: 3
idealização: CN-2: 1
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 1
A2-3: 2
A2-4: 1
A3-1: 3
A3-2: 0
B2-3: 3
->B3-3: 0
Resultado: +-

Patrícia - Pintora

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: fragilmente presente
. apoio na relação: ausente
. análise dos procedimentos: eficácia relativa (legibilid. +)
. encenação do conflito: satisfatória (apesar de muito projectivo)
. tipo de conflito: balanço entre a depressão e a megalomania
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 2
CN-2: 4
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 2
CN-5: 0
CM-1: 1
E1-4: 0
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 6
B2-3: 2
B3-2: 2
A2-4: 0
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 2
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 2
CN-3: 1
idealização: CN-2: 4
desdobramento: CN-5: 0

. efeitos positivos: A2-1: 1
A2-3: 0
A2-4: 0
A3-1: 7
A3-2: 0
B2-3: 2
->B3-3: 0
Resultado: +

Bernardo - Empresário

Reparação

Modalidades de investimento narcísico

- O investimento narcísico da representação de si:

. Cartão 1 (Ideal do Ego)
. projecto identificatório: ausente
. apoio na relação: ausente
. análise dos procedimentos: no limite da eficácia (legibilid. +)
. encenação do conflito: satisfatório
. tipo de conflito: dificuldade na utilização do objecto
Resultado: +

. Conjunto do protocolo
. investimento narcísico positivo da representação de si: ->B3-3: 0
B3-2: 2
CN-2: 6
. investimento narcísico negativo da representação de si: CN-1: 0
CN-5: 0
CM-1: 1
E1-4: 2
E3-2: 0
Resultado: +

. efeitos positivos do investimento narcísico na relação de objecto: B1-1: 6
B2-3: 1
B3-2: 2
A2-4: 1
. efeitos negativos do investimento narcísico na relação de objecto: E2-3: 2
CN-5: 0
Resultado: +

- A utilização de defesas narcísicas e os seus efeitos:

. efeitos negativos: congelamento dos movimentos pulsionais: CN-1: 0
CN-3: 5
idealização: CN-2: 6
desdobramento: CN- 05:

. efeitos positivos: A2-1: 5
A2-3: 0
A2-4: 1
A3-1: 2
A3-2: 1
B2-3: 1
->B3-3: 0

Resultado: +-

QUADRO 11

FUNÇÃO CONTINENTE
SEGUNDO SP <–> D
E
♀♂ COM K –> O

Patrícia – Pintora

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D — ♀ ♂com K -> O

plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1
. pensa/ convergente : A1-1
plano emocional — K+
. pos. depressiva : B2-1, B1-1, B2-2, B2-1, A1-1, B2-1
. pos. esquizo-paranóide : -------

Cartão 11 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente: A1-2, A1-1, CI-1
plano emocional — K+
. pos. depressiva : B2-1, A1-2, A1-1, A3-1, B2-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1

Cartão 20 :

SP<-> D — ♀ ♂ com K -> O

plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-2, B1-1, Hist. original
. pensa/ convergente: A1-1, CI-1
plano emocional — K+
. pos. depressiva : A1-1, A3-1, B1-2
. pos. esquizo-paranóide : CI-1, CN-1, CI-2, CM-1

Cartão 16

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1
. pensa/ convergente : ------
plano emocional — K+-
. pos. depressiva : B1-1, B3,2
. pos. esquizo-paranóide : CN-1, CN-2

Bernardo – Empresário

Função continente
Segundo SP<-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
plano cognitivo	Legibilidade -
. pensa/ divergente : E4-3	
. pensa/ convergente : A1-4	
plano emocional	Não-K
. pos. depressiva : A1-4	
. pos. esquizo-paranóide : E1-4, E4-3, CM-3	

Cartão 11 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
plano cognitivo	Legibilidade +
. pensa/ divergente : ------ Hist. original	
. pensa/ convergente : A1-1, CI-1	
plano emocional	K+
. pos. depressiva : A2-1, A1-1, A2-2, B2-1	
. pos. esquizo-paranóide : CN-3, CN-4, CI-1, CM-3	

Cartão 20 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
plano cognitivo	Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-2, Hist. original	
. pensa/ convergente : A1-2, A1-3	
plano emocional	K+
. pos. depressiva : B2-1, A1-2, A1-3, B1-3, B1-2	
. pos. esquizo-paranóide : CN-3	

Cartão 16 :

SP <-> D	♀ ♂ com K-> O
plano cognitivo	Legibilidade +-
. pensa/ divergente : CM-3, E4-3	
. pensa/ convergente : A1-4	K-
plano emocional	
. pos. depressiva : A1-4	
. posição esquizo-paranóide : CI-1, CM-3	

Vanessa – Escultora

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K-> O

Cartão 10 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
plano cognitivo . pensa/ divergente : B1-1, B1-3 . pensa/ convergente : A1-3 CI-1	Legibilidade +
plano emocional . pos. depressiva : A1-3, B1-1, B1-3 . pos. esquizo-paranóide : CM-1, CI-1	K+

Cartão 11 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
plano cognitivo . pensa/ divergente : B1-1 . pensa/ convergente: A1-2, A1-1	Legibilidade +
plano emocional . pos. depressiva : A1-2, B2-1, A1-1, B1-1, B2-1 . pos. esquizo-paranóide : ------	K+

Cartão 20 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
plano cognitivo . pensa/ divergente : CL-1, Hist. original . pensa/ convergente : CI-1	Legibilidade -+
plano emocional . pos. depressiva : B2-1, A2-2 . pos. esquizo-paranóide : E1-3, CL-1, CN-3, CI-1	Não-K

Cartão 16 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
plano cognitivo . pensa/ divergente : ------ . pensa/ convergente: CI-1	Legibilidade +-
plano emocional . pos. depressiva : B2-1 . pos. esquizo-paranóide : CI-1, CN-1, CI-1	K-

Gilberto – Arquitecto de Interiores

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo . pensa/ divergente : ------ . pensa/ convergente : A1-3, CI-1, A1-3, CI-2	Legibilidade +-
no plano emocional . pos. depressiva : A1-3 . pos. esquizo-paranóide : CN-4, CI-1, A1-3, CI-2	K-

Cartão 11 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo . pensa/ divergente : CL-1, Hist. original . pensa/ convergente : A1-4, A1-1, CI-1	Legibilidade +
no plano emocional . pos. depressiva : A1-4, B2-1, A1-1, B2-1 . pos. esquizo-paranóide : CN-3, CI-1, CL-1	K+

Cartão 20 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo . pensa/ divergente : CL-3, Hist. original . pensa/ convergente : A1-3, A1-1, A1-4	Legibilidade +
no plano emocional : . pos. depressiva : A1-3, A1-1, A1-4, B2-1 . pos. esquizo-paranóide : CL-3	K+

Cartão 16 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo . pensa/ divergente : ------, Hist. original . pensa/ convergente : CI-1	Legibilidade +-
no plano emocional . pos. depressiva : B2-1, B2-1 . pos. esquizo-paranóide : CN-1, CI-1	K-

Manuel – Arquitecto

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D — O O com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade –
. pensa/ divergente : CM-3
. pensa/ convergente : CI-1, CI-1
no plano emocional — Não-K
. pos. depressiva: ------
. pos. esquizo-paranóide : CI-1, CM-3, CN-3, E1-2, CI-1

Cartão 11 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente: ------ Hist. original
. pensa/ convergente: A1-1, A1-4, CI-1
no plano emocional — K+
. pos. depressiva : B2-1, A1-1, A1-4, A2-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1

Cartão 20 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : A1-3, CI-1
no plano emocional — Não-K
. pos. depressiva: A1-3
. pos. esquizo-paranóide: CI-1

Cartão 16 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : CM-3
. pensa/ convergente : CI-1
no plano emocional — Não-K
. pos. depressiva : B2-1
. pos. esquizo-paranóide : CN-4, CI-1, CM-3

Carlos – Pintor

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo	Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1, CM-3, CL-3, B1-3, Hist.original	
. pensa/ convergente : A1-3, A1-1	
no plano emocional	K+
. pos. depressiva : B1-1, A1-3	
. pos. esquizo-paranóide : CN-4, CI-1, CI-2, CM-3	

Cartão 11 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo	Legibilidade +
. penasa/ divergente: CL-1, Hist. original	
. pensa/ convergente : A1-4, A1-1	
no plano emocional	K+
. pos. depressiva : A1-4, B2-1, A1-1, B2-1	
. pos. esquizo-paranóide : CN-3, CI-1, CL-1	

Cartão 20 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo	Legibilidade +
. pensa/ divergente : CL-3, E4-4, B1-2	
. pensa/ convergente : A1-1, A1-4	
no plano emocional	K+
. pos. depressiva : A1-3, A1-1, A1-4	
. pos. esquizo-paranóide : CL-3, E4-4	

Cartão 16 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo	Legibilidade -+
. pensa/ divergente : E4-4 CM-3, Hist. original	
. pensa/ convergente : CI-1	
no plano emocional	Não-K
. pos. depressiva : B2-1, B2-1	
. pos. esquizo-paranóide : CN-1, CI-1	

António – Escritor

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +-
. pensa/ divergente : ------
. pensamento convergente : A1-1, CI-1
no plano emocional — K-
. pos. depressiva : A3-1, B3-3, A1-1, B3-2
. pos. esquizo-paranóide : CI-1

Cartão 11 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K->

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : CL-3, Hist. original
. pensa/ convergente : A1-1, A1-4, CI-1
no plano emocional — K+
. pos. depressiva : A2-1, A1-1, A1-4
. pos. esquizo-paranóide : CN-1, CN-1, CI-1, CL-3

Cartão 20 :

SP <- > D — ♀ ♂ com K ->

no plano cognitivo — Legibilidade +-
. pensa/ divergente : CL-3
. pensa/ convergente : A1-4, A1-4, CI-1
no plano emocional — K-
. pos. depressiva : A1-4, A1-4
. pos. esquizo-paranóide : CI-1, CN-1, E4-3, CL-3, CN-1

Cartão 16 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +-
. pensa/ divergente : CL-3, CM-3, Hist. original
. pensa/ convergente : CI-1
no plano emocional — K-
. pos. depressiva : B2-1
. pos. esquizo-paranóide : CN-2, CI-1, CM-1, CN-4, CL-3, CN-1, CN-1

Luís – Músico

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K ->

Cartão 10 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1
. pensa/ convergente : A1-1, CI-1
no plano emocional — K+
. pos. depressiva : A1-1, B1-1, A3-1, B1-3
. pos. esquizo-paranóide : CN-3, CN-4, CI-1

Cartão 11 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : A1-1, A1-1, Hist. original
. pensa/ convergente : A1-1, A1-1, A3-1 A1-1, A2-1, B2-1
no plano emocional — K+
. pos. depressiva : CN-3, CN-4
. pos. esquizo-paranóide :

Cartão 20 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +-
. pensa/ divergente : CM-3
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional — K-
. pos. depressiva : A1-2, A2-1
. posição esquizo-paranóide : CN-4, CM-3, E1-3

Cartão 16 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K ->

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : CL-1, CM-3, E4-3, Hist. original
. pensa/ convergente : CI-1
no plano emocional — Não-K
. pos. depressiva : A2-1
. pos. esquizo-paranóide : CN-1, CN-3, CN-5, CN-2, E4-3, CL-1, CI-1, CM-3

Horácio – Desenhador Humorístico

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo . pensa/ divergente : B1-1 . pensa/ convergente : A1-1	Legibilidade +-
no plano emocional . pos. depressiva : A1-1, B1-1, B3-2 . pos. esquizo-paranóide : CM-3, CI-1	K-

Cartão 11 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo . pensa/ divergente : B1-1 . pensa/ convergente : A1-2, A1-1	Legibilidade +
no plano emocional . pos. depressiva : A1-2, A3-1, A3-2, A1-1, B1-1 . pos. esquizo-paranóide : ------	K+

Cartão 20 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo . pensa/ divergente : CL-1 . pensa/ convergente : A1-1, A1-2	Legibilidade +-
no plano emocional . pos. depressiva : B2-1, A1-1, A1-2 . pos. esquizo-paranóide : CL-1, E2-1	K+

Cartão 16 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo . pensa/ divergente : CM-3 . pensa/ convergente : ------	Legibilidade -+
no plano emocional . pos. depressiva : ------ . pos. esquizo-paranóide : CN-3, CM-1, CM-3	Não-K

Maria - Investigadora

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D

♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo
. pensa/ divergente : B3-3
. pensa/ convergente : A1-1

Legibilidade +-

no plano emocional
. pos. depressiva : A1-1 , B3-3 , B1-3
. pos. esquizo-paranóide : CN-1 , CN-3

K -

Cartão 11 :

SP <-> D

♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : A1-2 , A1-1 , CI-1, CI-1

Legibilidade +

no plano emocional
. pos. depressiva : A1-2 , A1-1 , B2-4 , B1-3
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CI-1

K +

Cartão 20 :

SP <-> D

♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo
. pensa/ divergente : B1-2 , CL-4
. pensa/ convergente : CI-1

Legibilidade +

no plano emocional
. pos. depressiva : A1-1 , B1-3 , B1-2
. pos. esquizo-paranóide : CI-2 , CL-4 , CI-1

K +

Cartão 16 :

SP <-> D

♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo
. pensa/ divergente : B2-3 , CL-4
. pensa/ convergente : A1-1 , CI-1

Legibilidade +

no plano emocional
. pos. depressiva : B2-3 , A1-1 , B1-3
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CL-4 , CN-2 , CN-1

K +

Catarina – Designer de Comunicação

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +-
. pensa/ divergente : E1-2
. pensa/ convergente : A1-1 , CI-1 , CI-1 , CI-2
no plano emocional K -
. pos. depressiva : A1-1 , B3-2
. pos. esquizo-paranóide : CI-2 , CI-1 , CI-1 , E1-2

Cartão 11 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1 , B1-2
. pensa/ convergente : A1-4
no plano emocional K +
. pos. depressiva : A1-4 , A2-1 , A3-1 , B1-1 , B1-2 , B1-1 , B1-3 ,
. pos. esquizo-paranóide : ------ B2-1 , B2-2

Cartão 20 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +-
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-4 , CI-1
no plano emocional K -
. pos. depressiva : A1-1 , A1-4 , A2-1 , A3-1 , A3-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , E1-3

Cartão 16 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +-
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-1 , A1-2 , A2-2 , A2-3
no plano emocional K -
. pos. depressiva : A1-1 , A1-1 , A1-2 , A2-2 , A2-3
. pos. esquizo-paranóide :

Victor - Actor

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : CL-1
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-3 , CI-1
no plano emocional — K +
. pos. depressiva : A3-1 , A1-1 , A1-3 , B2-2 , B1-3
. pos. esquizo-paranóide : CL-1 , CM-1 . CI-1

Cartão 11 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : Hist. Original
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-1 , A1-1
no plano emocional — K +
. pos. depressiva : A2-1 , A1-1 , A1-1 , A1-1 , A3-1 , B2-2 ,
. pos. esquizo-paranóide : ------ B1-3,B2-2 , B1-3

Cartão 20 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : CL-3 , E1-2 , E4-3 , E1-2 , E2-2
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional — não-K
. pos. depressiva : ------
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CL-3 , CL-2 , E1-2 , E2-1 ,
E2-2 , E4-3 , E4-2

Cartão 16 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +-
. pensa/ divergente : CL-1 , E4-3
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional — não-K
. pos. depressiva : ------
. pos. esquizo-paranóide : CL-1 , CN-1 , E2-1 , E4-3

Sílvia – Designer de Comunicação

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1 , B1-1 , B1-2 , Hist. Original
. pensa/ convergente : A1-2 , A1-4
no plano emocional K +
. pos. depressiva : A1-4 , A1-2 , A3-2 , B1-1 , B1-2 , B1-1 , B1-3
. pos. esquizo-paranóide : CN-3 , CN-3

Cartão 11 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-4
no plano emocional K +
. pos. depressiva : A1-4 , A1-1 , A2-1 , B1-1 , B2-1
. pos. esquizo-paranóide : ------

Cartão 20 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-2 , Hist. Original
. pensa/ convergente : A1-4
no plano emocional K +
. pos. depressiva : A1-4 , A2-4 , A2-4 , A3-3 , B2-1 , B1-2
. pos. esquizo-paranóide : CN-3 , CN-2-

Cartão 16 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade -+
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : CI-1
no plano emocional K -
. pos. depressiva : ------
. pos. esquizo-paranóide : CI-3 , CI-1 , CM-3 , CI-1

Lucas - Poeta

Função continente
Segundo SP <-> D e O O com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : CI-1
no plano emocional K +
. pos. depressiva : A1-3 , A3-2 , B1-3 , B3-2
. pos. esquizo-paranóide : CN-3 , CI-1

Cartão 11 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade -+
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional K -
. pos. depressiva : A2-4 , B2-1
. pos. esquizo-paranóide : CN-3

Cartão 20 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade -+
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional K -
. pos. depressiva : ------
. pos. esquizo-paranóide : CM-1 , CN-1 , E4-3 , E2-3

Cartão 16 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade -+
. pensa/ divergente : B1-1 , E1-2 , Hist. Original
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional K -
. pos. depressiva : A1-4 , B1-1 , B2-3 , B2-1
. pos. esquizo-paranóide : CN-1 , E2-3 , E1-2 , E1-3 , E1-4 , E1-4

Filipe – Actor de Teatro

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1 , B2-3 , B1-2 , B1-1 , CL-4
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional K +
. pos. depressiva : B2-1 , A1-1 , B2-2 , B2-2 , B1-2 , B2-1 , A2-4
. pos. esquizo-paranóide : CN-3 , CL-4 , E3-1 B1-1

Cartão 11 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-2 , Hist. Original
. pensa/ convergente : A1-1 , CI-1 , CI-2
no plano emocional K +
. pos. depressiva : B2-1 , A2-2 , A2-1 , A2-1 , B2-4 , B1-2 , A1-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CI-2 , CN-2+ , CN-2+ , E3-3

Cartão 20 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +-
. pensa/ divergente : Hist. Original
. pensa/ convergente : A1-1
no plano emocional K +
. pos. depressiva : A1-1 , B2-1
. pos. esquizo-paranóide : CN-1 , E4-1

Cartão 16 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade -+
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional não-K
. pos. depressiva : ------
. pos. esquizo-paranóide : CN-1 , E4-3 , CN-4

Guilherme - Actor

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-2 , B2-3
. pensa/ convergente : A1-1 , CI-1 , CI-1 , CI-2
no plano emocional — K +
. pos. depressiva : A3-1 , A1-1 , B2-2 , B2-3 , B1-2
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CI-1 , CI-2

Cartão 11 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : CI-1 , CI-1 , CI-2
no plano emocional — não-K
. pos. depressiva : A2-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CI-2 , CI-1

Cartão 20 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +-
. pensa/ divergente : B1-2
. pensa/ convergente : A1-1 , CI-1
no plano emocional — não-K
. pos. depressiva : B1-2 , A1-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-2 , CI-1

Cartão 16 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : CI-1 , CI-1
no plano emocional — não-K
. pos. depressiva : A2-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , E2-3 , CN-4 , CI-1

Ana - Pintora

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +-
. pensa/ divergente : B1-1 , B1-1 , E1-3 , E1-2 , E2-2
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-1 , CI-1
no plano emocional K -
. pos. depressiva : A3-1 , A3-1 , A3-1 , A1-1 , A1-1 , B1-1 ,B1-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CI-1 , E2-3 , E1-2 , E1-3 B1-3

Cartão 11 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade -
. pensa/ divergente : E1-2 , E2-2
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-1 , CI-1 , CI-1 , CI-1
no plano emocional não-K
. pos. depressiva : A3-2 , A3-2 , A3-1 , A3-1 , A3-1 , A3-1 , A3-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CI-1 , CI-1 , CI-3 , A3-2 , A1-1 , A1-1
E1-2 , E1-3 , E1-3 , E2-2

Cartão 20 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade -
. pensa/ divergente : E1-2 , E2-2
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-1 , A1-1 , CI-1
no plano emocional não-K
. pos. depressiva : A1-1 , A1-1 , A1-1 , A2-1 , A3-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CI-3 , CN-1 , CN-4 , E1-2 , E2-2

Cartão 16 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade -+
. pensa/ divergente : ------
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-1 , A1-4
no plano emocional K -
. pos. depressiva : A1-1 , A1-1 , A1-4 , A3-1
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CF-1

Giacomo - saxofonista

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : B1-2
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional — K -
. pos. depressiva : A2-1 , B1-2
. pos. esquizo-paranóide : CN-2+ , CN-2+ , CN-3 , CN-1

Cartão 11 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : E2-2 , E4-3 , E4-3
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-1 , A1-2 , A1-4 , CI-1
no plano emocional — K +
. pos. depressiva : A1-4 , A1-2 , A1-1 , A1-1 , B1-3
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , E2-2 , E1-3 , E4-3 , E4-3 , E4-2

Cartão 20 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-2 , E4-3
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-2 , A1-2
no plano emocional — K +
. pos. depressiva : A1-2 , A1-2 , A2-1 , A1-1 , B1-2 , B2-1
. pos. esquizo-paranóide : CN-1 , CN-1 , E1-3 , E4-3

Cartão 16 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : CL-1 , E4-3 , CM-3
. pensa/ convergente : CI-1
no plano emocional — K -
. pos. depressiva : ------
. pos. esquizo-paranóide : CN-1 , CN-4 , CN-1 , CL-1 , CI-1 , CM-3 , E4-3

Eduardo - Actor

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo	Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1	
. pensa/ convergente : A1-1 , CI-1 , CI-1	
no plano emocional	K +
. pos. depressiva : B2-1 , B2-2 , B2-1 , A!-1 , B1-3	
. pos. esquizo-paranóide : CN-1 , CI-1 , CM-1 , CN-2+	

Cartão 11 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo	Legibilidade +
. pensa/ divergente : CL-3 , Hist. Original	
. pensa/ convergente : A1-1 , CI-1 , CI-1	
no plano emocional	K +
. pos. depressiva : A3-1 , A1-1 , B1-3 , A2-3 , B1-3	
. pos. esquizo-paranóide : CN-1 , CI-1 , CN-4 , CL-3 , CI-1	

Cartão 20 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo	Legibilidade +
. pensa/ divergente : Hist. Original	
. pensa/ convergente : ------	
no plano emocional	K +
. pos. depressiva : A3-1 , B3-2	
. pos. esquizo-paranóide : CN-1 , CN-3 , CN-3 , CN-2+	

Cartão 16 :

SP <-> D	♀ ♂ com K -> O
no plano cognitivo	Legibilidade -+
. pensa/ divergente : E4-3 , CL-3	
. pensa/ convergente : ------	
no plano emocional	K -
. pos. depressiva : ------	
. pos. esquizo-paranóide : CL-3 , CN-2+ , E4-3	

Manuela – Pintora (médica)

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1
. pensa/ convergente : A1-1 , CI-1
no plano emocional K +
. pos. depressiva : A1-1 , B1-3 , B1-1
. pos. esquizo-paranóide : CN-3 , CI-1

Cartão 11 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1
. pensa/ convergente : A1-1 , A1-1 , A1-1 , CI-1 , CI-1
no plano emocional K +
. pos. depressiva : A3-1 , A3-1 , A1-1 , B2-2 , B1-1 , A1-1 , B2-4 ,
. pos. esquizo-paranóide : CI-1 , CI-1 , CI-2 , CL-3 A1-1

Cartão 20 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-2 , Hist. Original
. pensa/ convergente : CI-1
no plano emocional K +
. pos. depressiva : B1-2
. pos. esquizo-paranóide : CN-2+ , CI-1

Cartão 16 :

SP <-> D ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo Legibilidade +
. pensa/ divergente : B1-1 , B2-3 , E2-2 , E4-3 , Hist. Original
. pensa/ convergente : A1-2
no plano emocional K +
. pos. depressiva : B2-1 , B1-1 , A1-2 , B2-4 , B2-2 , B2-3 , B2-2 ,
. pos. esquizo-paranóide : E2-2 , E4-3 B2-4

Vasco – Designer de Equipamentos

Função continente
Segundo SP <-> D e ♀ ♂ com K -> O

Cartão 10 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : CM-3
. pensa/ convergente : ------
no plano emocional — K +
. pos. depressiva : B1-2 , B2-1 , B2-2 , B3-2
. pos. esquizo-paranóide : CM-3

Cartão 11 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade +
. pensa/ divergente : E4-3 , CM-3
. pensa/ convergente : A1-1
no plano emocional — K +
. pos. depressiva : A1-1 , A2-1
. pos. esquizo-paranóide : CM-3 , E4-3 , E3-1

Cartão 20 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : CM-3 , E4-3
. pensa/ convergente : CI-1
no plano emocional — K -
. pos. depressiva : ------
. pos. esquizo-paranóide : E4-3 , E4-2 , CI-1 , CM-3

Cartão 16 :

SP <-> D — ♀ ♂ com K -> O

no plano cognitivo — Legibilidade -+
. pensa/ divergente : E4-3 , CI-1 , CM-3
. pensa/ convergente : CI-1
no plano emocional — K -
. pos. depressiva : ------
. pos. esquizo-paranóide : E4-3 , CI-1 , CM-3

QUADRO 12

FUNÇÃO CONTINENTE
VÍNCULOS L E H

Patrícia – Pintora

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : B2-1, CN-2, A1-1, A3-4, B1-3, A3-1, CL-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, A2, B1, B2 e CN
. reconhecimento do vínculo, inserindo-o num cenário
(apesar do isolamento excessivo)
. presença de identificações claras.

