



**ISPA**  
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO  
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

UM CORPO AO ESPELHO

AS NARRATIVAS RORSCHACH E DO CORPO  
NUMA ABORDAGEM MUSICOTERAPÊUTICA  
COM TOXICODEPENDENTES

ARMANDO FIEL LOURENÇO NANIM

Orientador de Dissertação:

PROF. DOUTORA MARIA EMÍLIA MARQUES

Coordenador de Seminário de Dissertação:

PROF. DOUTORA MARIA EMÍLIA MARQUES

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do

grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA APLICADA

Especialidade em Psicologia Clínica

2013

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação da Prof.<sup>a</sup>  
Doutora Maria Emília Marques, apresentada no ISPA –  
Instituto Universitário para obtenção do grau de Mestre na  
especialidade de Psicologia Clínica.

*À Ana Paula*

*na profunda partilha de uma construção de sentido.*

## Agradecimentos

À Professora Doutora Maria Emília Marques, por me ter deixado espreitar pela janela do seu conhecimento e do seu saber, pela sua disponibilidade; quando nos dão tempo, dão-nos momentos. O agradecimento ultrapassa as palavras que o possam dizer.

Ao Professor Coimbra de Matos, que já sabia antes de mim e mo disse; a vida faz-se.

Ao Dr. António Costa, diretor do Centro das Taipas por me ter escutado e acreditado num projeto completamente novo; quando saltamos sem rede, voamos.

À Dra. Ana Paula Moita por ter abraçado com carinho este projeto e o ter acompanhado passo a passo; a sua presença foi muito mais que física.

À equipa do Centro de Dia da UD-CT; um enorme bem-hajam pelo acolhimento, pela camaradagem e colaboração, pela simpatia, pelas palavras fortes, de compreensão; pelos sons, gestos e ritmos, testemunhos duma partilha também interior.

A todos colegas que durante a minha estadia na UC-CT se cruzaram comigo, pelo apoio, pelas trocas de informação e de humor aquecidas nos cafés das manhãs; nascentes quentes nas paredes vazias dos corredores glaciares do *Júlio de Matos*.

Aos utentes, que me deram a honra de confiar em mim o seu tempo, as suas dores, o seu sofrimento; que se entregaram ao som e ao silêncio abrindo-me as portas do que teima em fechar; e as lições de vida....

À minha família, por toda a envolvimento, carinho, e sobretudo paciência; em amor, “*nada se perde, tudo se transforma*”... e nada sobeja.

## Resumo

Pretendemos com este estudo verificar a existência de invariantes no que diz respeito à imagem do corpo, a partir da análise de uma narrativa Rorschach e de narrativas construídas a partir de quatro *instruções-espelho* pedidas em quatro momentos distintos, a um sujeito com toxicod dependência, no decorrer de um programa de musicoterapia. Estudámos os pressupostos teóricos relacionados com os conceitos de musicoterapia, toxicomania, corpo e imagem corporal, bem como a forma como se articulam no modo de compreensão psicanalítico. Transpusemos do protocolo Rorschach e das narrativas apresentadas nas *instruções-espelho* um conjunto de procedimentos de análise identificados e recolhidos a partir dos pressupostos que relacionam a forma como um sujeito com toxicomania narra o seu corpo e se relaciona com ele e com o mundo, em suma, quais os atributos desse corpo ao nível da *Integridade* e da forma, do *Conteúdo*, da *Identidade*, dos *Afetos*, da dinâmica dos *Movimentos*, *Deslocamentos* ou *Imobilidades*; que *Tipo de Relações estabelece* e de que forma as *Representa*. Foi usada uma metodologia qualitativa, centrada no estudo e análise da narrativa livre. Analisámos a narrativa Rorschach e a narrativa Espelho sob a influência dos mesmos procedimentos e relacionamos estes dois tipos de narrativa. Da análise e discussão dos resultados obtidos e na procura de síntese compreensiva, foi-nos possível verificar a presença de elementos variantes na narrativa do corpo expressa através do Rorschach e das narrativas espelho, bem como invariâncias no processo interceptivo destas duas narrativas. Por fim, propomos novos estudos, sobretudo visando o alargamento do método a uma amostra alargada de sujeitos com a mesma patologia, ou a mesma metodologia aplicada a outras patologias. Este estudo poderá sublinhar e clarificar o potencial clínico do Rorschach no que diz respeito à imagem corporal narrada por toxicod dependentes, podendo contribuir para a compreensão do modo como os toxicómanos se relacionam com a sua imagem corporal e apontar novas possibilidades para o uso da Musicoterapia como elemento complementar ao estudo e à intervenção. A convergência face à leitura e compreensão de um determinado fenómeno através de diferentes áreas do conhecimento clínico, assume-se da maior importância como facilitador do acesso ao funcionamento mental do sujeito.

**Palavras-chave:** musicoterapia, toxicomania, imagem corporal, Rorschach, *Instrução-espelho*.

## Abstract

With this study we intend to verify the existence of invariables regarding body image, from the analysis of a Rorschach narrative and of narratives built from four *mirror-instructions* requested in four distinct moments, to a subject with drug addiction, throughout a music therapy program. We studied the theoretical assumptions related to the concepts of music therapy, drug addiction, body and body image, as well as the way how they articulate in the mode of psychoanalytic understanding. We have transposed the Rorschach protocol and of the narratives presented on *mirror-instructions* a group of procedures of analysis identified and collected from the assumptions that relate the way how a subject with drug addiction narrates his body and if he relates with it and the world, in sum, what are the attributes of that body at the level of *Integrity* and the form, of *Content*, of *Identity*, of *Affections*, of the dynamic of *Movements, Displacements or Immobility*; what *Kind of relations it establishes* and in which way it *Represents* them. It was used a qualitative methodology, focused in the study and analysis of free narrative. We analyzed the Rorschach narrative and the Mirror narrative under the influence of the same procedures and we related these types of narrative. From the analysis and discussion of the obtained results and in the search of the sympathetic summary, it was possible to us to verify the presence of variant elements in the body narrative expressed through Rorschach and mirror narrative, as well as invariances in the interceptive process of these narratives. Lastly, we propose new studies, primarily aiming the enlargement of the method to a extended sample of subjects with the same pathology, or the same methodology applied to other pathologies. This study can underline and clarify the clinic potential of Rorschach in what concerns the corporal image narrated by drug addicts, contributing to the understanding of the way hoe drug addicts relate with their own body image and point new possibilities to the use of music therapy as complementary element to study and intervention. The convergence against the reading and comprehension of a given phenomenon through different areas of the clinic knowledge, assumed of the utmost importance as facilitator of the access to the mental operation of the subject.

**Keywords:** music therapy, drug addiction, body image, Rorschach, *mirror-instruction*.

## Índice

Índice .....	VII
1 Introdução .....	1
2 Musicoterapia .....	7
2.1 Música e Psicanálise – Os modos de escuta .....	9
3 Adição e Toxicomania .....	13
3.1 Abordagem psicanalítica da adição .....	16
4 Corpo e Imagem Corporal .....	21
4.1 O corpo na Psicanálise .....	22
5 O Objeto e o Problema .....	27
6 Tipo de Estudo .....	30
7 