Cartão 4 : B1-1, A1-1, B1-3, A3-1, B2-3, CI-2

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, A2, B1, B2
. reconhecimento do vínculo
(apesar das dúvidas e da falta de comunicação)
. presença de identificações claras.

Cartão 5 : A1-3, B1-2, A1-1, B1-3, A3-1, A1-4

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1e B1
. reconhecimento do vínculo
. presença de identificações claras
(apesar de uma certa labilidade das identificações).

Cartão 6 BM : B1-1, A1-1, B1-3, A3-1, ->CI-3, CI-2

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1
. reconhecimento do vínculo agressivo
. presença de identificações claras.

Cartão 7 BM : B1-1, A1-1, A1-1, B1-3, CI-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos
. reconhecimento pouco explícito da natureza do vínculo
. presença de identificações claras.

Cartão 13 MF: CI-1, A3-1, E2-3, B3-2, B2-1

Ausência da função continente ou "incontinência":
. ausência de flexibilidade de procedimentos
. presença fortíssima do tema cru, sem qualquer afecto

. ausência de uma identificação clara. Resultado médio: +

Bernardo – Empresário

Função continente

Vínculos L e K

Cartão 2 : A1-4, CL-4, A2-2, A3-4, CL-3, CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos B1 e CN
. preponderância da clivagem e da intelectualização
. ausência de expressão de afectos.

Cartão 4 : CN-3, CN-2, CI-1, B1-1, A1-1, CM-3, A2-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, A2, B1 e CN
. dificuldade na expressão do vínculo libidinal
. presença de identificações claras.

Cartão 5 : A1-4, E1-3, CI-1, A1-1, B2-1, B1-2, B3-2

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B2, e C
. expressão do vínculo libidinal
. presença de identificações claras.

Cartão 6 BM : A1-4, B1-1, B2-1, CM-3, B3-2

Presença da função continente ou "continência"
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1, B2
. expressão do vínculo libidinal
. presença de identificações claras.

Cartão 7 BM : ->E2-2, CI-1, A1-1, B1-1, B2-1, CM-3

Ausência moderada da função continente ou certa "incontinência":
. presença forte da projecção: E2
. predomínio dos procedimentos projectivos e lábeis: E e B
. presença de E2.

Cartão 13 MF : E2-3, CM-3, B2-1, B2-2, B2-3, A3-2, CM-3

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos rígidos
. preponderância do tema cru e da anulação
. identificação excessivamente rígida. Resultado médio: +

Horácio – Desenhador Humorístico

Função continente

Vínculos L e K

Cartão 2 : A1-4, CI-1, A2-2, A3-4, CN-2, CM-3

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos de encenação do conflito (apenas um A1)
. ausência de expressão quer do amor quer da agressividade
. identificações pouco claras.

Cartão 4 : B2-1, A1-1, B3-3, B1-1, B2-3, E4-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, B1, B2 e CN
. reconhecimento do vínculo agressivo
(apesar da agressividade ser muito intensa)
. identificações de certo modo lábeis.

Cartão 5 : CM-3, E4-3, B1-2, CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos de encenação do conflito (apenas um B1-2)
. ausência de expressão de afectos
. identificação ausente.

Cartão 6 BM : E2-1, CI-1, A3-1, B1-1, B1-2, A1-1, A3-1, B1-3, A3-4

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1 e B1
. capacidade de reconhecimento do vínculo e expressão de afectos
. identificações lábeis.

Cartão 7 BM : E2-1, CI-1, A1-1, CI-2, E2-2, A1-1, CL-3, E2-1

Ausência da função continente ou "incontinência":
. presença dominante de procedimentos E
. ausência de flexibilidade dos procedimentos presentes
. identificações pouco claras (certa confusão de identidades).

Cartão 13 MF : A1-1, B1-1, B3-2, E2-3, A2-4, B2-3, CM-3, CN-2-

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, A2, B1 e B2
. reconhecimento do vínculo com expressão de afectos
. identificações claras.

Resultado médio: +

Vanessa – Escultora

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : CI-1, CN-1, A1-1, B2-3, B1-1, CL-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, B1, B2 e CN
. reconhecimento do vínculo e expressão de afectos
. identificações claras.

Cartão 4 : A1-1, A1-4, B1-1, B2-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, B1 e B2
. reconhecimento e expressão dos afectos
. identificações claras.

Cartão 5: CI-1, CI-3, B2-2, E2-3, A3-1, E2-3, CI-2

Ausência da função continente ou "incontinência":
. presença forte de E
. ausência de procedimentos de encenação do conflito (A1, A2, B1, B2)
. presença dominante de dois E2

Cartão 6 BM : B1-1, A1-1, CI-1, B2-1, B1-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, B1 e B2
. reconhecimento dos afectos
. identificações claras.

Cartão 7 BM : A1-4, A1-3, CN-2, A1-1, B1-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes
. reconhecimento dos afectos
. identificações claras.

Cartão 13 MF : CI-1, E2-3, CN-3, CI-1, A3-1, A1-3, B1-3

Ausência da função continente ou "incontinência":
. presença forte e determinante de E
. ausência de flexibilidade dos procedimentos presentes
. expressão massiva da representação.

Resultado médio: +

Gilberto – Arquitecto de Interiores

Função continente

Vínculos L e K

Cartão 2 : CI-1, CI-1, A1-4, CI-1, A1-4, A2-2, A3-4

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos B1 para encenação do conflito
(apenas presença de procedimentos rígidos)
. preponderância dos procedimentos C, assinalando a inibição
. ausência de expressão quer do amor quer da agressividade.

Cartão 4 : A1-4, CI-1, E4-2, E3-3, CM-3

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos de encenação do conflito (apenas um A1-4)
. preponderância dos procedimentos C (evitamento do conflito)
. ausência total de expressão quer do amor quer da agressividade.

Cartão 5 : CI-1, CI-2, A1-1, A1-3, A2-4, CI-1, A3-1, CI-2, B1-2, CM-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes
. reconhecimento do vínculo, inserindo-o num cenário
. presença de identificação clara.

Cartão 6 BM : A1-4, CI-1, A2-1, CI-1, A3-4

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos de encenação do conflito (especial/ B1)
. presença forte de procedimentos CI e do isolamento (A3-4)
. ausência total de expressão quer do amor quer da agressividade.

Cartão 7 BM : A1-4, A1-3, CI-1, B1-1, E1-3, A3-4

Presença "frouxa" da função continente ou "continência moderada":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1 e B1
. dificuldade no reconhecimento do vínculo, apesar de inserido em cenário
.presença de identificação clara.

Cartão 13 MF : B2-1, A1-4, CI-1, A3-1, CL-2

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos flexíveis (apenas A1-4)
. forte presença de procedimentos de evitamento do conflito (CI e CL)
. identificação muito rígida. Resultado médio: +-

Manuel – Arquitecto

Função continente

Vínculos L e K

Cartão 2 : A1-4, A1-1, CL-3, CI-1, A1-4, CN-3, A3-4

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos lábeis (B1 e B2)
. total ausência de expressão de afectos (isolamento e intelectualização)
. identificação rígida.

Cartão 4 : B1-1, B1-3, A1-1, CI-2

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1 e B1
. reconhecimento do vínculo e expressão de afectos
. identificações claras

Cartão 5 : E2-1, CN-1, CI-1, A1-1, E2-3, A2-3, CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência total de procedimentos da labilidade (B1 e B2)
. contenção total dos afectos e do vínculo agressivo
. identificação rígida.

Cartão 6 BM : A1-1, A3-4, CI-2, CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência total de procedimentos lábeis (B1 e B2) e inibição muito intensa
. contenção total dos afectos
. identificação rígida.

Cartão 7 BM : A1-1, CI-1, A3-4, CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência total de procedimentos lábeis (B1 e B2) e importância da inibição
. contenção total dos afectos
. identificações rígidas.

Cartão 13 MF : E2-3, CI-1, A3-1, B1-3, CI-2

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos flexíveis (apenas um B1-3)
. presença de tema cru e defesa pela banalização
. identificação rígida.

Resultado médio: +-

Carlos – Pintor

Função continente

Vínculos L e K

Cartão 2 : A1-2, A1-4, CM-3, CN-2, B1-2, ->B2-3, A3-4, E4-3, E1-2

Presença moderada da função continente ou "continência" moderada:
. certa flexibilidade dos procedimentos: presença de A1, B1 e CN
. reconhecimento frágil do vínculo entre os personagens
. labilidade das identificações.

Cartão 4 : A1-4, A1-1, CN-2-, E1-2, CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos B e presença forte de CN-2- e CN-2+ (clivagem)
. ausência total de expressão de afectos.

Cartão 5 : B1-1, A1-3, B1-2, B2-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos +procedimentos presentes: A1, B1 e B2
. reconhecimento do vínculo entre as personagens
. identificações claras.

Cartão 6 BM : CI-1, A1-4, CM-3, B2-3, E4-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1 e B2
. expressão de afectos
. identificação clara.

Cartão 7 BM : A1-4, A3-1, CI-1, E3-1, CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos lábeis (B1 e B2) ou narcísicos (CN)
. preponderância de procedimentos traduzindo a inibição (CI)
. ausência de expressão de afectos.

Cartão 13 MF : B1-1, B2-1, B3-2, CN-2, A2-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: B1, B2 e A2
. expressão de afectos
. identificações claras.

Resultado médio: +-

António – Escritor

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : CI-1, B2-1, CL-2, A1-1, A1-1, CN-4, CN-3, A3-4

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos lábeis (B1 e B2)
. ausência total de expressão de afectos, com defesas massivas (A3-4 e CN-3)
. ausência de identificações.

Cartão 4 : E4-1, A1-1, A2-3, A1-4, E2-3, E2-2, B1-1, B2-2, B2-3, CN-1

Ausência de função continente ou "incontinência":
. mas presença de procedimentos flexíveis: A1, A2, B1, B2
. presença forte de E2-2, traduzindo a interpretação projectiva
. presença de E2-3, traduzindo a emergência de um fantasma sexual primário
. certa confusão de identidades.

Cartão 5 : A1-2, CN-3, CI-1, A1-1, B1-1, B1-2, CL-2, CL-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, B1 e CN
. reconhecimento do tipo de vínculo (ódio), inserido num cenário
. identificações claras.

Cartão 6 BM : A1-1, B1-1, CL-3, B1-3, CN-1, CI-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, B1 e CN
. reconhecimento do vínculo entre as personagens
. identificações claras.

Cartão 7 BM : A1-1, B1-1, CL-1, A1-1, B1-3, CI-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1 e B1
. reconhecimento do tipo de vínculo
. identificações claras.

Cartão 13 MF : B2-1, B2-2, CI-1, CN-1, CN-2, CN-1, CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos flexíveis (A1, A2 e B1)
. preponderância de procedimentos CN (traduzindo a retracção narcísica defensiva)
. presença do afecto depressivo (de perda)
. identificações relativamente claras. Resultado médio: +

Luís – Músico

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : CI-1, CL-2, E3-3, A2-2, CL-3, A1-1, CL-1, A3-1, E1-3, CN-3, B1-2, A3-4

Presença moderada da função continente ou "continência" moderada:
. presença de procedimentos flexíveis : A1, A2, B1 e CN
. reconhecimento fraco do vínculo
. identificações claras

Cartão 4 : A1-4, A1-2, A2-1, CI-1, CN-3, A1-1, B1-1, B1-2, B1-3, CN-3

Presença da função continente ou "continência":
. presença de procedimentos flexíveis: A1, B1 e CN
. expressão de afectos
. identificações claras.

Cartão 5 : CN-1, CI-1, A3-1, A1-1, B1-3, B1-2, A3-1, CN-4, E1-2, E2-2

Presença ténue da função continente ou "continência" moderada:
. procedimentos do discurso flexíveis: A1, B1 e CN
(mas não há nenhum tema proposto)
. expressão exagerada de afectos (de angústia)
. identificação rígida.

Cartão 6 BM : CN-3, A2-1, A1-1, B1-3, CI-1, A2-3, A3-1, A2-4

Presença ténue da função continente ou "continência" moderada:
. procedimentos do discurso flexíveis: especialmente A1, A2, B1 e CN
(mas não se decide por um tema definitivo)
. presença da expressão de afectos.
.identificação rígida.

Cartão 7 BM : E4-1, CI-1, A1-1, B1-1, B1-3, CL-1, B2-3

Presença da função continente ou "continência":
. procedimentos flexíveis presentes: A1 e B1
. expressão de afectos
. identificação clara.

Cartão 13 MF : A3-1, A3-3, CI-1, A2-4, B2-2, B2-3

Presença da função continente ou "continência":
. procedimentos flexíveis presentes: A1 e B2
. expressão de afectos
. identificações claras.

Resultado médio: +

Maria – Investigadora

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : A1-2 , CN-1 , B2-2 , CN-2+ , B2-3 , CI-2 , CI-1 , B1-3 , CI-1 , B3-2 , CI-1 , A3-2 , CI-1 , CI-2 , CN-3 , A3-4

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. presença fraca de procedimentos de encenação do conflito
. forte presença de CI
. ausência de expressão dos vínculos L ou H

Cartão 4 : CL-4 , B2-2 , CI-1 , CN-1 , CN-3 , B2-3 , B1-3 , CI-1 , A2-3 , CN-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. presença fraca de procedimentos de encenação do conflito
. forte presença de procedimentos CI e CN
. expressão lábil do vínculo L, com encenação satisfatória

Cartão 5 : CN-1 , CI-1 , CN-3 , A1-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. presença fraca de procedimentos de encenação do conflito
. preponderância de procedimentos CI e CN
. identificação rígida
. ausência de expressão quer do amor quer do ódio

Cartão 6 BM : CN-1 , CN-2+ , B1-3 , CI-1 , CI-2 , A1-1 , CN-1 , B1-3

Presença da função continente ou "continência":
. presença de procedimentos de encenação do conflito: A1 e B1
. reconhecimento do tipo de vínculo
. presença de identificações claras

Cartão 7 BM : CI-1 , A1-1 , CN-1 , CI-2 , A3-1 , B1-1 , A3-4 , CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos concorrendo para a encenação do conflito
. preponderância de procedimentos CI e CN
. ausência de expressão dos vínculos L e H

Cartão 13 MF : CI-2 , CI-1 , CN-3 , A1-1 , CL-3 , B1-3 , A2-2 , B1-3 , CI-1

Presença da função continente ou "continência":
. presença de procedimentos de encenação do conflito: A1 e B1
. reconhecimentgo do tipo de vínculo
. identificações claras Resultado médio: +

Catarina – Designer de Comunicação

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : A2-1 , A1-1 , A2-4 , B3-2 , A1-1 , B2-3 , A2-4 , B1-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, A2 e B1
. reconhecimento do vínculo, mas com encenação pobre
. identificações lábeis

Cartão 4 : A1-1 , A2-1 , B1-3 , A1-1 , B3-2 , B2-3 , A1-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2
. reconhecimento ambivalente do vínculo, com encenação pobre
. identificações lábeis

Cartão 5 : CN-3 , A1-1 , CI-2 , CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela « contenção":
. ausência de procedimentos de encenação do conflito
. preponderância de procedimentos CI
. ausência de expressão dos vínculos L ou H

Cartão 6 BM : CN-1 , CN-2+ , B1-3 , CI-1 , CI-2 , A1-1 , CN-1 , B1-3

Fragilidade da função continente ou defesa pela « contenção":
. prersença de procedimentos de encenação do conflito: A1 e B2
. mas preponderância de procedimentos CI e CF
. ausência de expressão dos vínculos L ou H

Cartão 7 BM : CI-1 , A1-1 , CN-1 , CI-2 , A3-1 , B1-1 , A3-4 , CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. presença de procedimentos concorrendo para a encenação do conflito: A1 e B1
. ausência de expressão clara do vínculo e encenação pobre
. identificação rígida

Cartão 13 MF : CI-2 , CI-1 , CN-3 , A1-1 , CL-3 , B1-3 , A2-2 , B1-3 , CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. presença de A1 e B1, mas 3 A3-1 fortes
. ausência de expressão clara do vínculo
. identificação rígida
. tema agressivo cru: E2-3 Resultado médio: +-

Victor – Actor

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : CI-1 , B2-2 , A1-1 , A3-1 , CN-1 , B1-3 , A1-1 , B1-2 , A3-1 , B1-2 , E2-3 , B1-3 , A3-4 , E1-2 , CI-1 , B3-2 , A3-1 , B2-2 , B3-2

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1, B2, com 2 E
. reconhecimento confuso dos vínculos. Inseridos numa encenação confusa
. identificações lábeis

Cartão 4 : CL-4 , B2-2 , CI-1 , CN-1 , CN-3 , B2-3 , B1-3 , CI-1 , A2-3 , CN-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, A2, B1 e B2
. reconhecimento claro do vínculo, inserindo-o num cenário de qualidade
. identificações lábeis

Cartão 5 : A3-1 , B1-2 , CI-2 , B1-3 , A3-1 , B1-2 , CI-2 , B1-2 , A1-1 , A3-4 , B1-2 , A3-1 , CI-2 , B1-3 , B2-3 , CI-2

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1, com 3 CI fortes
. não reconhecimento dos vínculos, num cenário pobre
. identificação rígida

Cartão 6 BM : A1-1 , CI-2 , A2-3 , A3-1 , B1-1 , B2-2 , CI-2 , A3-1 , CI-2

Fragilidade da função continente, ou defesa pela "contenção":
. presença de procedimentos A1, A2, B1 e B2
. presença de 3 procedimentos CI muito fortes
. não reconhecimento do vínculo

Cartão 7 BM : CI-1 , A1-1 , B1-3 , CI-2 , A3-1 , B1-2 , A3-1 , B1-2 , A3-1 , B1-3 , A3-1 , A2-3 , A3-1 , B2-2 , A3-1 , A2-3 , A3-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, A2, B1, B2, com CI fracos
. ausência de reconhecimento dos vínculos L ou H
. identificações lábeis

Cartão 13 MF : CI-1 , A3-1 , B3-2 , A1-1 , CN-4 , B1-2 , B3-2 , CI-2 , A3-1 , E1-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1
. não reconhecimento claro do tipo de vínculo, com encenação confusa
. identificações lábeis

Resultado médio: +

Sílvia – Designer de Comunicação

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : CI-1 , A3-2 , A1-1 , B1-2 , B2-2 , B1-1 , B1-2 , B1-2 , E1-2 , A1-2 , E1-2 , A1-2 , A3-4 , CN-2+ , A1-1 , B1-3 , E2-1 , B2-3 , B1-3 , A1-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2, com CN transitório
. reconhecimento do vínculo, inserido num, cenário de qualidade
. identificações algo lábeis

Cartão 4 : A1-1 , A2-1 , B3-2 , A3-2 , B2-3 , B1-3 , CN-1 , A3-4 , B3-2 , A1-2 , A3-4 B1-3 , B1-2 , CI-2

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 , A2, B1 e B2
. reconhecimento do vínculo, bem encenado
. identificações claras

Cartão 5 : B2-1 , B1-2 , B2-1 , CI-1 , A1-1 , B2-4 , A1-1 , A3-2 , B1-2 , B2-1 , CN-2+ B2-4

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1, B2 com CN transitório
. não reconhecimento do vínculo
. identificações claras

Cartão 6 BM : CI-1 , CN-2-, A1-1 , A1-1, B1-3 , CN-3 , A1-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1, com CN transitórios
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação
. identificações claras

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , CN-2+ , CI-1 , CN-2- , B3-3

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. presença de A1 e B1, mas com 2 CN fortes
. ausência de expressão dos vínculos L ou H
. identificações lábeis

Cartão 13 MF : E2-3 , A3-2 , B3-2 , A2-4 , CI-2 , B1-2 , B1-2 , B3-2 , CI-2

Ausência da função continente ou "incontinência":
. presença de procedimentos A1 e A2
. expressão crua do vínculo H: E2-3 Resultado médio: +

Lucas – Poeta

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : CI-1 , CN-3 , A1-1 , B2-2 , B1-2 , B2-2 , B2-3 , CN-2-

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2 com CN transitórios
. reconhecimento dos vínculos, com boa encenação do conflito
. identificações claras

Cartão 4 : A2-1 , B2-3 , B1-3 , A1-3 , CN-1 , CL-3 , A1-4

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, A2, B1 e B2 com CN transitório
. reconhecimento dos vínculos, com boa encenação do conflito
. identificações claras

Cartão 5 : B2-1 , B1-2 , A1-1 , CN-1 , B1-2

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2 com CN transitório
. ausência de reconhecimento do vínculo L ou H, mas com encenação satisfatória
. identificações claras

Cartão 6 BM : A1-1 , B1-2 , CN-1 , B1-3 , A1-4 , CN-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1, com 2 CN transitórios
. reconhecimento parcial do vínculo, com boa encenação do conflito
. identificações claras

Cartão 7 BM : A1-1 , B2-1 , B1-1 , CN-3 , CI-1 , A3-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2 com CN transitório
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação do conflito
. identificações claras

Cartão 13 MF : CI-1 , E2-3 , CN-1 , A2-4 , E2-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2 com CN transitório
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação
. identificações claras Resultado médio: +

Filipe – Actor de Teatro

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : CN-1 , A2-2 , A1-4 , A2-4 , B1-2 , A3-1 , A3-1 , A3-2 , B1-2 , A2-4 , CN-1
B3-2 , E3-1 , A3-1 , CI-1 , E1-2

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, A2 e B1, com 2 CN transitórios
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação do conflito . identificações claras

Cartão 4 : B2-1 , A1-1 , B2-2 , CN-2+ , B2-3 , CL-4 , CN-3 , CN-4 , CM-1 , B1-3 ,
CI-1 , B1-2 , A3-1 , B2-3 , B2-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2
. reconhecimento dos vínculos, com boa encenação do conflito
. presença de identificações claras

Cartão 5 : B2-1 , CN-2+ , A1-1 , B2-2 , B3-2 , B1-2 , B3-2 , B3-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2, com CN transitório
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação do conflito
. identificações claras

Cartão 6 BM : B1-1 , A1-1 , B2-1 , A3-1 , B1-2 , A3-1 , A2-4 , CN-3 , B2-2 , B1-1 ,
CN-1 , CM-1 , B2-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 , A2, B1 e B2, com 2 CN transitórios
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação do conflito
. identificações claras

Cartão 7 BM : A1-1 , CN-2 , B1-1 , CN-1 , CI-1 , CN-1 , A2-4 , CN-3

Presença moderada da função continente ou "continência" moderada:
. presença de procedimentos flexíveis: A1, A2 e B1 mas com CN fortes
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação do conflito
. identificações claras

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-1 , CN-1 , B2-1 , B2-2 , B2-4 , E2-3 , CM-3 , CN-2- ,
CN-2+ , B2-1

Presença da função continente ou "continência:
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, A2 e B1
. reconhecimento dos vínculos, com boa encenação do conflito
. presença de identificações claras Resultado médio: +

Guilherme – Actor

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : CN-3 , A1-3 , CN-2 , A2-2 , A3-4 , A1-1 , B3-2 , CI-1 , E1-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2, mas com CI forte
. reconhecimento do vínculo, com encenação pobre do conflito
. identificações claras

Cartão 4 : E2-3 , A1-1 , E1-1 , CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos concorrendo para a encenação do conflito
. CI forte e decisivo
. ausência de expressão dos vínculos L ou H, com encenação pobre

Cartão 5 : B2-1 , A1-1 , CI-2 , CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. presença de procedimentos A1 e B1
. mas procedimentos CI fortes e decisivos
. ausência de expressão dos vínculos L ou H

Cartão 6 BM : A1-4 , CI-1 , A3-2 , CI-1 CI-2 , A2-4 , B1-1 , B1-3 , CI-1 , A1-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. presença de procedimentos A1, A2 e B1, mas com encenação pobre do conflito
. presença de procedimentos da série CI fortes e decisivos
. expressão ténue dos vínculos

Cartão 7 BM : CI-1 , A1-1 , CN-1 , CI-2 , A3-1 , B1-1 , A3-4 , CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos flexíveis e encenação muito pobre
. presença forte de procedimentos CI
. ausência de expressão dos vínculos L ou H

Cartão 13 MF : E2-3 , CI-1 , A3-2 , A1-1 , B1-3 , CI-1

Ausência da função continente ou "incontinência":
. presença de procedimentos de tipo A1 e B1
. expressão do vínculo L ou H com encenação pobre
. expressão agressiva crua: E2-3 Resultado médio: +-

Ana – Pintora

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : A1-2 , CN-3 , A1-2 , CN-1 , CN-3 , B3-2 , CI-1 , A1-4 , CN-1 , CI-1 , CN-1 , A1-3 , A1-2 , A1-4 , A1-1 , CI-1 , A1-4 , B3-2

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedi/s concorrendo para a encenação do conflito, com CI e CN fortes
. ausência de expressão do vínculo L ou H

Cartão 4 : A1-1 , CN-3 , A1-2 , A1-4 , B2-3 , A3-1 , A1-1 , CN-3 , B2-3 , CI-1 , B1-1 A3-2 , A1-3

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. certa flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2, mas CN e CI fortes
. frágil reconhecimento do vínculo, com encenação pobre
. identificações pouco claras

Cartão 5 : A1-1 , CN-3 , A3-1 , CI-1 , A1-1 , A1-3 , CI-1 , CN-1 , CI-1 , A3-4 , A3-1 , B3-2 , A3-2

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. pobreza dos procedimentos de encenação do conflito, com dominância de CI
. ausência de expressão do vínculo L ou H . identificação rígida

Cartão 6 BM : CI-1 , CN-3 , A1-2 , A1-1 , A3-1 , CN-1 , B1-3 , B3-2 , CI-1 , A3-2 , CI-1 , A1-1 , CI-2 , B2-2 , B2-1 , A1-1 , B2-1 , A1-1 , B2-1 , CN-1, B3-2 , A3-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2
. reconhecimento do vínculo com encenação satisfatória . identificações claras

Cartão 7 BM : A3-1 , A1-1 , A3-1 , A1-1 , A1-2 , CI-1 , B1-1 , B1-3 , CI-1 , CN-1 , A1-1 , B1-3 , CN-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1, com CN transitórios
. reconhecimento do tipo de vínculo . identificações claras

Cartão 13 MF : A1-1 , B1-3 , A3-2 , A3-1 , CI-1 , A1-4 , B1-3 , A2-2 , A2-3 , CI-1 , A2-3 , B1-2 , CI-2

Fragilidade da função continente ou defesa pela « contenção » :
. certa flexibilidade dos procedimentos, mas 3 CI muito fortes
. reconheci/ ténue do vínculo . identificações pouco claras Resultado médio: +-

Giacomo – Saxofonista

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : A1-2 , CI-1 , A3-2 , CN-4 , CN-1 , CN-2 , B1-3 , B1-2 , CF-1 , A1-1 , B1-1 CN-2

Presença moderada da função continente ou "continência":
. presença de A1, A2 e B1, mas com CN repetitivos e fortes
. reconhecimento do vínculo, mas com encenação aconflitual
. identificações claras

Cartão 4 : A1-2 , A1-2 , E1-3 , B1-2 , E4-3 , CN-1 , B3-2 , CN-3 , CI-1 , CL-4 , CI-1 , E4-3 , B1-1 , CM-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1, com E4
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação
. identificações claras

Cartão 5 : CN-1 , A1-1 , B2-2 , B1-1 , CI-1 , CI-2 , B1-3 , A1-2 , CL-4

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1
. reconhecimento do tipo de vínculo, com boa encenação
. identificações claras

Cartão 6 BM : CI-2 , CI-1 , B1-2 , E2-3 , B1-2 , CF-1 , A2-1 , CM-3 , B3-2 , CI-1 , E4-2 , E4-3

Ausência da função continente ou "incontinência":
. ausência de flexibil. dos procedi/s
. presença forte de E2-3 (expres. agres. cruas)

Cartão 7 BM : CN-1 , CI-1 , CN-4 , CF-1 , E4-3 , CN-1 , CI-1 , CM-3 , CN-3

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedi/s de encenação dos conflitos, com dominância de CI e CF
. ausência de expressão dos vínculos L ou H

Cartão 13 MF : A3-2 , CI-1 , A2-1 , CI-1 , E2-3 , CI-3 , CI-1 , E4-3 , CM-3

Ausência da função continente ou "incontinência":
. ausência de flexibilidade dos procedimentos
. presença forte de E, com E2-3 (expressões agressivas cruas)

Resultado médio: -+

Eduardo – Actor de Teatro

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : CN-1 , CI-1 , B1-3 , CI-1 , B2-3 , A1-3 , B1-3 , B2-3 , CN-2+ , CM-1 , B1-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2, com CN transitórios
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação
. identificações claras

Cartão 4 : CN-1 , B2-1 , B1-3 , B1-3 , B1-3 , B2-2 , CI-1 , CN-2+ , B1-1

Presença da função continente, ou "continência":
. certa flexibilidade dos procedimentos:B1 e B2, mas com CN fortes
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação
. identificações claras

Cartão 5 : CN-1 , B2-1 , CI-2 , CI-1 , A3-1 , E1-3 , E1-4 , B2-2 , CM-3

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos de encenação do conflito
. ausência de reconhecimento do tipo de vínculo
. identificações rígidas

Cartão 6 BM : CN-1 , B2-1 , A1-3 , CN-2+ , B1-3 , CM-3 , CM-1 , B1-2 , B1-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2, com CN transitórios
. reconhecimento do tipo de vínculo
. identificação rígida

Cartão 7 BM : CN-1 , B2-1 , CN-2+ , A1-3 , B1-1

Presença moderada da função continente ou "continência" moderada:
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2, com CN forte
. não reconhecimento do tipo de vínculo
. identificação rígida

Cartão 13 MF : CN-1 , CI-1 , B2-2 , B1-1 , B2-1 , B2-2 , CM-1 , B2-3 , B2-2

Presença da função continente ou "continência":
. certa flexibilidade dos procedimentos: B1 e B2, com CN transitório
. reconhecimento do vínculo
. identificações claras

Resultado médio: +

Manuela – Pintora (médica)

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : A2-1 , A1-2 , A1-1 , A2-2 , CI-1 , A2-4 , B1-3

Presença da função continente ou "continência":
.flexibilidade dos procedimentos: A1, A2 e B1
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação
. identificações claras

Cartão 4 : B2-1 , A1-1 , B1-1 , B2-3 , CI-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, B1 e B2
. reconhecimento do vínculo e boa encenação
. identificações claras

Cartão 5 : A1-1 , B2-1 , B1-2 , CI-2

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. flexibilidade dos procedimentos: A1, B1 e B2, com CI forte
. ausência de reconhecimento do mvínculo, com fraca encenação
. identificação rígida

Cartão 6 BM : A3-1 , A1-1 , CI-2 , B1-1 , A1-1 , B1-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1
. reconhecimento do vínculo, com boa encenação
.identificações claras

Cartão 7 BM : A3-1 , A1-1 , B1-1 , CI-2 , B1-3 , CI-1

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. certa flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1, mas com CI forte
. não reconhecimento do vínculo de ligação
. identificações claras

Cartão 13 MF : B2-1 , CI-2 , CM-1 , B2-2 , A1-1 , E1-4 , B1-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos do discurso: A1, B1 e B2 , com E1 transitório
. reconhecimento do tipo de vínculo, com boa encenação
. identificações claras

Resultado médio: +

Vasco – Designer de Equipamentos

Função continente

Vínculos L e H

Cartão 2 : B2-2 , A1-4 , B3-2 , B2-3 , E4-3 , CI-1 , B3-2 , A1-1 , B2-2 , B3-2 , B3-3 , E4-3 , CM-3

Presença moderada da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1, B1 e B2
. vínculos caóticos e irónicos, numa encenação marcada pela ironia
. identificações hiper-lábeis

Cartão 4 : CM-3 , B2-3 , E4-3 , CM-3 , CI-1 , CI-2

Fragilidade da função continente ou defesa pela "contenção":
. ausência de procedimentos de encenação do conflito
. reconhecimento irónico do vínculo num cenário pobre

Cartão 5 : CI-1 , A1-1 , B1-2 , A2-1 , E4-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos : A1, A2 e B1
. não reconhecimento do vínculo de ligação, num cenário pobre
. identificações claras

Cartão 6 BM : E4-3 , B1-3 , A1-1 , CI-1

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos: A1 e B1 com E4 transitório
. reconhecimento fraco do vínculo, num cenário marcado pela ironia
. identificações claras

Cartão 7 BM : A1-1 , B1-1 , B1-2 , B1-3 , CM-3

Presença da função continente ou "continência":
. flexibilidade dos procedimentos presentes: A1 e B1
. reconhecimento do vínculo, num cenário irónico
. identificações claras

Cartão 13 MF : E2-3 , E4-3 , CM-3

Ausência da função continente ou "incontinência":
. ausência de flexibilidade dos procedimentos de elaboração do discurso
. presença massiva de procedimentos da série E, com E2-3 (tema agressivo cru)

Resultado médio: +

QUADRO 13

SÍNTESE
DOS
RESULTADOS QUANTITATIVOS

Maria – Investigadora

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: CI = A1,B1 = CN,CL > B2,B3 = A2,A3

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. de evocaç. de uma situaç. depres.: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: -+
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: -+

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Catarina – Designer de Comunicação

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 = A2,A3 > CI = E = B2,B3 =CF,CN

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: +-

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. de evocaç. de uma situaç. depressiva: -
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +-
. no plano da procura da verdade: K-
. no plano dos processos criativos: +-

. capacidade continente dos vínculos L e H: +-

Victor - Actor

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 > A2,A3 > B2,B3 > CN,CL,CM = CI = E

. Legibilidade média: +

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +-
. no plano da procura da verdade: entre K+ e não-K
. no plano dos processos criativos: +-

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Sílvia – Designer de Comunicação

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 > A2,A3 = B2,B3 = CN,CL,CM > CI = E

. Legibilidade média: +

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +-

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +
. no plano emocional: +-
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Lucas - Poeta

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 > CN,CL,CM B2,B3 > E = A2,A3 = CI

. Legibilidade média: +

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +-
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: -+

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: -
. no plano emocional: +-
. no plano da procura da verdade: K-
. no plano dos processos criativos: -+

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Filipe – Actor de Teatro

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 = CN,CL,CM > B2,B3 = A2,A3 > E = CI

. Legibilidade média: +

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: -+

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: -+
. no plano emocional: +-
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Guilherme - Actor

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: CI > A1,B1 > A2,A3 > E = CN,CL,CM = B2,B3

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: +-

. criatividade e processos de sublimação: +-

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: -+
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: -+
. no plano emocional: -+
. no plano da procura da verdade: não-K
. no plano dos processos criativos: -+

. capacidade continente dos vínculos L e H: +-

Ana - Pintora

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A2,A3 = A1,B1 > CI = CN > B2,B3 = E

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: +-

. criatividade e processos de sublimação: +-

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +-
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +-
. no plano da procura da verdade: K-
. no plano dos processos criativos: -+

. capacidade continente dos vínculos L e H: +-

Giacomo - Saxofonista

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: CF,CN,CL,CM > A1,B1 > CI > E = A2,A3 = B2,B3

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: -+

. criatividade e processos de sublimação: +-

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: -+
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: -+
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: -+

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: entre K+ e K-
. no plano dos processos criativos: -+

. capacidade continente dos vínculos L e H: -+

Eduardo – Actor de Teatro

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: CN,CL,CM > A1,B1 > B2,B3 > CI = A2,A3 = E

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +-

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +-
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: -+

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Manuela – Pintora (médica)

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 > CN,CL,CM = CI = A2,A3 > B2,B3 = E

. Legibilidade média: +

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +-
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +-

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Vasco – Designer de Equipamentos

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 = B2,B3 = E = CI = CN,CM > A2,A3

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: +-

. criatividade e processos de sublimação: +-

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: -
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +-
. no plano da procura da verdade: K-
. no plano dos processos criativos: +-

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Luís - Músico

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: CN,CL,CM > A1,B1 = A2,A3 > CI > E = B2,B3

. Legibilidade média: +

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +-

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +-
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +-

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: entre K- e não-K
. no plano dos processos criativos: +-

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

António - Escritor

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: CN,CL,CM = A1,B1 > CI = A2,A3 > E > B2,B3

. Legibilidade média: +

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +-

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: -+
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +-

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: K-
. no plano dos processos criativos: +-

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Carlos - Pintor

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 = CN,CL,CM > CI = E = A2,A3 = B2,B3

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: +-

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +-

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +

. capacidade continente dos vínculos L e H: +-

Gilberto – Arquitecto de interiores

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 = CI > CN,CL,CM > A2,A3 > B2,B3 = E

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: -+

. criatividade e processos de sublimação: +-

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: -
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +-

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: entre K+ e K-
. no plano dos processos criativos: entre + e +-

. capacidade continente dos vínculos L e H: +-

Manuel - Arquitecto

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 > CI = CN,CL,CM = A2,A3 > E = B2,B3

. Legibilidade média: -+

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: -+

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: -+

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: -
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +-
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +-

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +-
. no plano emocional: +-
. no plano da procura da verdade: não-K
. no plano dos processos criativos: -+

. capacidade continente dos vínculos L e H: +-

Horácio – Desenhador Humorístico

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 > CN,CL,CM = CI = E A2,A3 = B2,B3

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: +-

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +-

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Vanessa - Escultora

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 = B2,B3 > CI = CN,CL,CM = A2,A3 > E

. Legibilidade média: +

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +-
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +-

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Patrícia - Pintora

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 > CI = B2,B3 = A2,A3 = CN,CL,CM > E

. Legibilidade média: +

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +
. processos de simbolização: +

. criatividade e processos de sublimação: +-

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: entre + e +-
. no plano emocional: entre + e +-
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

Bernardo - Empresário

Síntese dos Resultados Quantitativos

Protocolo T.A.T.

. Resultante dos procedimentos: A1,B1 > CN,CL,CM CI = A2,A3 = E > B2,B3

. Legibilidade média: +-

Factores (resultados médios)

- Simbolização/Sublimação:

. qualidade do pensamento: . adaptação à realidade: +-
. processos de simbolização: +-

. criatividade e processos de sublimação: entre + e +-

- Reparação:

. elaboração da posição depressiva: : . capacid. evocaç. de uma situaç. depressiva: +-
. capacid. de ligaç. entre represent. e afectos: +-

. modalidades de investimento narcísico: . investi/. narcís. da represent. de si: +
. efeitos investi/ narcís. na relaç. de obj.: +
. utiliz. defesas narcís. e seus efeitos: +-

- Função Continente:

. qualidade da função continente: . no plano cognitivo: +
. no plano emocional: +
. no plano da procura da verdade: K+
. no plano dos processos criativos: +

. capacidade continente dos vínculos L e H: +

QUADRO 14

SÍNTESE GLOBAL
DOS
PROCEDIMENTOS

Síntese Global dos Procedimentos

	Maria	Catarina	Victor	Sílvia	Lucas	Filipe	Guilh	Ana	Giacc	Eduar	Manuela	Vasco
A1	15	23	19	22	13	15	14	42	15	6	14	9
A2	4	11	10	9	5	16	6	14	7	2	4	4
A3	6	19	28	11	2	9	9	44	4	5	9	0
B1	17	8	26	24	15	24	8	12	18	24	13	9
B2	8	6	14	12	13	23	4	10	4	19	9	10
B3	3	4	8	5	1	6	0	4	3	0	0	5
CF	0	2	0	0	0	0	0	1	4	0	0	1
CI	32	12	12	13	6	7	31	33	21	8	14	13
CN	23	6	7	14	20	32	6	19	31	36	8	1
CL	7	0	5	0	1	3	0	0	5	2	9	0
CM	0	0	1	2	2	3	0	0	7	6	1	12
E1	0	6	5	3	3	2	2	8	3	2	3	0
E2	0	6	4	3	4	3	4	4	5	1	1	2
E3	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	1
E4	0	0	2	0	1	2	0	0	13	1	1	12

A1,B1 = 30.6	+++
A2,A3 = 16.8	++
B2,B3 = 11.8	++
CI = 15.9	++
CF,CN,CL,CM = 22.5	+++
E = 8.3	+

Resultante global: **A1,B1 > CF,CN,CL,CM = A2,A3 = CI = B2,B3 > E**

Luís	Antón	Carlos	Gilbert	Manuel	Horác	Vanes	Patríc	Bernard	Total	o/o
16	17	16	18	14	16	15	15	21	355	16.9
10	5	3	5	5	3	5	2	9	139	6.8
12	6	3	7	7	8	4	9	4	194	10.0
13	9	9	5	4	9	12	15	13	287	13.7
8	7	3	8	4	8	11	12	9	202	9.6
0	2	2	0	0	3	0	2	2	50	2.2
0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	0.3
12	13	13	24	17	14	12	15	13	335	15.9
25	20	10	7	10	8	11	7	12	313	14.9
6	8	6	4	1	2	1	2	3	65	3.0
4	2	5	5	2	6	1	2	12	73	3.4
4	3	3	1	2	1	1	0	4	56	2.6
1	4	1	0	4	7	3	2	3	62	2.9
1	0	1	1	0	0	0	1	0	8	0.3
3	2	8	2	0	3	0	0	3	53	2.0

QUADRO 15

SÍNTESE GLOBAL
DOS
RESULTADOS

Síntese Global dos Resultados

	Maria	Catari	Victor	Sílvia	Lucas	Filip	Guilhe	Ana	Giacc	Eduard	Manuela	Vasco	Luís	Antón	Carlos	Gilber	Manuel	Horác	Vaness	Patríc	Bernar	**Result. Méd.**
Procedimentos (grupo dominante)	A1B1 CI	A1B1 A2A3	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1 CNCLCM	CI	CFCN CLCM	CNCL CM	A1B1	A1B1 B1B2	CNCL CM	A1B1 CNCLCM	A1B1 CNCLCM	A1B1 CI	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1 B2B3	A1B1	A1B1	**A1,B1**
Legibilidade	+	+-	+	+	+	+	+-	+-	+-	+-	+	+-	+	+	+-	+-	-+	+-	+	+	+-	+
Simbolização/Sublimação								+-	+-	+	+	+-	+	+	+-	+-	+-	+-	+	+	+-	+
adaptação à realidade	+	+-	+	+	+	+	+-	+-	-+	+-	+	+-	+	+	+-	-+	-+	+-	+	+	+-	+
processos de simbolização	+	+-	+	+	+	+	+-	+-	+-	+	+	+-	+-	+-	+	+-	+	+	+	+-	+ +-	+
criativid. e proces. de sublim.	+	+	+	+	+	+	+-															
Reparação								+	-+	+	+-	-	+-	+-	+-	-	+-	+-	+-	+-	+-	+-
capacid. evoc. sit. depressiva	+-	-	+-	+-	+-	+-	-+	+-	-+	+-	-+	-+	-+	+-	-+	-+	-+	+-	+-	+-	+-	+-
capacd. ligaç. repres. e afect.	+	-+	-+	+-	+-	+-	+-	+-	-+	+-	+-	+	+-	-+	+	+	-	+	+	+	+	+
investi/ narcís. repres. de si	-+	+	+	+	+-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+-	+	+-	+	+	+
efeit. investi/ narcís. relaç. obj.	+	+	+	+	+	+	+	+	-+	-+	+-	+	+-	+-	+-	+-	+-	+	+	+	+	+
utiliz. defes. narcís. e efeitos	-+	+	+	+-	-+	-+	+											+	+-	+	+-	+-
Função Continente								+-	+-	+	+-	+	+	+	+	+-	+-					
no plano cognitivo	+-	+-	+-	+	-	-+	-+	+-	+	+	+	+-	+	+	+	+	+-	+	+	+ +	+	+
no plano emocional	+	+-	+-	+-	+-	+-	-+	-+	-+	+	+	+-	+-	+-	+	+ +	-+	+	+	+ +-	+	+
no plano dos proces. criativos	+	+-	+-	+	-+	+	-+	K-	K+K-	K+	K+	K-	K-nK	K-	K+	K+K-	nK					
no plano da procura da verdade	K+	K-	K+nK	K+	K-	K+	nK	+-	-+	+	+	+	+	+	+-	+-	+-	+-	+	+	+	+
no plano dos vínculos L e H	+	+-	+	+	+	+	+-											K+	K+	K+	K+	**K+**
																		+	+	+	+	+

Síntese Global dos Resultados

	Maria	Catari	Victor	Sílvia	Lucas	Filip	Guilhe	Ana	Giacc	Eduard	Manuela	Vasco	Luís	Antón	Carlos	Gilber	Manuel	Horác	Vaness	Patríc	Bernar	**Result. Méd.**
Procedimentos	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1	CI	CFCN	CNCL	A1B1	A1B1	CNCL	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1	A1B1	**A1,B1**
(grupo dominante)	CI	A2A3				CNCLCM		CLCM	CM		B1B2	CM	CNCLCM	CNCLCM	CI				B2B3			
Legibilidade	+	+-	+	+	+	+	+-	+-	+-	+-	+	+-	+	+	+-	+-	-+	+-	+	+	+-	+
Simbolização/Sublimação								+-	+-	+	+	+-	+	+	+-	+-	+-	+-	+	+	+-	+
adaptação à realidade	+	+-	+	+	+	+	+-	+-	-+	+-	+	+-	+	+	+-	-+	-+	+-	+	+	+-	+
processos de simbolização	+	+-	+	+	+	+	+-	+-	+-	+	+	+-	+-	+-	+	+-	+	+	+	+-	+ +-	+
criativid. e proces. de sublim.	+	+	+	+	+	+	+-															
Reparação								+	-+	+	+-	-	+-	+-	+-	-	+-	+-	+-	+-	+-	+
capacid. evoc. sit. depressiva	+-	-	+-	+-	+-	+-	-+	+-	-+	+-	-+	-+	-+	+-	-+	-+	-+	+-	+-	+-	+-	+
capacd. ligaç. repres. e afect.	+	-+	-+	+-	+-	+-	+-	+-	-+	+-	+-	+	+-	-+	+	+	-	+-	+-	+-	+-	+
investi/ narcís. repres. de si	-+	+	+	+	+-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+-	+	+-	+	+	+
efeit. investi/ narcís. relaç. obj.	+	+	+	+	+	+	+	+	-+	-+	+-	+	+-	+-	+-	+-	+-	+	+	+	+	+
utiliz. defes. narcís. e efeitos	-+	+	+	+-	-+	-+	+											+	+-	+	+-	+-
Função Continente								+-	+-	+	+-	+	+	+	+	+-	+-					
no plano cognitivo	+-	+-	+-	+	-	-+	-+	+-	+	+	+	+-	+	+	+	+	+-	+	+	+ +-	+	+-
no plano emocional	+	+-	+-	+-	+-	+-	-+	-+	-+	+	+	+-	+-	+-	+	+ +-	-+	+	+	+ +-	+	+
no plano dos proces. criativos	+	+-	+-	+	-+	+	-+	K-	K+K-	K+	K+	K-	K-nK	K-	K+	K+K-	nK					
no plano da procura da verdade	K+	K-	K+nK	K+	K-	K+	nK	+-	-+	+	+	+	+	+	+-	+-	+-	+-	+	+	+	+
no plano dos vínculos L e H	+	+-	+	+	+	+	+-											K+	K+	K+	K+	**K+**
																		+	+	+	+	+

QUADRO 16

SÍNTESE
DOS
RESULTADOS QUANTITATIVOS
REFERENTES À
FUNÇÃO CONTINENTE

Síntese dos Resultados Quantitativos Referentes à Função Continente

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Maria	cartão 10	+-	+	leg.+	K-	cartão 2: +-
	cartão 11	-+	+-	leg.+	K+	cartão 4: +
	cartão 20	+-	+-	leg.+	K+	cartão 5: +-
	cartão 16	+	+	leg.+	K+	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+-
						cart. 13MF:+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Catarina	cartão 10	+-	+	leg.+-	K-	cartão 2:+
	cartão 11	+	+-	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	+-	+-	leg.+-	K-	cartão 5:+-
	cartão 16	+-	-+	l eg.+-	K-	cart. 6BM:+-
						cart. 7BM:+-
						cart.13MF:+-

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Victor	cartão 10	+	+	leg.+	K+	cartão 2:+
	cartão 11	+-	+-	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	+-	+-	leg.+-	K-	cart. 5:+-
	cartão 16	-+	+-	leg.-+	nK	cart. 6BM:+
						cart. 7BM:+
						cart.13MF:+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Sílvia	cartão 10	+	+-	leg.+	K+	cartão 2:+
	cartão 11	+	+	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	+	+-	leg.+	K+	cartão 5:+
	cartão 16	-	-+	leg.-+	K-	cart. 6BM:+
						cart. 7BM:+-
						cart.13MF:+-

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Lucas	cartão 10	+-	-	leg.-+	K-	cartão 2:+
	cartão 11	-	+-	leg.-+	K-	cartão 4:+
	cartão 20	-	-+	leg.-+	K-	cartão 5:+
	cartão 16	+-	+-	leg.-+	K-	cart. 6BM:+
						cart. 7BM:+
						cart.13MF:+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Filipe	cartão 10	+-	+-	leg.+	K+	cartão 2:+
	cartão 11	+	+	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	-+	+	leg.+-	K+	cartão 5:+
	cartão 16	-	-+	leg.-+	nK	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+
						cart.13MF:+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Guilherme	cartão 10	+	+-	leg.+	K+	cartão 2:+
	cartão 11	-+	-+	leg.-+	nK	cartão 4:+-
	cartão 20	+-	+	leg.+-	nK	cartão 5:+-
	cartão 16	-+	-+	leg.-+	nK	cart.6BM:+-
						cart.7BM:+-
						cart.13MF:+-

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Ana	cartão 10	+-	+-	leg.+-	K-	cartão 2:+-
	cartão 11	-+	+-	leg.-	nK	cartão 4:+-
	cartão 20	+-	+-	leg.-	nK	cartão 5:+-
	cartão 16	-+	+-	leg.-+	K-	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+
						cart.13MF:+-

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Giaccomo	cartão 10	-+	+	leg.-+	K-	cartão 2:+-
	cartão 11	+	+	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	+	+	leg.+	K+	cartão 5:+
	cartão 16	-+	-	leg.-+	K-	cart.6BM:-+
						cart.7BM:-+
						cart.13MF:-+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Eduardo	cartão 10	+	+	leg.+	K+	cartão 2:+
	cartão 11	+	+	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	-+	+	leg.+	K+	cartão 5:+-
	cartão 16	-+	-+	leg.-+	K-	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+-
						cart.13MF:+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K-O	L e H
Manuela	cartão 10	+	+	leg.+	K+	cartão 2:+
	cartão 11	+	+	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	+	+	leg.+	K+	cartão 5:+-
	cartão 16	+	+	leg.+		cart. 6BM:+
						cart.7BM:+-
						cart.13MF:+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Vasco	cartão 10	+-	+	leg.+	K+	cartão 2:+
	cartão 11	+	+	leg.+	K+	cartão 4:+-
	cartão 20	+-	-+	leg.-+	K-	cartão 5:+
	cartão 16	+-	-+	leg.-+	K-	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+
						cart.13MF:-

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Luís	cartão 10	+	+	leg.+	K+	cartão 2:+-
	cartão 11	+	+	leg.+-	K-	cartão 4:+
	cartão 20	+-	+	leg.+-	K-	cartão 5:+-
	cartão 16	+	+	leg.-+	nK	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+
						cart.13MF:+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
António	cartão 10	-+	+-	leg.+-	K-	cartão 2:+-
	cartão 11	+	+	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	+-	+	leg.+-	K-	cartão 5:+
	cartão 16	+-	+-	leg.+-	K-	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+
						cart.13MF:+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Carlos	cartão 10	+	+	leg.+	K+	cartão 2:+-
	cartão 11	+	+	leg.+	K+	cartão 4:+-
	cartão 20	+	+	leg.+	K+	cartão 5:+
	cartão 16	+-	?	leg.-+	nK	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+-
						cart.13MF:+-

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Gilberto	cartão 10	+-	+	leg.+-	K-	cartão 2:+-
	cartão 11	+-	+	leg.+	K+	cartão 4:+-
	cartão 20	+-	+	leg.+	K+	cartão 5:+-
	cartão 16	-+	+	leg.+-	K	cart. 6BM:+-
						cart.7BM:+
						cart.13MF:+-

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Manuel	cartão 10	-+	-+	leg.-	nK	cartão 2:+-
	cartão 11	+-	+-	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	-+	+-	leg.-+	nK	cartão 5:+-
	cartão 16	+-	+-	leg.-+	nK	cart. 6BM:+-
						cart.7BM:+-
						cart.13MF:-+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Horácio	cartão 10	+-	+	leg.+-	K-	cartão 2:+-
	cartão 11	+	+-	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	+	+	leg.+-	K+	cartão 5:+-
	cartão 16	-+	-+	leg.-+	nK	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+-
						cart.13MF:+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Vanessa	cartão 10	+	+	leg.+	K+	cartão 2:+
	cartão 11	+	+-	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	+-	+	leg.-+	nK	cartão 5:-+
	cartão 16	-+	+	leg.+-	K-	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+
						cart.13MF:-+

		pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Patrícia	cartão 10	+	+	leg.+	K+	cartão 2:+-
	cartão 11	+-	+-	leg.+	K+	cartão 4:+
	cartão 20	+	+	leg.+	K+	cartão 5:+
	cartão 16	+-	+-	leg.+-	K-	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+
						cart.13MF:+-

		Pensa/ diverg.	pensa/ converg.	SP<->D	K->O	L e H
Bernardo	cartão 10	+	+	leg.-	nK	cartão 2:+-
	cartão 11	+	+	leg.+	K-	cartão 4:+
	cartão 20	+	+-	leg.+	K+	cartão 5:+
	cartão 16	+	+	leg.+-	K-	cart. 6BM:+
						cart.7BM:+
						cart.13MF:+-

PROTOCOLOS T. A. T.

17.1 – Maria – 34 anos, investigadora em biologia molecular

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 5" – Aprendi a tocar piano durante 10 anos. Tem um ar aborrecido, tal como eu no piano. Eu queria estudar ballet, mas os meus pais não me deixaram e puseram-me a tocar piano. Este menino, quando toca bem deve gostar ++ há vaidade... tal como eu + mas no fundo não é algo que agrade muito. (1'25")

Cartão 2 – 10" – Eu passava 15 dias, 3 semanas, no Douro... os meus pais tinham lá casa. Nessa altura havia muita felicidade, porque havia muita liberdade, ao contrário da minha educação muito restrita, sempre em casa. Eu era a menina que estudava na cidade e depois ia para o campo. Estas personagens ++ no fundo... esta menina sente-se mais triste do que as pessoas no campo... tem melhores condições, mas mais tristeza porque as pessoas do campo levam a vida com mais leveza. Este homem viril ++ não era assim que eu via... a mulher cansada... sim... eu via isso... cansada, mas livre no mundo. (3'12")

Cartão 3BM – 10" – O que é que isto me lembra... esta personagem parece uma mulher ++ está prostrada. Há aqui um instrumento... uma lâmina, uma arma... lembra-me a minha adolescência... muito isolada, muito sombria... mas depois explodi. Eu era tímida e deixei de ser. Parece a tristeza antes da mudança. Faz-me pensar em isolamento feminino, em violência doméstica... contacto com algumas pessoas assim ++ eu não... mas muitas mulheres com quem converso. (3'35'')

Cartão 4 – 10" – Duas histórias distintas. Um casal muito apaixonado... com imensa leveza, o que é óptimo no relacionamento ++ a minha vida e do Sérgio em Nova Iorque. Mulher mais suplicante e ele com mais leveza + não é o meu relacionamento, mas conheço muitos assim. Gosto muita mais da primeira. (1'10'')

Cartão 5 – 5" – Faz-me lembrar a casa onde cresci ++ a decoração... mãe austera que anda a vigiar... a controlar tudo o que fazíamos em casa. É isso. (44'')

Cartão 6BM – 10" – Tenho dificuldade... a minha avó morreu quando eu tinha 4 anos... não me lembro. Mas tinha a Céu... era muito parecida com esta senhora. Parece a Céu. Momento de tristeza ++ alguém morreu e estão ambos a apreender o que aconteceu. É o meu pai mais novo... e a Céu a acalmar os ânimos. (2'12'')

Cartão 7BM – 5" – Esta situação ++ mais uma vez... uma pessoa mais velha. Podia ser o meu pai a dar um conselho... presta alguma atenção... tenta dar atenção, mas não acata o conselho. (50'')

Cartão 8BM – 5" – Ohhhh... aqui... com toda a franqueza ++ um rapazinho que tinha o sonho de ser cirurgião. Mas olhando bem... uma arma... uma mão... criança com pai na máfia ou assim e ele encobre o pai ou o gang. (1'10'')

Cartão 10 – 0" – Aqui... ahhh... sem dúvida, um casal. No início pareciam dois homens, mas não... é uma mulher e um homem. Parece o relacionamento dos meus pais, mas os papeis estão trocados. O meu pai é mais doce. (1')

Cartão 11 – 0" – Agora aqui... ribanceira enorme da Madeira. Desfiladeiro... ponte para atravessar para o outro lado, menos inóspito. Pessoas com animais + houve uma derrocada... é uma fuga, com medo associado e não aventura. (1')

Cartão 13B – 5" – Criança que vive em condições + à porta da barraca... casa de madeira. Vejo isto com uma certa tristeza. Há muitas crianças com dificuldades em encontrar um mundo de oportunidades. Fico triste. (45'')

Cartão 13MF – 5" – Casal + acho vários pormenores interessantes. Casal que passou tarde ou noite muito apaixonado. Vivem momentos muito emocionantes + cama de solteiro... momentos mais apaixonantes da nossa vida. Há um momento pior... (2')

Cartão 20 – 0" – Pessoa a vaguear na noite. Duas coisas distintas... pessoa solitária e triste ou pessoa que vem do encontro com amigos e vai para casa ++ com uns copos a mais... momento triste ou feliz. (1'24'')

Cartão 16 – 55" – Em todas as pranchas vi duas coisas diferentes... De facto, todos os momentos são assim ++ grande dualidade. Prancha branca é a mais possível... podemos fazer tudo... todas as oportunidades. As histórias felizes são sempre melhores, mas há sempre tristeza... Vou contar a história de uma família com grande equilíbrio... lazer, trabalho, família. Tudo acaba bem. Existem novos membros que vão satisfazer-se pela vida e os mais antigos vão envelhecendo, mas vão-se satisfazendo também. É assim que eu vejo uma vida feliz. (1')

17.2 – Vasco – 25 anos, designer de equipamentos

Protocolo T. A.T.

Cartão 1 – 10" – O menino não gosta de tocar violino, mas também não diz a ninguém que não gosta. Esse é que é o seu problema! Mas ele acha que até é um instrumento bonito (ri-se) +++ Gosta mais do violino do que do corte de cabelo que tem. Acho que está bom. (40")

Cartão 2 – 15" – Esta imagem é brutal. Faz lembrar as capas da "Sentinela". A rapariga está interessada no rapaz e a outra também, mas ele está interessado no cavalo (ri-se) +++ Isto é muito esquisito. Ela, a que está encostada à árvore, está grávida do irmão dele, para para lhe fazer ciúmes, mas não pegaram. E a outra está triste porque nem do irmão, do rapaz, conseguiu engravidar. Quem ganha com isto tudo é o cavalo. (1'5")

Cartão 3BM – 5" – Grande bebedeira, brutal!! Daquelas mesmo do pior. Pá! + até estão as chaves de casa no chão. Não conseguiu entrar em casa, tal foi a bebedeira. Teve que tocar à campainha para algém lhe abrir a porta de casa. (30")

Cartão 4 – 10" – (ri-se) Ele continua a pensar no cavalo. Ela diz que ele não gosta dela. Ele diz: "Gosto sim, mas não tens uma crina, portanto nunca vai ser a mesma coisa". (25")

Cartão 5 – 35" (batia com os dedos na mesa) – Tenho tendência a continuar com a história. É a mãe do menino do violino. É a senhora que estava grávida no outro cartão. Entretanto também já vimos o menino maior. É uma novela mexicana!! Mas a mãe ouviu que o violino não estava a tocar e foi ver o que se passava. (45")

Cartão 6BM – 10" – É o irmão do rapaz do cavalo, marido da mãe do rapaz do violino, pai do miúdo, é a avó da parte da mãe, é a mãe da que estava a espreitar à porta, é a sogra. Têm uma boa relação. Ele está preocupado porque o miúdo não está a tocar violino. É uma boa sogra, não é daquelas sogras más. (50")

Cartão 7BM – 5" – É o sogro dele que lhe está a dizer que a culpa foi dele, do sogro: "Eu bem te disse que o que ele gostava era de tocar gaita de beiços. Via-se logo desde pequenino" (ri-se). (35")

Cartão 8BM – 20" – (ri-se) O menino gostava mesmo era de medicina e não de música. Espere lá! Isto é uma espingarda, não é? ++ O miúdo era assassino!! Isto eram os sonhos que ele tinha. Era um psicopata! Era o Chuckie, o boneco diabólico (ri-se). (45")

Cartão 10 – 5" – O pai tinha uma amante. E esse vai ser o ponto principal da história, porque o filho vai-se vingar. Mas essa vingança será porque acha a amante do pai mais feia do que a mãe e acha que é muito má troca (ri-se). (30")

Cartão 11 – 5" – Eu não percebo muito bem. Isto é um dragão?? Ui!! O miúdo tomava ervas alucinogénicas e depois via isto ++ Não é um bom presságio. Ele sonha que é um dragão e que vai comer a família toda. Deixa o cavalo para o fim. É um sonho. (35")

Cartão 13B – 5" – Ele está a pensar como vai fazer. Ele não aguenta mais. Vai dar cabo do cavalo. (10")

Cartão 13MF – 10" – Ele já matou a amante. O objectivo é o cavalo, mas ele tinha que treinar. Isto para ele não é nada. Ele está a bocejar. O cavalo é que será o grande golpe. (20")

Cartão 20 – 10" É o último? + Entretanto ele tornou-se um fumador, depois de ter morto a amante. Foi sair para comprar cigarros. Foi a um sítio que só tinha Português Suave Azul e ele queria Português Suave Vermelho. (50")

Cartão 16 – 10" – Pois + acabou por comprar Davidoff Branco porque não havia outro + Acabou (ri-se). (15")

17.3 – Catarina – 24 anos, designer de comunicação

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 10" – É um miúdo que tem a cara apoiada nas mãos, a olhar para um violino, ele é vesgo e tem um absesso e provavelmente leva porrada em casa. O violino parece partido, e ele apanha por isso, ou deu com o violino na cabeça. (1'5")

Cartão 2 – 3" – Temos uma cena do "Violino no Telhado", um musical sobre judeus. Três personagens: a principal, uma rapariga pensativa, em segundo plano o rapaz em tronco nu e ela pensa nele, depois há uma mãe e se calhar pensa na mãe. É uma cena rural e um bocadinho enfadonha, ela está com os livros e ele é trabalhador agreste. Se casarem um dia, ele nunca a há-de perceber e não passa daí; ela será infeliz e cheia de filhos. (1'20")

Cartão 3BM – 5" – Temos aqui o desenho de uma mulher caída, já vi cenas destas parecidas no Bairro Alto. Temos um objecto caído, são chaves, tudo indica que ela veio bêbada e não entrou, bateu na porta e caiu. O resultado é muito semelhante, os motivos são diferentes. (55")

Cartão 4 – 5" – Temos aqui uma imagem de um casal "Gata em Telhado de Zinco Quente", com Elisabeth Taylor e Paul Newman. Uma cena! Há uma mulher atrás, espera! Ela gosta dele e ele dela, mas não mostra. Ela é muito gira, ele não é mau e ela dá a entender que está com ele com segundos interesses. É uma vadia. (1'20")

Cartão 5 – 5" – Esta é uma cena sem nenhum interesse, é um desenho mal feito, sem contraste, parece que tenta criar uma situação de suspense mas não cria, ela está com ar tolo, porque está numa porta a tentar ver o que está ali, eu também não vejo nada, mas não me interessa. (40")

Cartão 6BM – 5" – É uma imagem de... parece que é um funeral, alguém recebeu a notícia que alguém morreu, há uma dor social, não de tristeza. Eles tinham de parecer tristes. Ou este homem foi visitar alguém que está doente e a velha não lhe diz onde a pessoa está. (55")

Cartão 7BM – 10" – É outra vez um desenho que não gosto muito. É um velho e um de meia idade; o velho parece pedrado, mas não há-de estar porque é um velho bem posto, ou está a pregar uma partida ao mais novo ou a contar um segredo, mas o mais novo é passivo. (50")

Cartão 8BM – 5" – Esta é muito estranha. Uma aula de anatomia, dissecar um cadáver, mas é estranho porque no primeiro plano parece o Frankenstein adolescente. Poderá ser o choque de um filme e entra a personagem principal ou ainda, sendo um

filme, assassinaram alguém, com a lanterna ou espingarda, mataram-no a tiro e estão a roubar o fígado para vender os órgãos, pouco provável, mas não sei. E esta personagem é o mentor que mandou matar. (1'15")

Cartão 10 – 5" – (suspiro) Há duas personagens que se estão a acariciar. Parecem dois homens ++ e têm um acariciar um bocadinho estranho, não se vê a boca. Têm um ar romano, não sei muito bem o que hei-de dizer, estão compenetrados. (50")

Cartão 11 – 5" – Uma cena do "Senhor dos Anéis". Mas ao mesmo tempo do "Shrek". Há uma cena em que sai um dragão da torre onde estava a princesa.. O "Senhor dos Anéis" foi escrito nos anos 60, este teste deve ter sido feito antes do "Shrek", estão todos com medo do dragão, parece um pato gigante, eles vão ter que ir lá a cima, mas não querem porque têm medo de arriscar a vida, eles são corajosos, vão buscar um amigo. (1'35")

Cartão 13B – 5" – Está aqui uma cena que me faz lembrar o Walker Havens, fotógrafo, no meio do Texas, ou um sítio de nenhures. Está aqui um puto que sabe que está a ser fotografado e está a fazer pose para a foto, uma pose humilde. (35")

Cartão 13MF – 5" – Esta imagem é complicada! Não se percebe bem se ela está a dormir ou morta. Mas ele fez alguma coisa. Ou dormiu com ela e vai-se embora antes que ela acorde, que é muito feio, ou matou-a e vai abandoná-la na mesma, que é pior ainda. É a casa dela, mais ou menos composta, tem mobílias. E ele, como repetidas vezes fez com outras gajas, abusou dela, se é que não a matou, como fez com outras e ele está a despachar-se antes que ela acorde. (1'10")

Cartão 20 – 10" – Aqui está uma imagem mais abstracta que as outras, como no "Singing in de Rain", quando apanha com baldes de água em cima ++ É um carteiro no inverno, parece neve, uma árvore de natal a meio da noite, está só. Ali atrás deve ser arame farpado; se calhar é um homem que está a sair do quartel. (55")

Cartão 16 – 5" – Ah! À primeira vista parece uma folha como as outras, brilhante, sem impressão, com gramagem para aí de 200 gramas. Posso dissertar sobre a cor, o nada, tentar mostrar que não estou nada surpreendida, para um teste de criatividade era suposto, mas não me lembro de nada, já devia estar à espera e vou tentar surpreender. O branco é tudo, é o conjunto de todas as cores e ao mesmo tempo é nada. Se inclinar, posso ver o meu reflexo, porque é coché brilhante. (1'15")

17.4 – Bernardo – 52 anos, empresário

Protocolo T. A.T.

Cartão 1 – (torna a pedir que lhe explique a instrução)
30" – É um rapazinho infeliz que estragou o violino, abriu-lhe uma brecha e ele olha desesperado. Pergunta a si próprio o que irá fazer, como é que vai poder repará-lo. (1'30")

Cartão 2 – 15" – Não sei porque é que isto me faz pensar em Gauguin, assim à primeira vista. É a Ciência, o Pensamento e o Trabalho, uma óptima alegoria. A terceira personagem representa a Fecundidade. Imagino a ligação entre o pensamento fecundo e a terra fecunda. (1')

Cartão 3BM – 5" – Isto aqui é Goya. É mais Gauguin +++ É um prisioneiro que se lamenta sobre a sua vida: "Ah, se eu tivesse estudado durante a minha juventude louca!", diz ele. (45")

Cartão 4 – 0" – Isto é a publicidade horrorosa que se vê neste momento: o vestuário interior "qualquer coisa", é preciso tocar para os apreciar ++++ É o mais belo herói que parte para o combate e a mulher que o faz jurar para ficar ao pé dela + Porquê uma meio despida aqui atrás? Porque é que esta tem um vestido de enfermeira? Isto é muito filme americano: "Para que nenhum morra", ou outra coisa do género. (1'30")

Cartão 5 – 0" – Isto aqui é Malhoa. Não sei porquê, é o ramo de flores ++++ Esta está com os olhos de fora, não sei o que ela estará a ver ao entrar. Encontra o marido com outra mulher: "Céus!". (1'20")

Cartão 6BM – 0" – Isto é a mafia siciliana, é a "mama" que está a censurar o filho por se ter portado mal. E ele está a dizer-lhe: "Mama! É por amor por ti que fui para Nova York ou para Chicago fazer de bandido". Então ela diz-lhe: "Durante este tempo todo, a tua irmã prostituiu-se sem protecção". "Mama, prometo-te que voltarei". (1')

Cartão 7BM – (Diverte-se desde o início a dobrar e enrolar um clip à volta do dedo). 10" – Este mais novo não é simpático +++ o mais um velho que diz para o filho: "Pensava que estavas numa boa situação. Estragaste tudo. Não serves para nada. Tinha preparado para ti um bom lugar na direcção da minha fábrica". Apesar de eles não terem cara de hyppies, estes testes já são velhos, é por isso. (1')

Cartão 8BM – 0" – Por amor de Deus, estão a esfaquear este desgraçado! É a lição de anatomia ++++ Pode imaginar-se que é o mesmo homem que está de pé de fato completo, e depois velho, a morrer. São as idades da vida. E há os maus. Este

homenzote está um bocado empertigado, faz-me lembrar o Rosa Casaco em novo. Então é a PIDE a trabalhar. (1'20")

Cartão 10 – 5" – Isto são pequenos ramos velhos todos torcidos, ramos mortos, poemas de Verharem que falam dos velhinhos, duas árvores secas. (35")

Cartão 11 – 5" – Isto está direito? + Há aqui um arcopterix, um peixe voador. É claramente a era secundária, as grandes revoluções da terra. Mas, de qualquer modo, há uma ponte. Faz-me pensar numa vista de Toledo pintada pelo El Greco, apesar de não ser isso. Este efeito de claro-escuro, aqui + (?) É o terrível arco-qualquer-coisa que vai atacar o não menos terrível auroquio cabeludo num combate de titãs donde nenhum escapará. (1'30")

Cartão 13B – 0" – Isto é o Little Kid, o Kid ++ O Little Kid da corrida ao ouro. Há uma cabana feita de pranchas de madeira, é claramente o estilo da corrida ao ouro + (?) É um infeliz orfãozinho que se desenrasca a pilhar por aí. Não tem chinelos (?) Bom, vem-se sentar no mesmo sítio. É um ciclo sem saída. (1'35")

Cartão 13MF – 2" – Oh, que é que ele fez? Matou-a ehn? "Céus, matei a minha bem amada!" É o grande desespero. E joga-se pela janela. Não, não é o estilo; joga-se ao rio ou joga-se do alto de uma ribanceira. Porque é que ele a matou? + (?) Oh, por ciúmes, talvez por isso. Não... não... não sei. Eu não a teria morto, não é nada má, é pena! (1'20")

Cartão 20 – 0" – Oh, aqui é o mau. É um rufia no Intendente em 1920.. Vigia o "gado". Mas é um rufia triste. É um rufiazito, não é um grande senhor do meio. Está à chuva, ali, quase tão infeliz como as mulheres. É o que se chama um gajo do meio. (55")

Cartão 16 – 15" – Parece que este papel não está limpo. Lembra-me o Álvaro de Campos, "arabesco louco sobre página branca". (30")

17.5 – Sílvia – 25 anos, designer de comunicação

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 15" – É um menino que ++ está um bocado frustrado porque gostava muito de tocar bem. O seu pai era um violinista famoso e ele pertence a uma aldeia pequena, na Alemanha, e não sabe como há-de conseguir saber tocar. Ele por baixo tem a pauta e está a personificar o violino, está a falar com ele: "Porque não me deixas ser aquilo que eu quero ser?". Está em casa, no seu quarto. (1' 55")

Cartão 2 – 10" – É a história de uma família + mas estas pessoas são os empregados. Está aqui a casa ao fundo. Esta é a empregada grávida, este é o marido a cultivar a terra e esta é uma rapariga, empregada também. Os donos da casa gostam muito dela e pagaram-lhe os estudos para ser professora primária, porque ela cuida bem dos filhos deles. Chama-se Amélia. Não sei porquê, mas tem cara de Amélia. É a filha do motorista e a mãe é a cozinheira, nos anos 40. Ela ambiciona mais, mas tem um ar amargurado porque quer sair de lá, do ambiente rural. Sabe que para progredir nos estudos tem de ir para a cidade. Isto passa-se no interior dos Estados Unidos. Não sei porque é que o cavalo branco é que está a lavrar, é muito bonito, bonito de mais para lavrar, porque normalmente são as vacas. Aqui é o celeiro, este homem é o pai dela. A Jude, a mulher da direita, está feliz a olhar para onde vem a luz e pensa no filho, ela sente-se feliz porque teve um passado triste e complicado. Está feliz agora e está a pensar encostada à árvore. (4'15")

Cartão 3BM – 5" – Uma mulher com uma arma e está a pensar suicidar-se. Não!! Ela desistiu de o fazer, apercebeu-se que era melhor não o fazer e deprimiu-se, porque pensou sobre isso. Ela está em casa. (40")

Cartão 4 – 5" – É um casal. Na verdade conheceram-se no casting do filme, não há nenhuma relação especial entre eles. Ele é o galã, ela é a... o feminino de galã tem um outro nome. Mas o filme é um filme sobre... um gigolô, ele tem um ar um bocado mais velho do que isso. É um homem que se auto-representa: um papel firme, um papel interessante; e ela representa um papel mais rebuscado, de mulher que se preocupa. Nesta cena que se está a passar, ele está a dizer que se tem de ir embora, ele tem uns negócios a tratar, tem de se ir embora, ele vai para outro país, outra cidade e está preocupado porque tem de a deixar. Não quer demonstrar essa fragilidade e ela apercebe-se que ele está preocupado... Aqui atrás tem daqueles calendários de mulher, que agora são mais despidas que vestidas, de quando se tem uma oficina. Isto é a garagem da casa dela. É um daqueles quadros de cinema, para aí dos anos 50... Ele está preocupado, está a pensar mas, de repente, alguém entra para chamá-lo, porque o táxi que tinha que apanhar chegou. Este é o momento em que ele sai. (2'40")

Cartão 5 – 5" – Isto é uma assaltante, uma ladra! Arrombou uma casa numa cidade, portanto ela chegou à cidade e assaltou porque precisava de dinheiro. Ela é bué procurada, a polícia anda atrás dela e + ela entrou aqui para ver se há relíquias. Ela acabou de entrar na sala de estar e apercebeu-se. Está a olhar para ver se está alguém dentro de casa e apercebe-se que não está. Depois fecha a porta e vai para o quarto que ela sabe que tem lá: é o sítio que quando ela assalta costuma saber que há jóias e é onde ela as vai buscar; e vai também ao escritório porque sabe que atrás de um quadro há sempre um cofre, mas ela esqueceu-se de procurar, porque isto aqui parecem três livros mas não são. Na verdade, quando se puxam os três livros, quando se puxa não! Quando se empurra! Vão para dentro como se fosse uma passagem e isto aqui abre-se, aqui por baixo, na cómoda. É como se fosse uma cave, nesta cave tem uma série de descobertas, é a casa de um senhor muito conhecido, mas ela não sabia porque acabou de chegar à cidade, não fazia a mínima ideia. Aqui por baixo, tem os relatórios das descobertas e pesquisas dele, que ele não quer que se saiba ainda, porque estão em pesquisa e se ela realmente soubesse que os relatórios estavam lá, ela podia dizer que tinha sido ela a fazê-los porque ele nunca registou a patente dos trabalhos porque ainda estavam em pesquisa, mas havia uns que já estavam acabados. Ela acabou por roubar só as jóias e coisas de pouco valor e foi-se embora. (2'15")

Cartão 6BM – 20" – Isto é o filho da governanta, que é esta senhora. Ele não mora lá nem trabalha nessa casa, mas tem vergonha da mãe ser governanta e não diz a ninguém, por isso tem um ar sisudo. A mãe tem um ar preocupado e está habituada à ideia, mas continua triste por o filho pensar isso. Ele chegou lá a casa e nem tirou o casaco e vai-se já embora, tem o chapéu na mão. (1'10")

Cartão 7BM – 5" – Isto é pai e filho. O pai está a ensinar ao filho dicas sobre o negócio da família, porque o pai sabe que ele vai ser um bom sucessor. Ele já está velho e o filho sente que é uma grande responsabilidade, mas acha que vai conseguir ++ É estranho porque ele parece ter um cabelo de mulher, é estranho, aqui em cima, como quando as mulheres tinham uma trança e apanhavam-na em cima. (1')

Cartão 8BM – 5" – Isto é a ambição deste miúdo: ser médico. Este homem atrás está deitado. Levou um tiro e os médicos apressaram-se a vir para salvá-lo. Ele sonha ser assim: daqueles médicos que vão para a guerra com as tropas. Ele é caloiro do primeiro ano de medicina. (55")

Cartão 10 – 5" – São dois irmãos. Eles trabalham no circo e estão cansados dessa vida. São o palhaço pobre e o rico, é o que eles são. O rico é o mais alto, o pobre o mais baixo. Eles estão cansados. A família deles é o circo: são as pessoas todas que lá trabalham, o domador de leões, o equilibrista, a foca com a bola no nariz. Eles falam disso. Eles têm 3 anos de diferença. Não! 8 anos! O mais velho diz-lhe: "Não te preocupes, isto é a nossa vida, foi a nossa opção e temos de tirar o melhor proveito dela". (1' 40")

Cartão 11 – 5" – Isto é uma cena, foi a partir desta imagem que o Tolkien escreveu "O Senhor dos Anéis". Isto são aqueles répteis e a mancha são os reis que morrem. A cena é a parte em que eles vão queimar o anel, enquanto a irmandade está a destruir o mal. Isto são as estátuas e isto são duas torres, uma ao lado da outra. (1'20")

Cartão 13B – 5" – Isto é um menino a tocar harmónica, à entrada da sua casa. (5")

Cartão 13MF – 10" – Acho que o primeiro instinto era dizer que ele matou-a, mas olhando melhor, acho que não. Ela é amante dele: ele está a acordar e ela a dormir. A mulher dele nunca há-de saber, quer dizer, ela sabe, mas também tem os seus amantes. Ele está-se a espreguiçar, porque é de manhã e ele tem de se ir embora. (45")

Cartão 20 – 10" – Ele é um soldado da Segunda Guerra Mundial. Está a nevar e ele está no posto. Veio cá fora para fumar um cigarro. Já o acabou há muito tempo e está a pensar como fugir, porque o irmão é sapateiro e abriu uma sapataria e queria ir festejar, mas ele não vai porque sabe que tem de servir o seu país, apesar de não concordar com esta guerra porque ele é alemão. É muito revolucionário, mas ainda não sabe, ainda não demonstrou essa sua vertente na totalidade. (1'30")

Cartão 16 – 10" – (ri-se, ar de surpresa) Não trouxe o cartão errado? Não se enganou? ++ Isto é a capinha que se põe no fim, quando encadernamos, para proteger estas fichas todas. Esta é a ficha mais importante, porque protege as outras. (25")

17.6 – Patrícia – 37 anos, pintora

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 35" – É um rapazinho que está a perguntar a si próprio se irá ser capaz de fazer qualquer coisa do seu + é um violino, não é? Se irá ser capaz de produzir alguma coisa com o seu violino e que não seja muito difícil. Gosto muito de música ++ (?) Pode sonhar que irá ser um grande violinista, porque não? Todos nós temos sonhos. Música para os outros. Para ele também. Não sei, quando se faz qualquer coisa, faz-se para si próprio, mas também se pensa: "será que isto pode agradar aos outros?", e quando isso pode agradar, fica-se tão feliz, tem-se um certo medo, e fica-se muito feliz. Seja para a música, seja para o resto, é o mesmo. (2')

Cartão 2 – 15" – Pode-se perguntar o que faz ela com os livros. Representa uma cena que é boa. Penso que estas pessoas que trabalham no campo são pessoas felizes porque aproveitam tudo o que é mais verdadeiro: a natureza, o sol, as árvores. Quanto a esta rapariga com os livros, talvez que ela procure um refúgio no meio da natureza para ficar mais inspirada. (1'20")

Cartão 3BM – 10" – Aqui é parecido ++ Isto, isto representa a vida quando a achamos feia e quando já não sabemos por que lado a pegar + (?) É uma mulher + (?) que aparentemente recusa + enfim, está de tal modo enojada com a vida que se recusa reagir, é assim, abandona-se. Não sei o que estará no chão. Diria que é uma navalha de barba. (1'30")

Cartão 4 – 18" – Aqui é uma mulher que tenta enternecer um homem que talvez ela ame. Não sei, mas que não está com ar enternecido a ouvi-la. Que aparentemente não tem um ar muito contente. Talvez que ela esteja a tentar ajudá-lo porque ele recusa. (1'10")

Cartão 5 – 10" – Aqui é a mãe que vem à noite fechar as luzes no quarto dos filhos ou da filha, e dizer-lhes para se deitarem. Poderia também ser outra coisa. Ela parece inquieta, mas enfim, é como todas as mães. (35")

Cartão 6BM – 15" – O que é que estarão a fazer? Podia pensar que se trata de uma áspera discussão entre uma mãe e um filho. Ou de duas pessoas que acabaram de saber duma catástrofe, ou pessoas surpreendidas. Digamos que qualquer coisa que elas não estavam à espera. (50")

Cartão 7BM – 10" – Aqui digamos que é uma conversa mais íntima entre duas pessoas que poderiam muito bem ser um pai e um filho. Um pai que tem um ar terno e um filho que tem um ar atento. Ou dois homens: um que tem um aspecto mais velho que o outro e que parece estar a dar conselhos. (45")

Cartão 8BM – Esta não me faz imaginar nada. Pfff! Não vou lá! Que é que poderia ser?
(45") – Dois tipos que tentam + oh, não são médicos. Duas pessoas que estão em vias de matar alguém para lhe roubarem qualquer coisa. Quanto a este ++ não sei o que faz da espingarda. Enquanto que ele está, talvez, a pensar no filho enquanto os outros + São talvez prisioneiros durante uma guerra ou então ele pensa nele quando era novo. (2'15")

Cartão 10 – Que feias que são estas fotografias!!
25" – São duas pessoas com ar de se gostarem muito, com muita ternura, como eu gosto (?) Um homem e uma mulher. Neste campo tenho ideias muito claras. (1')

Cartão 11 – 10" – É um ataque de um animalejo estranho que seria parecido com + tem patas de quê?! Um estranho animalejo da pré-história que vai atacar um pobre animalejozinho +++ sim, é o ataque. Não me inspira mais nada. (1'18")

Cartão 13B – 8" – É um rapazinho que deve estar a imaginar o seu pequeno mundo ou como gostaria que de facto fosse. (35")

Cartão 13MF – ui! ui! (suspiros)
25 » – Poderia pensar-se que é um homem que acaba de matar a mulher ou a amante + (?) Certamente por ciúmes. (60")

Cartão 20 – É uma mulher?
20" – É uma mulher que está a + (?) Passeia-se à noite a reflectir sobre a vida dela. Apoia-se num candeeiro da rua +++ (?) Ou vai-se fechar na sua completa solidão, ou irá tentar ir ao encontro de alguém. Se tiver sorte, cairá com alguém que a ajude e aí então ela deixa-se levar. (1'50")

Cartão 16 – 10" – Sou muito idealista sempre que sonho ou quando me imagino. Imagino-me sempre com alguém. Vejo-o com gosto, um homem, claro, sempre, encontramo-nos sempre num arvoredo ou diante do mar imenso, há sempre muito sol e fico sempre muito feliz em contemplar tudo o que está à minha volta. (1'20")

17.7 – Lucas – 26 anos, poeta

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 4" – Isto é um violino, não é? Faz-me recordar quando eu passava violentas horas na biblioteca a ler. Foi a imagem que me veio à cabeça. Claro que aos 16 anos, porque na infância eu não era nada disso +++ (?) Sei lá, não estou muito criativo agora. Hum... A mãe que deseja que o seu filho tenha uma cultura geral, que precisa de tactear artes. A criança sente que não é isto que deve fazer. Está inerte, pois este é um mundo dos adultos que não lhe pertence. Sente-se aborrecido, com nostalgia, pois o mundo dele não é este + é correr pelos campos, soltar fisgas, etc., em vez de estar a gastar o seu tempo nisto ++ (?) O garoto cresce e torna-se um grande músico. Digo isto porque muita gente que conheço foi obrigado pelos pais a meterem-se na música. Tive bastantes amigos que se tornaram grandes músicos, porque houve pressão por parte dos pais. Há uma imposição, pois tem medo do castigo. Agora estou mais criativo! Sou capaz de contar muitas mais histórias a partir de agora.

Cartão 2 – 30" – O trabalho árduo que uma família tem com a terra e o mundo rural, para conseguir outra sorte para a filha, uma educação mais intelectual. Há uma indignação de parte da filha, pois vê o esforço dos pais neste sentido. Há a preocupação com a vinda de um novo irmão ou irmã. No fim da história vejo que a rapariga não vai realizar este desejo, não vai conseguir satisfazer os pais, há um fracasso.

Cartão 3BM – 15" – Vejo aqui um garoto que não consegue entrar no sistema da sociedade, não conseguir criar laços de amizade e entra num estado melancólico quase irreversível. No entanto, isto é positivo, porque ele começa a ter a percepção que não é este o caminho e consegue ultrapassar os obstáculos tornando-se sólido.

Cartão 4 – 12" – Dois grandes actores que representam a vida na sua ambiguidade, na sua forma mais correcta. São grandes amigos, enquanto actores, dentro do enredo, mas na vida real não se falam. Têm uma vida de erro, consumo de álcool e drogas, sem qualquer laço de amizade +++ (?) Irão continuar a ser grandes actores, mas acredito que a personalidade deles só dá para isso. A vida não é um palco, por isso é fútil.

Cartão 5 – 10" – A avó que persiste em controlar a sua neta. Este controlo manifesta-se no sentido em que vai estar sempre a contemplá-la, a ver onde ela está. A neta cresce, a avó morre, mas a neta vai herdar esta contemplação por parte da avó, contemplando os seus filhos e os seus netos. É-lhe passada esta regra.

Cartão 6BM – 8" – Vejo aqui a morte do pai. Há um recuo nas memórias do filho que, curiosamente, só se recorda dos momentos bons e alegres que tem enquanto o seu pai era vivo. A morte não é o oposto da vida, é mais um elemento desta, e o filho começa a ter a percepção de que as coisas não duram para sempre. A sua forma social é mudada devido a isso, até que um dia seja ele que esteja a repousar.

Cartão 7BM – 10" – Dois irmãos que não se falavam há muito tempo, visto que eram irmãos entre 8 e um deles seria o mais velho e o outro o mais novo; duas gerações distintas. Reencontraram-se na morte do pai – da história anterior – e esse factor de comunicação, de diálogo, de interacção – da história anterior – também se reflecte aqui. Eles nunca se falaram muito, mas a morte de um ente querido reuniu-os. Nesta aqui, curiosamente, ainda não há um fim.

Cartão 8BM – 16" – Curiosamente, nesta aqui, vejo a história de um escritor de quem eu gosto muito, que escreveu os seus livros na adolescência. Tudo lhe era alheio: o sofrimento dos outros, as guerras. Existe também uma analogia entre outros jovens que se auto-mutilam nos seus pensamentos e valores. No entanto, isso é positivo, se um dia este jovem tiver consciência para uma mudança. Então aí, outros mundos irão fazer parte da sua personalidade, irá evoluir no sentido mais humano.

Cartão 10 – 2" – Paixão +++ O amor entre dois amantes, um amor proibido, visto que são casados, mas têm a felicidade fora das regras impostas pela sociedade. Acabam ambos prejudicados por essas mesmas leis, com os casamentos arruinados e, por sua vez, já não há motivação para a continuação da relação entre eles amantes.

Cartão 11 – 11" – Que imagem horrível em percepção!! + Um rapaz que faz fotografia e não consegue imprimir esta foto em condições. No entanto, perde muitas, muitas horas da sua vida a tentar tirar significado dela. Mais tarde joga-a ao lixo.

Cartão 13B – 10" – Solidão ++ Falta de tempo dos pais e dos avós para com a criança que procura orientação para o seu caminho e sua vida. Então, ele remete-se ao silêncio e a um pensamento profundo. Este jovem, no futuro, irá conseguir realizar muitos dos seus sonhos. No entanto, grande parte deles serão resolvidos numa forma solitária, com uma introspecção pessoal e algo depressiva.

Cartão 13MF – 20" – Hum + História para isto...
20" – Homem viciado em sexo que procura ou recorre a um serviço de uma prostituta, mas no fim da relação sexual sente-se traído pelo seu próprio vício. Tem um enorme sentido ou sensação de culpa e, apesar de ter realizado um desejo sexual, sente-se completamente insatisfeito. No entanto, irá continuar até ao fim da sua vida com este vício.

Cartão 20 – 10" – Um jovem que se torna órfão. Começa a vaguear pelas ruas da cidade, onde faz amizade com os sons da noite, com as luzes da noite. Veste-se de preto para se assemelhar à própria noite. Um dia morre atropelado.

Cartão 16 – 5" – Vou recorrer a uma história que tenho na cabeça e que tenho de desfragmentar, para escrever os poemas para o livro que estou a escrever agora +++ Uma ruela com casas antiquíssimas, degradadas, com soalhos de madeira, sem casas-de-banho, as roupas estendidas de uma casa cruzam-se com as de outra casa. Os putos brincam na rua, descalços, sujos, vestidos de ranho. Os pais trabalham em fábricas e as mães prostituem-se nos quartos. Há cheiro a lixívia pela rua, cheiro a mijo, também. É um local repleto de cheiros nauseabundos. Há um dialecto estranho recriado por estes putos; há uma descoberta sexual muito cedo, ainda enquanto garotos, com as irmãs, com as primas. Jovens grávidas, prematuras, ainda adolescentes. Há droga na rua, cães vadios, quase mortos de fome e sede, mas há um sorriso em cada esquina.

17.8 – Vanessa – 26 anos, escultora

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 10" – Não me faz lembrar absolutamente nada do que possa ter sido em criança, mas faz-me pensar numa peça que eu queria fazer, em que uma criança está, não a olhar para um violino, mas a ler, mais ou menos numa atitude pensativa. É o que me vem à cabeça, é a música, e eu sou pouco inclinada para a música + (?) Pode haver tantas soluções! Pode ser um rapaz que os pais tivessem gostado que se dedicasse ao violino e que ele não tivesse grande vontade; é mais um apetecer que um prazer. (1')

Cartão 2 – 20" – (pede novamente a instrução).
30" – Faz-me pensar numa pessoa que conheci: era uma rapariga, na altura ela tinha 16 anos, tinha uma família grande. O pai era um homem ligado aos vinhos, do norte, a mãe tinha uma família numerosa. A rapariga era muito diferente de toda a família. Gostava de ler, a rapariga tem aqui um livro. Era assim uma espécie de "pestinha" naquela família. Os pais dela não a deviam compreender de maneira nenhuma. (1'50")

Cartão 3BM – 15" – Aqui está uma imagem bem triste.
45" – Não me parece difícil falar dela, porque o desespero, que tem um aspecto profundo neste desenho, não o conheço, nem sei bem o que seja. Aqui ao lado, há qualquer coisa. Não sei porquê, imagino umas chaves de automóvel. De certeza que não tem nada a ver (?) É uma rapariga. (2')

Cartão 4 – 10" – Aqui, aqui, talvez seja pelo estilo do desenho, mas faz-me pensar num filme de Hollywood, como o homem que se vai embora e a mulher que tenta que ele fique. É engraçado. (40")

Cartão 5 – 20" – Aqui, aqui, bom, pelo aspecto desta senhora que tem um ar aterrorizado, pode muito bem ser o marido que ela está a ver morto, ou o gato a derrubar um objecto de estimação para ela. (1')

Cartão 6BM – 7" – Aqui, aqui, este senhor tem cara de quem vem anunciar qualquer coisa que fez de errado e ele anuncia isso à mãe que está com um ar consternado, que não acredita no que ouve ++ Bem, é a única pessoa com quem ele sente vergonha pelo que acabou de fazer. (50")

Cartão 7BM – 15" – É sempre o mesmo problema do desenho um bocado antigo, e que faz pensar nos filmes dos anos 50 ou 60. Então aqui vejo uma aproximação com o velho padrinho da máfia e, digamos, o novo que se inicia. (55")

Cartão 8BM – 30" – Aqui, aqui, um rapaz, aqui em primeiro plano, está a imaginar uma operação, mas os médicos não dispõem de anestesiantes. Então ele está a imaginar se estivesse no lugar deste homem que vai ser operado, se podia suportar a dor que a operação lhe vai provocar. (1')

Cartão10 – 5" – Aqui é um velho casal que guardou toda a sua ternura até à velhice e, como se costuma dizer, só a morte os separará. (1')

Cartão11 – 10" – De repente faz-me pensar no Tibete. Nunca fui ao Tibete, ah, nem sei como será. E depois, claro, há um dragão e um homenzinho que está a correr, largou tudo. É normal, eu fazia a mesma coisa. (1'30")

Cartão 13B – 10" – Ah, é um rapazinho que brinca um jogo que toda a gente já brincou: é fazer um apito com uma erva. Porque os pais dele não são ricos e não podem comprar-lhe consolas e coisas dessas. (30")

Cartão 13MF – 25" – Aqui penso que a mulher está morta. Se estivesse só doente, o homem não estaria a chorar. Há qualquer coisa de +++ (?) Uma doença, mas uma coisa rápida. (1'20")

Cartão 20 – 20" – É um desenho bonito, aqui estas manchas no chapéu e nas dobras do casaco ++++ Mas não há ninguém, é mais um símbolo do que alguém com uma história. Mais do qualquer outra coisa, é a solidão. (1'15")

Cartão 16 – 35" – Uma coisa que me dê prazer? Um ramo de flores. Qualquer coisa para comer + (?) Uma história, não; as histórias são para quando a gente acorda de manhã ou à noite para adormecer. Ainda não está na hora. (1'25")

17.9 – Manuela – 43 anos, médica e pintora

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 5" – Vejo um puto chateado a olhar para o violino, a pensar que tem de estudar. Ele não sabe se há-de desmontar o violino ou se há-de praticar. Ele acaba por desmontar o violino à procura da alma. Ele está a pensar seriamente o que anda a fazer da vida. (20")

Cartão 2 – 15" – Pode ser uma história passada nos Estados Unidos, no início do século XX, de um casal que construiu uma casa e que tem uma amiga que é uma intelectual ++ Ela, a amiga, quer afastar-se da vida rural, e quando vai embora fica muito saudosa do deu meio original. (1'10")

Cartão 3BM – 20" – É uma pessoa deformada que não percebe se parece mulher ou homem. Talvez seja um a mulher. Talvez ela tenha uma zanga com um amigo. Ela tem o corpo deformada e tem a correcta percepção do corpo que tem.Mas a zanga com o amigo fez-lhe lembrar que ela tem uma coisa que não gosta, então ela foi chorar para um canto. (1'25")

Cartão 4 – 15" – Um casal que se desentendeu. Ela tenta convencê-lo a conversar com ela, mas ele já está pronto para passar para outra. (30")

Cartão 5 – 5" – Mulher que entra à socapa, que entra num quarto que não é dela para tentar descobrir um segredo que não lhe pertence, relativo a alguém com quem se relaciona de forma íntima. (1')

Cartão 6BM – 15" – Pode ser um filho e uma mãe. O filho conta algo de menos agradável que se passou com ele, e a mãe faz como se não estivesse a ouvir. Ela tem um ar ausente. Ele está a contar-lhe que vai embora, que já não gosta de viver ali, que tem de partir. (45")

Cartão 7BM – 10" – Pode ser pai e filho que estiveram a conversar sobre um tema que perturba os dois e que, ao fim de muitas horas de discussão, acabarão por concluir que não havia nada a fazer. (45")

Cartão 8BM – 10" – É um cenário de guerra + temos uma espingarda, temos um jovem muito bem vestido ++ e temos um provável ambiente de hospital de campanha em más condições. Há dois planos: no plano da frente, é a ilusão do jovem, em que tudo é bonito e limpo, e no plano de trás, os verdadeiros horrores da guerra. (1')

Cartão 10 – 10" – Reencontro entre pai e filho cheio de ternura, não é obrigatoriamente um encontro no espaço, mas nas idéias. Uma pacificação de confrontos, o atingir da paz. (45")

Cartão 11 – 10" – Não consigo perceber o que é isto ++ Serão uns pássaros em cima de um monte?! Mas isto tem umas manchas escuras ++ É um ambiente feérico, dramático. Alguém caiu da ponte e há inúmeras pessoas que se escondem, a ver, debaixo da ponte. Aqui tem a cauda de um dragão que atirou a pessoa da ponte e os curiosos, a ver, cá em baixo. (1'20")

Cartão 13B – 15" – Imagem de uma criança que está muito auto-suficiente, que está sozinha, que parece que não precisa de ninguém. É uma criança que está pronta para a vida. Talvez a imagem da solidão ++++ Diria também a imagem de alguém que não precisa dos outros. Mas isto já tinha dito. (1'50")

Cartão 13MF – 10" – Imagem de uma pessoa que perdeu um ente querido, que não aguenta a dor e que não quer encarar a realidade. Essa pessoa morreu com leucemia, e ela não sabe como vai ser a vida daí para a frente. (40")

Cartão 20 – 5" – Bailarino, no final do espectáculo, com uma sensação de êxito total, e com muitas pessoas a aplaudir. (15")

Cartão 16 – 5" – Temos um borrão de tinta que ganhou vida, saiu do tinteiro e agora vai correr o mundo à procura de aventura. E isto pode prolongar-se por mais aventuras ++ Um burro apareceu e ele perguntou ao burro: "Como é o mundo lá fora? De que é que eu hei-de ter medo?" E o burro respondeu: "Do mata-borrão". E o borrão de tinta perguntou: "Como é o mata-borrão?" E o burro respondeu: "É uma coisa gigante, como uma folha de papel muito absorvente, que se te encontra, chupa-te". O borrão de tinta ficou horrorizado e desatou a correr. Ele fugiu dali e encontrou mais à frente uma girafa e perguntou-lhe qual era a coisa que ela gostava mais e ela respondeu que era de beber água, mas avisou o borrão que se ele fosse beber água, ele diluía e desaparecia. O borrão continuou por montes e vales a perguntar aos animais de que é que eles tinham medo e do que é que eles gostavam mais. Mas a ideia do gole de água não lhe saía da mente, até que encontrou um lago e não resistiu, deu um mergulho e desapareceu. (4')

17.10 – Horácio – 48 anos, desenhador humorístico

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 30" – Não estou a compreender muito bem (instrução vaga) +++ Acabam de oferecer um violino a este rapazinho, e bolas, está a sonhar, pergunta a si próprio o que é que se pode fazer com ele. Notas, os sons vêem-lhe à cabeça. Penso que com este violino ele pode contar coisas. Talvez seja um meio para se exprimir. (1'50")

Cartão 2 – 0" – Oh... isto vem da Rússia soviética +++ É a exaltação do Saber, do Trabalho, da Pureza Maternal. Os amanhãs que cantam. Como a vida é radiosa! Basta ir à escola, basta trabalhar, basta ter filhos e tudo está bem. (1'10")

Cartão 3BM – 10" Tristeza (tom de voz).
25" – Desgosto, é tudo, não vejo mais nada. Isto pode ser ou muito banal ou muito complexo + (?) É uma mulher que tem um desgosto, é tudo. Se fosse num quadro preciso, eu poderia... não compreendo muito bem o que é que se está a passar. Poderia deizer que é uma mulher com um desgosto de amor, mas acho isso demasiado banal. (1'45")

Cartão 4 – 10" – Posso contar-lhe uma coisa engraçada? Sim. Então, ele diz: "Posso partir-lhe o focinho?". Ela diz: "Não, deixa-o em paz, é um pobre diabo; não estás a pensar em sujares as mãos por isso". (30")

Cartão 5 – 10" – Continuamos na chaladice? Então aqui vai uma frase: "Olha, o meu marido saíu pela janela". (30")

Cartão 6BM – Posso perguntar-lhe uma coisa? Quem é que inventou estes testes e decidiu que as pessoas estão bem ou mal a partir das respostas?
(Digressões sobre este tema, durante as quais, aparentemente, não olha para a imagem).
1'30" – Duas ou três explicações:
A primeira; a mãe ter-lhe-ia dito: "Então tu vais casar com aquela desavergonhada?!" Bem, o que me está a chatear é o chapéu, porque se fosse mesmo filho dela, não estou a ver porque é que teria o chapéu.
A mãe e o filho logo depois do falecimento do pai; o falecimento ou o desaparecimento.
A terceira: o filho veio anunciar à mãe que se ia embora definitivamente, que isso vai desgostar os dois, mas que é uma decisão irrevogável. (3')

Cartão 7BM – (digressão muito longa sobre o futebol).
30" – Digamos que há um velho e um jovem. O velho acaba de demostrar uma evidência ao outro, com ar de quem diz: "Estás a topar que estou seguro". O outro olha...

(Digressão imediata sobre a América).

Cartão 8BM – (digressão sobre: "hoje comi bem... ").
40" – Bem, o que é que é isto?... É a medicina. É o rapaz que está na senda da medicina. Se é uma aproximação + Digamos que é uma aproximação de mais ou menos 1900. (1'20")
(Digressão sobre o socialismo).

Cartão 10 – 0" – Oh, aqui então, isto vai pô-lo a rir. Estou a pensar em dois homosexuais. É tudo, não vou dizer mais. (20")

Cartão 11 – 6" – A pré-história, vamos a isto!... (?) Vejo uma espécie de animal... não, isto não pode ser a pré-história porque há aqui uma ponte, há um caminho que foi construído pelo homem, depois há um animal que vai atacar os borregos. (45")

Cartão 13B – 15" – Steinbek... O west americano. A crise de 1929, porque Steinbek escreveu mais ou menos por essa altura.
(Digressão sobre "fumar ou não fumar").
É um rapazinho que depois de um dia de... É um dia de verão, está a comer uma maçã enquanto espera pelo pai. Vou dizer-lhe o que me vem à cabeça, que foi procurar trabalho a 500Km de distância. (35")

Cartão 13MF – 15" – Bem, é o gajo que acaba de dormir com a amante e que diz: "Ah, meu Deus, o que é que eu fiz! A minha mulher! Os meus filhos! Sou um tipo asqueroso!" (35")

Cartão 20 – 5" – É a mesma. É o desempregado. Coitado... Não estou a ver porque razão ele estaria debaixo do candeeiro. Pode-se pensar num parque de Nova Iorque. (30")

Cartão 16 – 5" – Isto faz-me pensar numa coisa de arte moderna. Coisas deste tipo vêm-se nos museus. A única diferença é que... Olha! (apanha umas migalhas de pão do tapete e coloca-as na parte inferior da folha). Já está! (40")

17.11 – Eduardo – 55 anos, actor de teatro

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 10" – Um desejo de tocar violino, mas não sei. Este violino é um violino que está na minha família há muitos anos. Dizem que é um Stradivarius. Mas é tão velho que a marca já desapareceu. (?) Ainda tenho idade para aprender a tocar violino, já que o meu pai não pode fazê-lo. (1'25")

Cartão 2 – 30" – Somos todos felizes, ainda tenho tempo + para ler. Ele não quer que eu trabalhe na terra. Tem medo da minha fragilidade. Não sou tão forte quanto a minha mãe. Mas é ela que alimenta o nosso amor. (?) Creio em Deus. (1'20")

Cartão 3BM – 10" – Sou feio. Torto. Corcunda. Infeliz. Não acredito em Deus. (20")

Cartão 4 – 10" – Porque estás revoltado? Porquê tanto ódio? Sou eu, estou aqui. Não tenhas medo, porque esse ódio não é mais do que medo + Não te inquietes com o futuro. Tenho uma boa notícia: estou grávida. (1'40")

Cartão 5 – 7" – Ouvi algo, mas não está cá ninguém. Estranho +++ Pareceu-me ouvir um relógio que está avariado há vinte anos. Estou assustada. Vou fazer a minha oração e logo passará a minha inquietude. (1'48")

Cartão 6BM – 20" – Fazes bem, filho! És respeitador como sempre te ensinei, e és fiel como gostava que fosses. Nada te vai acontecer. Eu vou orar e rezar para que nada te aconteça nessa guerra. Volta. Eu tomo conta da tua mulher e dos teus filhos. Ficamos todos à tua espera. (1'30")

Cartão 7BM – 5" – Vais aprender com a idade. Verás que os teus motivos não são verdadeiros. A idade aconselhar-te-á a fazeres de acordo com o teu coração e de acordo com as leis do homem e de Deus. Quando chegares à minha idade compreenderás que tudo é uma ilusão. (1'45")

Cartão 8BM – 10"- Tem que ser. O meu pai quer que eu seja médico. Obriga-me a assistir à abertura de cadáveres. Eu sei que a profissão dele é de todas a mais nobre, porque salva vidas. E eu gostaria de lhe fazer a vontade mas estou pensante que quero outra coisa para mim. Quero antes ser artista. (1'55")

Cartão 10 – 30" – Deus sabe o quanto nos amamos. Não somos eternos. Mas o aconchego da tua mão, da tua presença, do teu carinho e tudo quanto me dás, chega-me para fechar os olhos, encostar a minha boca à tua e fingir que estou no céu. (1'25")

Cartão 11 – 5" – Primeiro preciso perceber a imagem ++ O que é isto? Os caminhos do insondável. São veredas, umas claras, outras escuras, que na vida somos obrigados a... por onde na vida somos obrigados a caminhar. A claridade e o escuro são a realidade da nossa existência. Sou feliz tanto numa como noutra. Se elas não perdurarem + mas tenho mais medo do escuro porque não sei o que ele contém. (2'10")

Cartão 13B – 10" – Sou pequenino. Gostava de ter outros miúdos para brincar. Gostava de ir à escola + ter pai, ter mãe, como todos os outros meninos. Dizem que há Deus. Estou sempre a pedir-lhe para me dar um pai e uma mãe. Mas sei que ele me vai ouvir e que me vai dar tudo quanto lhe peço. (2')

Cartão 13MF – 35" – Amo-te tanto. Fazes-me chorar. Tenho sido tão feliz contigo e agora com a tua doença não sei o que fazer! Não paro de chorar e sinto que estás cada vez mais longe de mim. Resta-me a esperança de te ver melhorar e que um dia gostes tanto de mim como eu de ti. (2'10")

Cartão 20 – 10" – O comboio nunca mais passa. Esta estação já me cansa. E à noite, no silêncio, os carris brilham no escuro. Eu continuo cansado de trabalhar nesta estação. Talvez um dia passe um comboio que tenha um vagão só para mim e que me leve para perto do mar e onde só haja luz, de dia e de noite. Onde não haja carris e onde haja Deus. E de certeza que serei feliz. (2'25")

Cartão 16 – 10" – O branco é a essência da alma. Porque contém nela todas as cores, todos os sons, todas as vibrações do eterno. Éter. (35")

17.12 – Giacomo – 41 anos, saxofonista

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 30" – Às três da tarde ... (ri), estava a ouvir uma música que tinha gravado um dia antes num concerto que foi ver. É a minha interpretação. De repente tocam à campainha duas amigas minhas. Fomos beber um sumo e comer uns bolinhos e depois fomos brincar no meu quintal. À noite adormeci, bom, sonhei com aquela música + sonhei com aquela música. No dia seguinte quando acordei, ainda de pijama, fui ao meu violino e ...(ri). (2'50")

Cartão 2 – 5" – Em Cuba...não...não...estava a pensar ++ Toda a gente cantava naquela tarde de calor, os campos eram verdes, amarelos, de todas as cores. A minha mulher, com a sua...grande barriga, doce barriga, estava feliz e descansava à sombra de uma árvore. Quando a minha irmã voltou da escola, foi-nos contar uma história que tinha escrito nas aulas que teve durante o dia. Chegou o pôr-do-sol, a noite, jantamos juntos com os nossos vizinhos e fomos dormir felizes e descansados. Chega. (2'45")

Cartão 3BM – 10" – A minha modelo preferida, embora naquele dia estivesse cansada. Foi o dia em que mais gostei pintar as suas linhas e formas. Lá fora havia uma tempestade e de vez em quando entrava um raio de sol. Pintei, pintei, pintei...pintei, pintei, pintei...ela despiu-se...o sol entrou mais uma vez filtrado por uma nuvem branca, não, azul. O corpo dela tingiu-se daquela cor. A tempestade explodiu. Aquele quadro foi o mais bonito que jamais pintei. Stop. (3'20")

Cartão 4 – 5" – (ri) Naquele dia 26 de Setembro, no bar chamado La Abanera em Cuba, a música estava forte. Os músicos estavam a tocar salsa. Cigarros voavam por cima das mesas. Dancei com a minha mulher e quando a música parou toda a gente saltou em cima das mesas e eu fiquei a olhar para ela e ela a olhar para mim. As pessoas desceram das mesas ++ e um filme de câmara manual de projector expandiu-se nas paredes vermelhas do bar. Era um filme de guerra...hum...e quando acabou ouviu-se chegar um barco de uma outra ilha cheio de marinheiros vestidos de branco, italianos (ri). A guerra acabou e começou a festa. (3'30")

Cartão 5 – 10" – A mãe da minha amiga, querida amiga Paulinha, quando abria aquela porta sempre ficava aterrorizada. O seu marido quando bebia ficava violento, mas naquele dia quando ele chegou trouxe aquela planta de flores que deixou na mesa. O jantar foi alegre ++ e os meninos depois de brincar + foram dormir. O seu susto permaneceu. Foram cinco dias de flores e depois uma palmada na cara dela. Stop. (3'10")

Cartão 6BM – 5" – Mister Smith e Miss Close, naquele cinzento ++ não sabiam como resolver aquela situação. Os hóspedes estavam a chegar. O jantar não estava pronto. O nosso…chefe de cozinha tinha matado com a sua faca favorita o nosso querido Wolf, um cão. O nosso querido cão. Os hóspedes chegaram. A polícia também. Marta acordou. O filme acabou…é um mistério…não, não é um mistério ++ mas para a Marta quem matou o Wolf foi a senhora Close. Chega. (3'45")

Cartão 7BM – 5" – O meu avô tinha uma loja de peças para relógios. O meu pai seguiu os seus passos. A loja era a mais antiga daquela aldeia…A padaria emanava o seu perfume mesmo à minha janela. Era o tic-tac que ficou na minha…da loja do meu avô…que ficou na minha memória. Agora que eu sou ++ tic-tac tic-tac…um comerciante de chapéus…olhando para aquela foto vejo os relógios ou as peças caminhar. O meu avô Vincenzo e o meu pai Osvaldo. 1930. Stop. (3'50")

Cartão 8BM – 10" – As aulas das onze horas de medicina interior era o que eu mais preferia. Sempre soube que queria ser um cirurgião. Abrir estômagos, barrigas e depois fechá-las sem que nada de nada se notasse. Foi sempre o meu sonho. Os meus professores eram ilustres. Fui o melhor cirurgião da Escócia. Salvei muitas vidas. Agora que sou velho professor a minha paixão não diminuiu. Os meus alunos estão calados e atentos nas minhas aulas ++ Mas aquele porco que matei nunca mais sonhei com ele…nunca mais parei de sonhar com ele. Acabei. (3'25")

Cartão 10 – 10" – Foi o filme mais belo da minha vida. Preto e branco. Actores fabulosos. Um branco e preto lindo. Tirei uma foto aos meus pais. Guardei na minha parede, para lembrar-me deles e do filme. Comecei a tocar e depois fui ver mais um filme. Chega. (1'50")

Cartão 11 – 20" – No purgatório de Dante as almas que afogavam no vermelho, no azul e no castanho, gozavam de todo aquele caos. Umas escadas sem fim. Sem chegada, sem destino…balançava +++ As almas que tentavam subir lá para cima subiam, subiam e depois quando lá chegavam a cima, caíam. O vermelho era vermelho, o azul era azul e o castanho não era castanho. Os ouvidos explodiam. O caos era ao seu máximo nível. Trinta almas. Quatro metro cúbicos de vermelho. Uma ponte e um metro cúbico de azul. Uma ave rainha gigante, como é uma alma, passou pela ponte e voou para longe. Ainda mais vermelho, ainda mais azul…e ainda mais castanho. (5'30")

Cartão 13B – 5" – Arizona. 1915. Far West. Cowboy. Mas nada disso ++ Eu nasci naquela aldeia toda de madeira. Os putos eram muitos e o meu amor sempre foi Angélica. Brinquei com ela muitas vezes…E os cavalos do meu avô que corriam pela pradaria, e os porcos que brincavam na lama, e os cães e os gatos, os animais todos que andavam por aí enchiam de alegria as nossas vidas. Angélica foi lanchar comigo a torta, um bolo da minha avó. Aquele com nozes e com castanhas. Era o nosso preferido. Eu cresci. Angélica cresceu. Oito filhos tivemos. Ela foi pintora. Eu fui cavaleiro. Tirei esta foto do meu filho, o terceiro, o Francesco. Não é parecido comigo e gosta de cavalos. Nunca tem sapatos e não gosta de salgados. A sua amiga

Catarina acompanha-o nas cavalgadas (gesto). À noite quando volta está cansado e quer dormir. Nós comemos todos juntos mas não há T.V. A madeira é velha e o quintal da minha casa não tem fim para os nossos olhos. Stop. (5'45")

Cartão 13MF – 10" – O Jaime... não ++ sim o meu actor favorito de banda desenhada na sua última história eu não o reconheci. A vida daquele senhor, o Dr. Marino + aquele dia não acordou. Aquela doce...matou-a. Desesperado e... quê? ++++ sem saber o que fazer. Foi comprar um doce e matou-se também. Chega. (3'30")

Cartão 20 – 5" – Era na praça Garibaldi. Seis horas da manhã. Naquele domingo nós filmávamos. Silvana, linda como nunca era a minha actriz favorita de todos os meus filmes. O seu ar misterioso. E aquelas flores, aquelas plantas, naquela praça, aquele candeeiro, faziam dela um verdadeiro mistério. Apanhou a chave. Um homem de longe olhou para ela. O dia nasceu, a luz do candeeiro apagou-se. A Silvana entrou na quinta. O seu cão São Bernardo branco fez-lhe uma festa. O chapéu foi parar ao chapeleiro e o filme continuou. (2'35")

Cartão 16 – 10" – (ri) Branco. Sempre me visto de branco quando posso. Nunca lilás. A minha cozinha é branca e os meus sapatos também. Não gosto de branco, estou a brincar. Eu não gosto de trabalhar. O que eu gosto é de vaguear. Algumas vezes cantar. Comer figos ao pequeno-almoço (ri). As minhas telas de sujar. Branco como o meu cão. Preto como a minha gata. Branco como o meu livro e ++ Cor de laranja como a minha cama. (2'35")

17.13 – Manuel – 43 anos, arquitecto

Protocolo T.A.T.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cartão 13MF – 5" – Oh! Aqui é a violação ou o assassínio. Ele tem um ar ++ não quero ver o espectáculo. Ou então a morte de um ente querido. Depois ele volta-se.

Cartão 12M – 15" – Sobre esta não penso nada. Absolutamente nada (tem um ar verdadeiramente *stressado*).

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

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

17.14 – Ana – 56 anos, pintora

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 5" – Faz-me lembrar quando aprendi violino, embora o rapaz seja muito mais novo. É um rapaz que sonha com música. Não sei se está preocupado, se tem dificuldades em tocar ou não, mas em principio é um estudante de música. Tem uma expressão sonhadora, concentradíssima, não vê nada à volta dele, não há nada à volta dele, apenas o seu violino e o livro que suponho que seja de música. (1'30'')

Cartão 2 – 5" – É bem antigo, isto são fotografias. Sei lá, do princípio do século. Faz-me lembrar o antigo regime na forma de expressividade e de poesia. Geração pai/ mãe. Cultivavam as terras, tinham um animal. Está muito idealizado, porque ele é muito bem feito e bem constituído e ela bonita embora tenha um bocado de barriga. Mas não corresponde à realidade, nem na época nem agora + As tarefas eram da época. As pessoas do campo, viviam muito pobremente, andavam descalças, levavam grandes garrafas à cabeça, como animais, como os burros normalmente ou as burras conforme o sítio do país + Isto tudo da minha infância, que mostra este aspecto que aqui está, embora a fotografia pareça anterior + Era normal as senhoras usarem lenços na cabeça, não sei se tinha a ver com os mouros e noutros países, lenços e chapéus. Havia habitações para animais, por vezes por baixo de onde essas pessoas viviam. Terra batida, o quintal tinha estrume que depois era levado para as terras, o estrume era renovado de semana a semana ou de 15 em 15 dias. O cheiro era horrível! Não havia casas de banho, nem luz, nem água. Isto é no campo, porque no fundo está a mostrar uma paisagem do campo. Os camponeses não tinham terra sua, mesmo que tivessem, se fosse uma propriedade pequena, trabalhavam à jorna para sobreviver. Era costume haver famílias com muitas filhas. Nesta foto vê-se que esta rapariga, presume-se que seja uma filha, não há razões para que não seja, estuda ou vai estudar, vai à escola. Estamos já numa fase de transição em que a nova geração começa a ter novos ideiais e novas ambições + Posso contar uma anedota, mas não sei se deva... (ri-se, encorajada pela examinadora e canta) "não te encostes à parreira que verte pó, encosta-te a mim amor que sou solteira e vivo só" (ri-se). (4'55")

Cartão 3BM – 5" – Ufa … são muitos cartões! + Ai!, o rapaz entrou em desespero. O rapaz ou rapariga, uma pessoa não pode ter a certeza se é um homem ou uma mulher, é de propósito, porque o rabo é grande, de mulher, mas não tenho certeza nenhuma. O traje parece de homem. Mas deve ser uma mulher porque o traço não indica umas calças. Os ombros dela também são muito largos e há coisas importantíssimas que também não nos são mostradas para gente ter a certeza do que é que aquilo parece, e o que me parece a mim é que é uma arma que está a cair para baixo da mão dela. Vou partir do princípio que é uma ela. Ela entrou em desespero e deu um tiro em si. Não posso saber se morreu ou não. (3'45")

Cartão 4 – 10" – Também um casal, é uma fotografia dos anos 30. Vejo um casal em que ela olha para ele e ele olha para outro lado. Pertence à fase em que os homens trabalhavam e as mulheres ficavam em casa, não quer dizer que não houvesse também mulheres trabalhadoras. A foto considero-a mazinha, pode escrever isso também, e não percebo se o homem está a rir presenteiro ou se está arreliado e vai fugir dela. Talvez a segunda coisa. Mas a fotografia não é suficientemente expressiva, há ali umas sombras e borrões na zona da boca que não percebo bem, mas presumo que seja isso. Há aqui qualquer coisa que parece que está atrás dele, uma pintura ou desenho. Mas a pintura ou desenho parece-me que é uma mulher na cama e está com combinação. Aqui pode haver duas coisas, ou representar que o homem tinha outra mulher ou que ele é pintor + O que é que se passa aqui? É uma discussão, mas se é uma discussão ela está com um ar tão sereno, que não me parece que as discussões se façam de forma tão holística. Mas também era comum nesta altura serem serenas, como se as mulheres fossem umas crianças doces e submissas pelos homens. A certa altura a discussão descambou e a mulher apanhava uma tareia (ri-se). Isso era normal naquela altura. (4'25")

(Critica o material, diz que é de má qualidade)

Cartão 5 – 10" – Aqui estou a ver uma senhora, aqui não me parece uma foto, parece-me mais um desenho, aliás a outra também me parecia uma figura, um desenho. Mais uma vez a qualidade é muito mazinha. Pergunto-me se esta mulher é velha, loura, ou tem um turbante? Vou partir do princípio que é velha + e que está sozinha de alguma forma + está sozinha. Abre uma porta e o que ela vê não a encanta porque ela não me parece alegre ou satisfeita. Acho que não posso dizer mais nada. A casa tem uma mobília tradicional, um aspecto completamente convencional e enquadra-se na mesma época, o tipo de móveis, de jarros acho que é tudo da minha geração para trás + Claro, eu sou uma pessoa que sou pintora, tenho que apreciar estas coisas, não sei se é só do ponto de vista psicológico + Quase dá ideia que ela olha para as flores e as flores são a única coisa viva que está nesta gravura, para além dela. Pode pôr viva entre aspas porque as flores estão cortadas e ela também está isolada. (4'25")

Cartão 6BM – 5"- A mesma época ++ Reproduções ou desenhos, continuam a ser da mesma época. Aqui vejo nitidamente que é uma pessoa de idade, a mulher, não propriamente uma pessoa velhinha. Era normal para uma pessoa daquela época que se vestisse assim, usava o cabelo assim. Depois há um rapaz ou um homem, ele é um homem, mas há uma grande diferença de idades. Não sei se ele é filho ou neto, ele olha para trás, para o seu mundo. O seu mundo não tem nada a ver com o mundo do homem. Ele parece aborrecido, contrariado e o que eu acho é que há aqui é uma grande incompreensão de parte a parte + digo de parte a parte por ele ser bastante mais novo e poder não se aperceber das razões da pessoa mais velha, mas o que é facto é que a pessoa mais velha também não se apercebe das razões dele, seja lá o que for que está em causa. Tenta ser respeitoso, está com o seu chapelinho na mão, tem uma atitude de respeito mas ela está mesmo de costas voltadas + Pronto, aparece uma janela, mas ninguém está a olhar à janela. Para mim, é um conflito de gerações.

Ele está inseguro, está angustiado, digamos, na linguagem que se usa agora, "raios partam não sei o que hei-de fazer à velha" não sei se deva pôr isso. E ela ao mesmo tempo, como é que é possível, como é que é possível?? Aliás ela até tem um lencinho na mão e ele o chapéu, ela faz a ceninha do choro. Naquela altura era costume, usar o lencinho, servia para tudo. Não tenho dúvidas que era uma pessoa velha, no outro ainda tinha, porque parecia o peito de uma pessoa jovem. Aqui não ponho nunca a ideia, que seja um marido. Não é um marido. (10'15")

Cartão 7BM – 5" – Agora presumo que tenhamos o mesmo rapaz, que desta vez está a falar com o pai ou com o avô... a... não tenho a certeza, se é pai ou avô? Porque também era relativamente vulgar os homens casarem tarde, perto dos trinta, trintas e tal e, como sabe, os homens aos cinquenta e muito podem ter este aspecto embora pareça menos velho. Podem ter este aspecto carregado. Seja o que for, a...se eu não pensar na foto anterior eles estão a conversar sobre a vida. Ele, sobre as suas dificuldades, o rapaz portanto está amargo triste + está... revoltado: "mas que raio!, nasci para isto, porque é que nasci para isto?". O pai ou avô tem um chamado sorriso de velhote: "já passei por isso tudo. Tenho muita pena mas a vida é mesmo assim, tem calma não se pode fazer nada... compreendo-te perfeitamente... tem cuidado..." não sei o que dizer mais aqui. Velhote com ar resignado, já conseguiu tudo o que tinha a conseguir, não consegue mais, mas ele não tem um ar resignado, mas frustrado. Custa ver isto como uma coisa actual, porque a imagem é nitidamente antiga. No entanto isto representa situações que de algum modo se vão repetindo com o passar das gerações. Se nessa época podia ser uma questão de politica e falta de dinheiro, agora podia ser uma situação de falta de dinheiro ou mesmo desemprego, grandes interrogações perante o futuro. (9'45")

Cartão 8BM – 10" – Ah! Isto para mim representa um rapaz em primeiro plano com arma ao lado. Não sei, mas isto parece-me uma espingarda, uma arma. Depois lá atrás o que me parece é que estão a operar uma pessoa, um homem, de uma forma um bocado rudimentar, com apetrechos um bocado rudimentares. Eu posso interpretar isto como um jovem que sonha com a guerra, luta e glória ou com a glória, pode ser um grande médico. Não sei também, pode ser as duas coisas. No caso de ser uma luta diria que por trás se passa uma operação feita numa campanha, porque não parece ser um ambiente hospitalar, nem para a época ++ Se ele não está a sonhar com a luta ou medicina, com alguma outra forma, com alguma outra profissão, ele está completamente fora da realidade, está sonhando com coisas que não são realidade, com aventuras, altruísmo, heroísmos + Eu aqui quase recuava até à Primeira Guerra Mundial, faz-me lembrar uma imagem da Primeira Guerra Mundial, esta estampa. Tá... estou a adorar. (5'15")

Cartão 10 – 5" – (Critica as imagens) Quem terá feito estas imagens? Então nesta... temos o referido rapaz, papá, mamão, avó? + Não consigo perceber nada. A imagem não me elucida. Deixa-me ver mais longe a ver se consigo inventar aqui uma história.Tenho dificuldades em saber se são dois homens, duas mulheres, ou um homem e uma mulher, ou se é uma pessoa mais velha. Seja como for, parece haver uma partilha de pensamentos, um consola o ou outro, diria que o de cima consola o

outro... e mais nada. Dá-lhe 1 beijinho. Parece dar-lhe um beijinho, não sei. Pode ser que isto seja feito com esta intenção, mas isto não ajuda nada, ou então presta-se a que a pessoa veja aqui as coisas mais extraordinárias. Se eu vir o recorte da figura de cima, o claro e o escuro, quase parece que ela o vai comer. Deixa ver se vejo aqui mais alguma coisa estranha em claro/ escuro. Não consigo ver mais nada + Há partilha, comunhão de sentimentos. Mas não é de excluir que esta imagem pode ser significativa, a sombra dele. Boca aberta, negra. Ao fim de muito ver, diria que a forma de cima é uma mulher e debaixo um homem, mas não tenho a certeza. Aqui parece haver um queixo, uma barba, mas não e específico, nada especifico. É ambíguo porque apesar de haver um bigode e barba, a sobrancelha parece ser muito fina. Como já não tem a ver com os outros cartões, não consigo ver quem é quem, e depois as unhas parecem estar pintadas, mas a gente não tem a certeza. Não temos a certeza! (7'42")

Cartão 11 – 5" – Ah, com um milhão de raios! Isto ++ Isto há aqui uma explosão. Para mim é uma explosão. Há uma coisa que parece uma abelha, mas não deve ser uma abelha, deve ser uma bomba. Está em cima de uma coisa que parece uma cafeteira, mas que pode ser um espaço entre dois muros, um alto e outro mais baixinho, que estão meio desfeitos meio carcomidos. No muro desfeito, portanto, neste muro cá em baixo, consigo imaginar caras, nomeadamente a cara de um velho. Depois, no outro, na zona negra, posso imaginar um focinho de cão. Depois há uma coisa que vem de cima, não sei se é uma coisa de um prédio, mas é de uma explosão. Houve aqui uma acção violenta, um acontecimento violento... (suspira) + Será que a abelha é uma mão que está a agarrar? Não poderia ser? Aqui há manchas que parecem fumo. Continuo a conseguir ver caras e mãos nas pedras. Várias, em várias posições. Consigo até ver uma coisa que parece um passarinho e talvez um buraco na parede + Eu vejo sair uma pata de um pato ou de um palmípede e uma ave com um ponto de interrogação que ao mesmo tempo parece um dinossauro. Para mim, isto é um pesadelo (eleva o cartão) o buraco da parede é uma mancha mais escura, que também pode fazer lembrar um animal. A ave-dragão pela posição pode sugerir, mas apenas sugerir, uma cabra, um verme, um... Sim, acho que chega + Chega, não sei o que hei-de escrutinar aqui mais. Faz-me muita confusão aquilo parece uma abelha, mesmo que aproxima e afaste o cartão (fá-lo) ++ , não consigo perceber o que é. Só se é a bomba. Mais uma vez acho que o desenho deixa muito a desejar. Mas neste acho que é assim de propósito para as pessoas verem coisas nas manchas. (11'5")

Cartão 13B – 15" – Muita coisa que a gente pode tirar daqui + Um menino sentada à porta, pela expressão parece chateado, com os olhos fechados. Pode interpretar-se como um menino que vive pobremente, embora o facto pareça ser ++ tirado de uma casa do Oeste, o próprio miúdo tem ar de ser do Oeste, pelo menos para mim. Está triste, é isso, não está com um ar sonhador, está chateado, está chateado à porta. Não sei o que hei-de dizer mais ++ Dá uma certa sensação de solidão e acho que a infância é solitária de certo modo. Quando digo que está chateado não quer dizer desesperado, não quer dizer que haja qualquer coisa de mal com ele ++ Não está propriamente contente, talvez seja do castigo, que tenha sido ralhado. Qualquer coisa assim. (3'10")

Cartão 13MF – 15" – A mulher morreu e ele está chorando desabaladamente. Particularmente, isto não me diz mais nada. Está deitada, muito serenamente, o que me leva a dizer que ela morreu, é a atitude dela. O braço dela parece de uma pessoa muito caída, não seria propriamente a dormir. É uma jovem, ele também, cabelo claro. O que aconteceu aqui? Não sei nem me interessa, o que aconteceu aqui (ri). Só a eles diz respeito + Pronto... Há aqui um quadro na parede, há um quarto. O que é que se passou aqui? Não é da minha conta. Houve aqui uma tragédia, pode pôr isso, agora qual, não sei. (3' 45")

Estas imagens parecem desenhadas com lápis de diferente densidades. Umas mais escuras e macias outras mais leves. Lápis de 4h a 6b.

Cartão 20 – 5" – Aqui temos outra vez uma cena para interpretar, mas para mim é um homem encostado a um candeeiro na rua, mais uma vez estou a partir de que isto pertence a uma época. Um candeeiro que pertence à minha época em Lisboa, não é actual. O homem tem um casaco ou uma gabardine vestida e tem as mãos nos bolsos. Parece que ao longe há uma árvore e umas pintas de luz, ou será neve a cair? É uma imagem nocturna +++ consigo imaginar a cara de um bicho, o focinho de um bicho. Uma espécie de diabinho de pesadelo nocturno. Depois há aqui mais manchas. Há muitas manchas. Há uma mancha que me faz lembrar um mocho. Ao lado do homem pode imaginar-se um fantasma nas costas dele, são imagens de nevoeiro. Junto ao poste vejo umas linhas transversais inclinadas, não consigo imaginar o que possa ser. A luz joga para baixo exactamente com uma esfera, a certa altura faz um cone em direcção ao homem. Assim a priori não vejo mais nada. (5'4")

Cartão 16 – 10" – O sujo que aqui aparece tem apenas a ver com o manuseamento, em princípio a folha é mesmo branca? ++ Então vamos lá imaginar uma história. Era uma vez uma folha branca, lisa, mais ou menos brilhante, que neste momento eu gostasse de fazer um desenho nela, e ao fazer esse desenho talvez tirasse partido das manchas de sujidade que tem. Isto tem uma certa influência do que já vi para trás não é? Mas eu acho que se não visse aqui manchas nenhumas, talvez desenhasse uma árvore, que eu gosto muito de árvores. A árvore da vida.(3'35")

17.15 – Gilberto – 29 anos, arquitecto de interiores

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – É preciso que eu conte uma história com isto? +++ Mas então é preciso encontrar uma interpretação para esta imagem...
1'30" – Podem-se encontrar várias. Uma história ou uma interpretação. Ou a criança ajuizada diante do trabalho que tem para fazer, ou a criança diante de um trabalho não realizado, ou então à espera de um professor, ou então depois de uma paragem ++ Senão, uma fotografia que pode ter sido tirada num momento qualquer desta lição. Espero que você possa extrair qualquer coisa daqui. (2'45")

Cartão 2 – 20" – Bem, então aqui ++ Tem ar muito socialista (risos), está a ver, as... Quem é que terá feito estes... sim, é esta a primeira ideia. Como todo o... sim +++++ Isto faz-me pensar em montagens de papel. Montagens da Rêgo, em que todas as cenas são juntas (?) É a montagem tipo que resume tudo: Trabalho, Amor, Pátria. Esse palavreado todo... ou outra coisa, não sei. Verdadeiramente não sei o que poderia ser além disso. Parece-me isso mesmo. Sim. (2'40")

Cartão 3BM – +++ Uma história +++.
30" – Esta senhora perdeu as chaves. Estou a dizer isto porque aqui parece um molhe (?) Oh! A seguir ++ Parece que é tudo. (1'30")

Cartão 4 – 0" – Oh, isto é o cinema "holiodesco". Cozinhar uma história com isto ++ É o sumo de todos os filmes americanos. Sumo vulgar... Todas as ideias gerais. A partir daí, é uma ideia, resume tudo. Não, isto parece ser é mais extenso... tudo o que... tudo o que se... Bem, isto deve-se passar no inverno ou então é no interior (riso), é engraçado. (1'50")

Cartão 5 – Bom +++ bem, então aqui +
25" – É uma senhora que se apercebeu que se tinha esquecido de apagar a luz. E depois (suspiro), enfim +++ Que é que se poderá dizer? Bem, é uma casa perfeitamente comum. É ou de noite ou de madrugada, ou ao anoitecer. E depois, depois... ah, é isso! Creio que do outro lado da porta, no momento em que ela se apercebe, a luz deve estar acesa, deve ser o leite que se entornou, o que explica o rosto stressado. Que fazer? Ir fechar o gás ou fechar a luz? Um momento trágico +++ Poderia acrescentar um terceiro problema: "Olha, é o carteiro que está a tocar à campainha". (3')

Cartão 6BM – 10" – Aqui é semelhante, não sei porquê faz-me pensar num filme. Mais numa telenovela. Está a ver, as telenovelas que a gente pode... não sei +++++ Tudo isto é bastante antigo, por exemplo... refiro-me ao vestuário, tudo isto, o desenrolar da acção, não é assim tão... é uma acção falsa. Ah!, podemos dizer que

isto se passa em tempo de chuva ou de um certo frio, com este sobretudo e este chapéu... (?) Bem, uma história... é mais fácil interpretar... Dou-lhe isto? (2'50")

Cartão 7BM – 25" – Isto deve ser uma história de *cow-boys*, yaouuu!! Não, porque eles não usavam gravatas, tinham uma espécie de laços, *papillons* +++ Sim. O proprietário está a falar com o capataz para comprarem bovinos. Assim, assim já é uma história. Mesmo antes de ir almoçar, ouvem-se já as cadeiras a saírem debaixo das mesas. A serem puxadas. (2'10")

Cartão 8BM – 5" – Deve haver um quadro parecido com isto, não é? Não sei. Faz-me pensar num quadro +++ Como é que se chama isto? É engraçado, é divertido. É isso +++++ Sim, é como os outros. Está tudo. Não, parece outra coisa. Contar uma história... a gente pode fixar-se num ponto e desenvolver isso, mas que ponto fixar, qual? Com inspiração... (2'40")

Cartão 10 – Então aqui, os rostos já estão melhor moldados, como desenho... (?).
1'30" – Oh, sim, pode ser desenvolvido. Pode-se dizer que... que ++++ Faustino e Margarida, não é?... É qualquer coisa! (2'38")

Cartão 11 – 5" – Uma gravura do Gustavo Doray a ilustrar um poema de Poe. Edgar Allan Poe. *O Corvo*. Sim, é bonito +++ Uma história aqui? +++++ Ah, sim, há aqui um homenzinho. Ali atrás não se vê o que é. Em cima, há um animal estranho com patas espalmadas + Não penso que ele pudesse vir desta entrada, devia vir do caminho que está atrás. É muito interessante. E depois esta espécie de pato. Não sei se é um pato, está totalmente interessado por estas personagens. De certeza que isto é demais para ele. (3'12")

Cartão 13B – Uma bela fotografia.
30" – Há aqui uns belos barrotes, caixas de madeira, não sei. O desgraçado do rapazito é mesmo pequenito (riso), dizer... sim... não sei. Uma porta +++ Então contar uma história ++++ Este rapazito está a, está a pôr as mãos assim (gesto). Podia-se dizer que está a chorar. Mas é melhor. Não deve ser uma casa, deve ser um barracão ou quê? ++ Uma espécie de armazém. Ao pôr do sol. Ao fim da tarde. (2'25")

Cartão 13MF – 5" – Oh, é mesmo o "acudam!!"; é mesmo... teatro, não sei, as grandes tiradas +++ Ou então, não, é uma cintilação, ah, a cintilação do sol. Mas não se faz o que ele está a fazer, podia fazer um sol como esse mas do lado de fora ++ Sim. (1'10")

Cartão 20 – Ah! Ah!
20" – Como é que se diz, está a ver? *Dr. Jekyl e Mr. Hyde*? Decididamente, é como um filme. Como é que pode ser de outra maneira?... Apesar de ele ter talvez um ar demasiado calmo. Talvez um 5 de Outubro. O pobre velho deve vir duma festa um bocado desiludido. (1'30")

Cartão 16 – O que é que me poderia agradar?
30" – Estou a tentar pensar em qualquer coisa mas... Ontem à noite, punham uma questão delicada na televisão:"O que é que faria com x dinheiro?" Penso que com essa grana toda faria um bom pé de meia +++ Enfim, isso foi ontem. Por outro lado... Está aqui um ponto pequenino, gosto. (2'5")

17.16 – Guilherme – 30 anos, actor de teatro

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 15" – Não se percebe muito bem + parece um puto. Está muito aborrecido porque é obrigado a estudar. Está a pensar como tocar o violino ++ alguém saiu e está sozinho.

Cartão 2 – 5" – Desenho do antigo regime. Rapaz atlético, a cultura, o físico. Rapariga bem vestida. Educação.

Cartão 3BM – 10" – O que é que está ali no chão? Está cansado, à espera que alguém chegue a casa. Ou então está desesperado.

Cartão 4 – 5" – (risos) O gajo está numa casa de meninas porque há uma lá atrás.

Cartão 5 – 10" – Ouviu um barulho durante a noite e foi ver o que se passava.

Cartão 6BM – 5" – Um gajo novo e a mulher do Castelo Branco. Não + estou a brincar! + Alguém que foi dar uma notícia desagradável e está com receio de dar a notícia, pois ele veio lá de fora ++ não tem roupa de quem estava em casa.

Cartão 7BM – 10" – Um conselho do mais velho (?) É só.

Cartão 8BM – 15" – O que é que está a fazer uma espingarda aqui? Isto é assim + é um puto a lembrar-se de uma cena de caça ou para salvar a vida do outro. Mas é uma lembrança.

Cartão 10 – 10" – Foi aqui e assim que tudo começou... na Casa Pia + estou a brincar (risos). Uma pessoa a dar conselhos.

Cartão 11 – 15" – É uma daquelas viagens mitológicas + em busca de qualquer coisa.

Cartão 13B – 35" – Hum... O puto está à espera do pai. Filho de mineiro (?) Sou de poucas palavras.

Cartão 13MF – 10" – Matou-a + ou acabou por morrer, porque está tapadinha e tem um braço pendurado. E ele está com pena.

Cartão 20 – 20" – Está à espera de alguém. Mas a coisa de estar debaixo do candeeiro é um erro cinematográfico.

Cartão 16 – 5" – O branco ++ antes de se fazer um filme na cama usa-se um plano em branco. É o oposto do preto, que é a ausência de luz.

17.17 – Carlos – 32 anos, pintor

Protocolo T.A.T.

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

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

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

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

Cartão 5 – 15" – É a criada que vem ver se o Paulinho está a dormir e o Paulinho está a ler livros de quadradinhos em vez de estudar. Ela tinha-lhe comprado coisas gravadas para ele estudar enquanto dormia. Mas o Paulinho lê "Patinhas". (1'10")

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

Cartão 7BM – 10" – Parece um político qualquer. O que está de frente. Então o outro está ++ talvez seja o pai +++ Este nunca entrou na história. É tudo. (1'25")

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

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

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

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

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

Cartão 20 – 20" – O muro de Berlim no Natal; não é isso! Os *vopos* que vigiam ao pé do arame farpado. Projectores que fazem autênticos buracos de luz nas paredes. E depois, é Natal. (1'15")

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

17.18 – Filipe – 30 anos, actor de teatro

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 30" – Tenho de dar nome ao rapaz? É o João. Um dia cinzento. Um dia de chuva em que ele iria ter aulas de violino e o professor não apareceu. Ele está pensativo porque não sabe se quer continuar a tocar o instrumento. Está a pensar se sai ou se fica em casa. (1'40")

Cartão 2 – 10" – Ela sente necessidade de... Ela é uma pessoa que sente necessidade de partilhar o conhecimento. Decidiu mudar alguma coisa na comunidade dela e acredita que tudo passa pela literatura, pela palavra. Todas as manhãs ela não se cansa de percorrer vários quilómetros para tentar dizer às pessoas a importância dos livros. E porque também adora o campo, não é? Mas ao mesmo tempo há uma insatisfação nela. Talvez se queira mudar para a cidade. Ou então talvez não.. Acredita que é uma coisa passageira. Aquilo que ela procura na cidade há-de passar pela aldeia dela, onde ela acha que tudo é mais equilibrado, não é? E tem uma boa relação com a mãe. Apesar de não concordar muito que a irmã tenha engravidado nova. Um dia ela acredita que vai escrever um livro sobre a comunidade dela, sobre a aldeia dela. Talvez nunca mais pense em ir para a cidade. Acho que é tudo ++ Os olhos dela são muito espertos. (4'5")

Cartão 3BM – 5" – Ela tinha tudo para dar certo. Os pais apoiavam-na muito e apaixonou-se. E a partir daí começou a acreditar que tudo era ilusório, que a vida dela não fazia sentido, que a escola era para ela algo forçado. Que no emprego eram todos hipócritas. E ela sentiu a hipocrisia a entranhar-se nela e entregou-se à bebedeira. Perdeu os amigos, perdeu a pessoa de quem mais confiava. Perdeu o amor dos pais e resolveu que nunca mais iria ter amigos como os que tinha. Acredita que para mudar tem que fazer uma viagem. Só que não sabe para onde. Aí a razão do desespero e o hábito de ficar pelos cantos. Lembrava-se da infância em que bastava estar num canto e tudo se resolvia. Era de um canto que partia a vida. (3'50")

Cartão 4 – 5" – Eles eram muito felizes quando se conheceram. Ela gostava muito dele e ele dela. Partilhavam uma vida em comum. Até que ele descobriu que aquilo tudo era plástico. Mas não da parte dela, da parte dele. E, confuso, não sabia se lhe contava, se não. Porque no fundo acreditava que gostava dela. Então evitava o contacto dos olhos dela. Mas gostava de sentir o calor dela, os braços dela, a protecção que ela lhe dava. Uma protecção quase carnal. Esta dualidade frustrava-o + fazia-o perder-se com os amigos. Mas ela, mesmo assim, não desistiu dele. Continuava a procurá-lo e a protegê-lo e isso magoava-o Porque ele estava na dúvida se era verdadeiro o amor que ela sentia por ele ou se era de plástico. Mas a única solução para descobrir era voltá-la a pedir em casamento. Para ter a certeza que os olhos dele e o coração estremecem quando a têm por perto. (3'30")

Cartão 5 – 10" – Alice, chama-se, ou D. Alice. D. Alice é a santa mãe protectora, digamos assim. Gosta de ter pessoas em casa e cuidar de tudo. Até que um dia ficou embasbacada ao encontrar flores num jarro por cima da mesa, onde tinha acabado de recolher as flores antigas. Ela tinha a certeza que não estava ninguém em casa. Perguntava-se a si mesma como é que aquelas flores tinham aparecido no jarro, se ela tinha removido as antigas. Porém, esquecera-se que o Jorge, o seu filho mais velho, tinha o mau hábito de surprendê-la com pequenos truques, como bonbons ou chocolates debaixo do travesseiro, flores no frigorífico, ou ainda um pudim flan "feito para a mamã", como dizia. Quando ela pensou no filho, sorriu e compreendeu a relutância que tem em aceitar presentes ou surpresas. (4'40")

Cartão 6BM – 10" – Veio despedir-se da mãe. Talvez porque vai viver para outra região, ou talvez porque se vai casar. Na verdade ele tem tantas dúvidas que não sabe porque se vai despedir da mãe. Então lacrimeja ao ver a desolação da mãe que, muda, pensa: "porque é que tem de ser assim? Porquê criar uma coisa? Investimos tanto e um dia é como se quebrasse porque se vai ausentar de nós". Ele tenta convencê-la. Tenta explicar-lhe que a dada altura é importante, é preciso, mesmo porque algum dia terá de fazer a sua vida. A mãe recusa-se a compreender e coloca as desvantagens da sua velhice para convencer o filho a ficar. Diz que por aí em diante já não iria perguntar a que horas chegou, que já não teria ninguém para esperar para jantar. Dizia que uma parte dela morria naquele instante. Ele, frio, responde que algum dia temos que morrer e vai-se embora. Curiosamente, a mãe adoece. Talvez venha a morrer. Acaba assim. (4'10")

Cartão 7BM – 10" – "Quando for velho vou ser como tu", dizia o velho rapaz... o jovem rapaz. Porque tinha uma certa admiração por pessoas mais velhas. Por isso não perdia um momento para estar com elas. Gostava de estar com elas, de ouvir as suas histórias, pois acreditava que todos aqueles percursos que eles tinham feito, que tudo aquilo que tinham tentado fazer e construir não tinha sido em vão, que não tinham acabado. Que, ele sim, era o testemunho de toda aquela procura e que por isso seria ele a continuar a estrada que os outros não tinham feito. Para também ser como eles e construir histórias e partilhar experiências até encontrar a grande essência ou seja, o amor. Porque queria que todos eles nessas viagens que tinham feito ++ só existia uma lacuna, a ausência do mesmo, do amor. Por isso algumas vezes levavam as testas engelhadas, os cachimbos apagados e não lavavam as mãos antes de cada refeição. Ele acreditava que ia ser diferente, apesar de gostar deles, dos velhos. (3'30")

Cartão 8BM – 5" – Tinha sonhado em ser doutor, mesmo enfermeiro, cirurgião. Mas também queria ser soldado. E não sabia se podia ser as duas coisas ao mesmo tempo. Então, muitas vezes com os amigos, brincavam aos soldados e médicos. Faziam uma guerra usando a matemática. Multiplicavam números, dividiam, somavam e diminuiam. Há medida em que iam subtraindo, pensava que era assim que os médicos faziam. Iam suprimindo coisas que nos tiravam a alegria de viver. Muitas vezes os amigos discordavam, diziam que só os soldados é que nos tiravam a alegria de viver. Ele dizia que não. Que não eram só os soldados, mas que era o seu

corpo, o nosso corpo, quando não o cuidávamos. Então propuseram fazer uma mini-cirurgia, porque tinha um quisto no dedo mindinho. Era pequenino, não se notava, mas ele preferiu brincar sozinho do que submeter-se aos caprichos dos amigos. Então estes abandonaram-no e ele, sorridente, continuou a brincar aos médicos e aos soldados. (4'25")

Cartão 10 – 5" – (ri) Finalmente tinham-se encontrado. Depois de muito tempo de ausência, Sofia encontrou a mãe. Ela queria falar, contar coisas, falar sobre as viagens que tinha visto, mas a mãe, calmamente, só queria abraçá-la. Queria quase voltar a colocá-la no útero, protegê-la. Mansamente acariciava-lhe o cabelo. Nunca perguntava nada, apenas queria sentir o respirar da filha. Esta, a filha, eufórica, cantava, sorria. Acreditava ver os primeiros anos da sua infância, quando percorria os jardins com a mãe onde jogavam, brincavam e, à tardinha, quando voltassem a casa, ela dava-lhe os caramelos que ela gostava. Mas, de repente, naquele abraço, ouviu um porquê. Questionava-se Sofia se aquela era a sua verdadeira mãe, pois tinham-lhe dito muitas histórias sobre o casal com quem crescera. Alguns diziam que ela tinha sido encontrada. Outros diziam que a mãe era filha da sua mãe e que era neta. Mas não, na verdade ela era a mãe apesar da diferença de idades. E quando este pensamento lhe ocorre na memória, chorou e agarrou-se à mãe como se voltasse ao útero. Serenamente, a senhora, a mãe, disse-lhe: "bem vinda, filha". (4'10")

Cartão 11 – 25" – O que... Alguém procurava o caminho do saber. Tinha percorrido montanhas e florestas e vivido em algumas cidades. Após vários anos de viagem, descobriu a gruta do saber, onde somente conseguiam permanecer os perdidos, pois era inóspita, com alguns animais ferozes. Sem querer, muitos se tornavam noutros, mas houve um que renunciou a tudo, dizendo que preferia ser ignorante, e ao abandonar a gruta, perdeu-se por caminhos incertos. Desapareceu na nuvem do silêncio... Não percebi isto, o que é? Parecem dois gajos atrás de um bisonte a tentarem empurrá-lo. (2'45")

Cartão 13B – 5" – À espera... Está à espera que voltem os pais do trabalho, que cheguem os irmãos da escola e os amigos para brincar. Mas o que ele verdadeiramente espera é que passe alguém que lhe dê alguma coisa para comer. Está sentado à porta desde as sete horas, quando os pais se levantaram. Ele ainda não pode ir à escola porque "ele ainda é miúdo", como dizem os pais. Mas quando ele for grande, pensava muitas vezes: "não vou acordar tão cedo como os meus pais, mas terei tempo para ir à escola, trabalhar como os meus pais, e terei sempre um pequeno-almoço à mesa. Vou comprar uns sapatos e colocar um chão em casa onde eles possam deslizar, porque as botas do pai fazem muito barulho quando ele chega a casa. Não sei se do cansaço ou se é porque as botas são muito velhas e não conseguem andar. Também comprarei uma blusa nova para a minha mãe, porque não gosto muito do decote que a outra blusa da mamã tem. Porque deixa-lhe sempre as costas de fora, uma parte da barriga e um pedacinho do peito. Eu acho que é moda. Mas nem todas as blusas são assim. Mas, enquanto isso, eu espero que eu cresça e tenha oportunidade de sair daqui para ver o mar e continuar com as minhas viagens,

com os sapatos novos e uma família a comer o jantar". Finito ++ O puto nunca janta. (4'55")

Cartão 13MF – 5" – "Acabei de cometer um grande erro", diz o João. "Ela gostava de mim, trocou tudo, a sua vida, para estar comigo e eu, num acto de estupidez e de loucura, encaminhei-a ao demónio. Matei-a sem razão. Não mais quero vê-la como pessoa, não mais voltarei a pronunciar a palavra eu. Fugirei de todos os que se aproximarem de mim e temerei todos os que disserem que me amam, todos aqueles que me falarem de amor. Talvez venha a ser poeta. Talvez redija num só verso todas as memórias daquele que foi o meu amor. Talvez acredite que outra vida venha a brotar do sonho do meu querer. Ela era inocente. Eu é que sou culpado em não compreender a dualidade do amor. Não fugirei. Ficarei aqui à espera das consequências por ter profanado a minha fidelidade no amor. Vou-me suicidar (gesto)". (3'40")

Cartão 20 – 5" – "Vou sair à rua a beber um copo", diz o Manuel. "Gosto de contemplar luzes, cinemas, néons e tudo o que envolve uma cidade. Distraio-me bebendo um cigarro ou fumando um copo de vinho. E quando toda a gente já está a pensar em voltar para casa, eu, simplesmente, encosto-me a um poste e vejo o dançarolar da lua, que timidamente mergulha no mar para despertar o sol. Todas as luzes da cidade e da minha cabeça se fundem numa só. O desejo de estar desperto e poder contemplar a vida. Assim, aqui, neste poste". (2')

Cartão 16 – 5" – Quando o vazio nos chega, pensamos sempre que é tempo de nos refazermos outra vez. Mas devemos pensar que é simplesmente o vazio, que é simplesmente o momento para adormecermos, porque se o fizermos percebemos a cor do vazio, que é azul. Como as manchas de alaranjado que adornam a solidão. Mas o vazio é riso, é reflexão, para quem acredita. Por isso, quando o vazio nos chega, devemos sempre pensar que a morte não é vazia, pois se assim fosse jamais sentiríamos o vazio e tudo o que ele tem parta nos desafiar. (2'45")

17.19 – António – 56 anos, escritor

Protocolo T.A.T.

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

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

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

Cartão 4 – 7" – Palavra que parece um homem coberto de mulheres! Há uma, ao fundo, que se veste, e a outra que não está com aspecto de zangada. E na medida em que a estrutura dos rostos é muito moderna, faz-me pensar um pouco, mais ou menos, num cartaz de cinema. Talvez porno, porque ao fundo está uma mulher em combinação. Enfim, não tenho a certeza. Esta aqui não está zangada, até está com um ar de quem diz: "Bem, acabaste de discutir com aquela, achas que outra te daria prazer?". Objectivamente, ele está com ar de quem olha para uma terceira situada fora do campo. Mas não acho aqui nada de poético.

Cartão 5 – 7" – É muito 1900. Um bocado miserabilista. Um pouco casa de porteira +++ A mulher abre a porta e grita para o marido que deve estar numa cozinha qualquer: "Já são mais do horas para os miúdos se deitarem!". Há uma coisa que me choca desde o início: não há nenhuma agradável. O que me choca também, é esta mulher, neste interior, não me interesso mesmo nada em relação a ela, e lamento-a

um pouco por viver num mundo que não me agrada. Fica-se com a impressão de que tudo o que ela me pudesse dizer não teria para mim qualquer interesse.

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

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

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

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

Cartão 11 – 6" – Aqui encontramo-nos no fantástico! + Uma falésia em pedra, uma pedra, objectos indeterminados próximos da ponte, penso serem animais, não vejo bem. Caos, rochedos, adoro isto. Adoro o caos rochoso +++ (?) O mostro vigiando a presa, é divertido, mas sou muito sensível à verticalidade dos planos. Sou muito sensível à sensação de esmagamento pelas alturas. Gosto muito de contemplar coisas muito altas, e aqui é mesmo isso. Noto um pequeno movimento para a ponte. Gosto das complicações serrenhas, mas aqui há apenas um pequeno detalhe + Muito ao de leve, na primeira impressão, fiz uma relação com a famosa cidade perdida nos Andes: Machupichu. Mais que romântica, a imagem é exótica.

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

Cartão 13MF – 10" – Trata-se certamente de um luto. A imensa dor brutal ++ É uma imagem que eu não olharia durante muito tempo se você não estivesse aqui. Ele arvora uma pose um bocado teatral, um bocado afectada. Também é verdade que nestes casos têm-se poses aparentemente afectadas mas que na verdade não o são. Olharia durante muito mais tempo para a imagem anterior, aquela onde havia o caos rochoso, etc., do que para esta imagem de luto.

Cartão 20 – 2" – John Le Carré ++ A magia da chuva na cidade. Noutros tempos já fui muito sensível a estas coisas, quando era mais novo e quando havia menos automóveis. Ainda me lembro, para mim a noite era mágica, era outro universo. Acho que há uma relação qualquer com uma frase de Rimbaud na "Estação dos Infernos", que diz qualquer coisa assim: "Os cartazes de comédias desenhavam espantalhos à minha frente". E, claro, um simples painel publicitário que exalta o último grito da moda ou uma simples marca de aperitivos, se cair em cima de si, assim no canto de uma rua, isso tem um carácter mágico, é uma fórmula sem significação conhecida + A canalhice do Carré é que ele não fazia parte do meio, mas fazia parte do resto. O seu gosto pelo *milieu*, como dizem os franceses, era uma coincidência, o que lhe interessava era o gosto pela noite das grandes metrópoles ++ Vivi em Madrid alguns anos, e há uma série de coisas sobre a noite madrilena, e há uma muito bonita, que diz assim: "A Plaza Mayor ás duas da manhã, com as chavalas e os mirones, é uma partida de xadrez ali jogada pelo diabo". Posso dizer-lhe uma série de coisas sobre este tipo de ambientes, mas não tem nada a ver com esta imagem. A imagem serve apenas de detonador.

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

17.20 – Victor – 22 anos, actor de teatro e televisão

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 40" – É um puto. Tirando a roupa, é do início do século... É um puto que os pais obrigaram a estudar música... O pai é militar. Não, o pai é político. E a mãe não participa muito na educação dos filhos. É uma ama que toma conta deles. Ele tem vários irmãos e ele é o mais novo. E este puto não é nada criativo. Vai-se tornar uma pessoa enfadonha. Possivelmente vai-se matar.

Cartão 2 – 35" – Esta miúda é professora. Ela escolheu ser professora porque o ambiente onde está não a faz feliz, não é este mundo que ela quer para ela. Ela nasceu ali.... Esta não é a casa dela. Não estou a ver para onde está a olhar, queria perceber... Não está a olhar para nada, para o vazio. Está a lembrar-se de qualquer coisa, provavelmente a lembrar-se ou a pensar que aquele não é o ambiente dela, que não se sente bem ali... Esta mulher está grávida, mas o pai da criança não está aqui, não sei se nesta zona, se nesta imagem, não está aqui. Possivelmente o filho não é do marido, porque ela não é casada, nem do namorado. É do gajo com que ela está, mas ele não lhe liga, come-a de vez em quando, mas ela é apanhada por ele.. Ela está contente por ter um filho desse homem e ele pode até não saber, e se sabe não liga. O pai da criança não é do mesmo estatuto social. E aquele gajo (da imagem) não é o pai da criança. Este gajo não é ninguém, é um gajo do campo, mas não tem interferência na história destas duas mulheres. Estou a tentar perceber porque é que a professora tem a roupa amachucada ++ Inicialmente pensei que tivesse estado na cama com alguém, mas não foi agora. Possivelmente teve um desgosto amoroso. Antigamente arranjava-se melhor.

Cartão 3BM – 10" – É uma mulher que já foi mãe mais do que uma vez ++ Ela está assim, não porque lhe bateram, mas por outra razão qualquer... Está assim porque ou abortou espontaneamente ou morreu-lhe um filho pequenino, ou pode ter sido ela que abortou propositadamente... Este estado dela não tem interferência directa com esta posição. Sentimento de culpa muito grande. Pode ter sido pressionada por alguém para abortar, pela mãe... Não é uma mulher bonita, não tem uma cara bonita. Tem qualquer coisa no chão, não percebo o quê, que estava a segurar há segundos e deixou cair no chão.

Cartão 4 – 5" – Parece uma cena dos filmes dos anos 50... Ela já foi amante dele, no sentido de um relacionamento mais do que carnal. O que está atrás dele é um quadro, não é uma pessoa real, ou o pensamento dele ou para onde se está a virar, é a preocupação dele. É um caso dele, e a mulher (do 1º plano) não sabe, ou se sabe não se importa, porque ela está apenas focada nele. Ela deseja-o muito e qualqer tipo de sentimento desta mulher por ele é de uma maneira muito possessiva, digo isto pelo olhar e pela maneira de colocar as mãos. Mas a atenção dele, neste momento, não

está centrada nela. Ele não está preocupado... A atenção dela está apenas nele. Ele podia ter tido todas as mulheres, que ela não queria saber. O que ele sente por ela é mais carnal, mais uma questão de desejo. Ele acha-a muito interessante. Dão-se muito bem na cama, fisicamente, mas ele não está preocupado com ela.

Cartão 5 – 10" – Ela está na casa dela, mas esta divisão não é dela. Poderá ser um escritório. Não é um sítio onde ela se movimenta. O máximo onde ela foi neste espaço foi até ali. Quanto muito foi ali chamar alguém. Expressão assustada ou desiludida. Ela foi lá chamada, não acho que tenha sido o marido, foi alguém que estava nesta sala com o marido. Estas flores estão ali por ordem dela, por uma empregada ou alguém, mas não foi ela que lá as pôs, porque não se sente muito à vontade aqui dentro. Houve alguém que foi a casa e depois para aquele quarto com o marido.. Ela tem medo do que se possa passar lá dentro. É motivo de preocupação o que se passa ou aquilo que pode ser dito lá dentro. Não estava muito afastada da porta, porque não demorou muito tempo a chegar lá quando a chamaram. Esperava que fosse o marido a chamá-la, mas como não foi está preocupada.

Cartão 6BM – 10" – Estas duas figuras não têm qualquer parentesco ou relacionamento familiar. Possivelmente são duas pessoas que trabalham para as mesmas pessoas, na mesma casa. Ele traz-lhe uma notícia má. Ainda não lhe disse, mas ela já desconfia o que será. Ela está muito serena, mas está a sofrer muito – qualquer coisa que ela já estava à espera que acontecesse. Ele não sabe muito bem como lhe dizer, mas sabe que ela está desconfiada. Um segredo antigo dela ou algo que sempre teve na cabeça.

Cartão 7BM – 35" – Este gajo mais novo está desiludido com alguém. Ou com uma mulher ou com um amigo. Está desiludido. Este homem mais velho não está minimamente preocupado com ele. Parece que o homem mais velho nunca gostou da pessoa que desiludiu e possivelmente já o terá avisado mais vezes relativamente a essa pessoa. A pessoa que criou a desilusão no mais novo não foi com maldade, talvez um desgosto de amor, não foi de propósito. Mas ele sempre acreditou numa coisa que nunca existiu. O mais velho não está preocupado, mas não é por maldade, mas porque já sofreu muitas desilusões destas e sempre o avisou. O mais novo, por ingenuidade ou estupidez, nunca acreditou nele.

Cartão 8BM – 35" – Isto é uma... um homem que foi ferido em combate por uma espingarda. Parece uma espingarda ali ao lado. Foi ferido, e duas pessoas tentaram salvá-lo, estavam a operá-lo. Ele morreu e o puto é a reincarnação dele. Os outros são médicos, estão muito esbatidos no cartão porque não puderam fazer nada, tentaram fazer o que podiam, mas não havia grandes hipóteses.

Cartão 10 – 20" – Importa a disposição dos cartões?... Assim (cartão deitado) ele está morto. Assim ainda está vivo e acredito que o seja assim... É um casal que se ama muito, numa época em que não é normal os casais terem este tipo de relação. Ele dá-lhe muito conforto e segurança, e ela também. É este conforto e segurança que melhor identifica a relação deles +++ Não se passou nada aqui. É uma situação

normal entre eles, não necessariamente este abraço, mas é também uma situação de conforto entre eles.

Cartão 11 – 10" – Não é um mundo real. Faz-me lembrar aqueles mundos imaginários. Aquilo parece um dragão com pés de pato. Embora apareçam três figuras humanas. Mas não sei o que estão a fazer. Tem uma cascata bem grande por trás (parte mais clara à direita). Os três não estão nada calmos, mas dá-me a ideia que estão virados para um foco de atenção que não percebi o que é. Estão encostados a uma rocha e estão a observar alguma coisa lá atrás, talvez para além da cascata. Neste mundo, imaginário, eles estão à procura de algo invisível. Têm medo, por isso estão atrás da rocha. Está ali uma figura (dragão) perigosa, mas eles não estão cientes desse perigo, ou do perigo por detrás desta situação toda. Têm uma sensação de segurança que não é real. Há alguma coisa escondida por detrás desta imagem, para além da cascata. À partida é uma zona de perigo, cheia de calhaus, mas eles não estão nessa zona. Esta cascata é um engano. É uma zona que não é real. Há dois planos distintos, um obscuro e perigoso, com o dragão, e a parte mais clara. Eles estão no meio dos dois planos.

Cartão 13B – 30" – Este puto não pertence aqui. Foi tudo feito para ele pertencer aqui, mas não pertence. Nem estas roupas são dele. Ele foi posto lá. Ele pertence lá dentro, à escuridão lá atrás. Ele veio cá fora espreitar, mas não é daqui, nem tem curiosidade com o que se passa cá fora. Sabe-se movimentar muito bem lá dentro. Parece uma porta, uma passagem muito antiga. Tem umas letras muito gastas lá em cima. Está farto de viver aqui, mas é lá de dentro.

Cartão 13MF – 50" – É o quarto dela e não dele. Ele não pertence aqui. As roupas não têm a ver com este espaço. Ele acordou agora. Possivelmente envolveu-se com ela um tempo antes. Aqueles livros em cima da mesa são dele. Ela é mesmo muito mais nova que ele. Vejo isso pela postura dela, estando a dormir tem uma postura mais jovem, mais descontraída. Ele já esteve aqui e com ela, mais vezes. É habitual ele ir-se embora com ela a dormir e ela não acha isso estranho. Aquela cama é só dela, em que ela só costuma dormir. Ela não leva para aquela cama outros homens para dormir. O quarto, a cama, são só dela. E ele atrasou-se, já devia ter saído mais cedo, tem alguma coisa para fazer, possivelmente trabalho, não vejo uma família por trás, deve ter trabalho para fazer. Já é de manhã e não é normal ele sair de manhã. O sol está a aparecer do lado esquerdo. É um dia normal para ambos. O que se passou ali não vai mudar nada. Isso já aconteceu repetidas vezes.

Cartão 20 – 60" – É um sonho estranho. Não chegam a ser símbolos, são sinais. Imagem de um sonho. Esta parte (ombros do personagem) é uma protecção, mas que protege muito pouco. Aquela figura em V tem outras coisas debaixo, indecifráveis. É um arco. Protecção muito difusa. Não há grande saída daqui, a única esperança é este arco, não sei bem como. A saída deste negro é por aqui (luz), mas não sei como chegar lá. Aquelas pintas (à esquerda) são para enganar. E estas duas (cabeça) são as duas ilusões para aquele arco, se bem que não deposite esperança neste arco.

Cartão 16 – 5" – É a hipótese de criar alguma coisa, a hipótese de fazer aquilo que apetecer, de escolher caminhos. É a primeira hipótese de pôr os objectivos em prática. A hipótese de pôr aqui alguém também. Hipótese de mandar de cabeça e saber que não se bate em nada. Sabes que podes escrever aqui, embora alguém acrescente alguma coisa, as tuas são as mais fortes e as que realmente interessam e quando te mandas de cabeça já sabes onde podes ou não bater. Mas tem que se contar que alguém acrescente alguma coisa.

17.21 – Luís – 32 anos, pianista

Protocolo T.A.T.

Cartão 1 – 12" – Tem graça, há um livro que me marcou muito: é "O retrato de Dorian Gray" de Oscar Wilde, e lembro-me que durante muitos anos, sempre que olhava para quadros, tentava descortinar o que havia nos olhares. Era fantástico. Mas é preciso contar-lhe uma história +++ Duas coisas um bocado contraditórias. Pode ser o Mozart criança. A criança genial em plena criatividade que tenta encontrar frases melódicas. Pode também ser a criança que se tem que exercitar no violino, sem alegria, só porque os pais o puseram desde cedo a aprender + Quer num caso quer no outro, fica-se com a impressão que a criança tenta penetrar no segredo deste objecto. Que tenta perguntar a si própria como é que existe? Para que serve? +++ Fica-se com a impressão que o próprio violino faz um ecrã entre o arco e ele. Porquê? (2'40")

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

Cartão 3BM – 5" – Tendência Picasso, período rosa ou azul +++ Trata-se de euhh + duma mulher, penso que sim, por causa da + devido à idade, vêm-se as pernas, deve estar de saias. Claro que isto não tem aspecto de alegria. O pintor que fez este quadro devia estar num período de desespero porque, e isso é claro, a mulher aqui está a passar por um grande desgosto. A forma como ela está de joelhos está muito bem feito. Vê-se com clareza a forma abatida como ela está encostada ao banco. Aparentemente é um acontecimento bastante dramático. Não sei. Talvez a morte duma pessoa chegada. O tempo é importante? (2'15")

Cartão 4 – 7" – Aqui parece que se trata de uma reprodução duma cena de fotografia de um filme. Mais ou menos anos 50. Estilo James Dean ++ No que respeita ao quadro em si, é mais uma fotografia. Vejo uma mulher a tentar agarrar este homem, e é notório que ele está com intenções belicosas. Está com cara que quer partir a cara a

alguém. Há bastante movimento nesta fotografia. É uma imagem captada num momento do filme em que as coisas estão em movimento. (1'35)

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

Cartão 6BM – 12" – Aqui talvez também se possa tratar duma pintura, não é duma reprodução, também não é uma fotografia. De uma cena dum filme representando um homem, penso que com a mãe. Olhando para isto, o homem parece muito aborrecido, chateado, e a mulher está com um ar perplexo; talvez mais circunspecta +++ Podia dizer que há uma má notícia, qualquer coisa lúgubre, de negro. Não estou pensando que seja como na anterior fotografia, em que se via uma mulher ajoelhada, dum morto. Não estou a ver o que poderá ter acontecido à sua família. As caras não seriam assim. É mais uma cena de insucesso num exame ou uma cena de despedimento dum emprego, ou ainda talvez que ele se vá casar com alguém e que a mulher não goste. Porque o homem parece estar mais aborrecido que transtornado e ela não está abatida, ela está é chateada. (2'35")

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

Cartão 8BM – 18" – Bem, a cena ao fundo corresponde provavelmente a um homem que foi ferido na guerra que corresponde ao presente, ao primeiro plano, e que estão a operar. Talvez seja o pai deste rapaz que ainda está numa idade escolar, e que sente sobre ele talvez uma ameaça de ser também mobilizado + Não estou a compreender bem estes traços horizontais. O braço direito do cirurgião é muito confuso. É surpreendente que ele não tenha, como é que se chama aquela coisa com que os cirurgiões tapam a boca? É espantoso o tronco do homem completamente branco. *A priori* sem qualquer mancha de sangue, talvez esteja do outro lado. Não sei. É estranho. (2'45")

Cartão 10 – 8" – Como fotografia, não está mal feita, porque não se vê absolutamente nada através dos rostos. Poderia dar a entender que se trata dum homem, à esquerda, a beijar uma mulher na testa + Impossível captar o que existe através dos rostos +++ Há muitas possibilidades. Não se vê. Talvez se trate de pessoas que se vão deixar ou que se reencontram. Mas que há muita ternura, há. (1' 25")

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

Cartão 13B – 20" – A primeira coisa que me evoca, a mim, é a "ira" de Steinbek. Tive uma fotografia na minha casa ++ Trata-se de uma casa americana estilo oeste, com uma criancinha americana (entrega-me o cartão). (1'25")

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

Cartão 20 – 13" – Talvez seja Paris, Londres ou Nova Iorque. Um basbaque encostado a um poste, para aí no começo do século passado, sem data. Com estas luzinhas, talvez seja o Natal. Há luzinhas nas árvores, talvez que as árvores tenham sido decoradas para o Natal + Há sempre, nestas fotografias, um lado demasiado pouco nítido, brumoso, exceptuando a primeiras fotografia, aquela nos campos. Do conjunto destas fotografias exala uma atmosfera doentia, sinistra. (1'55")

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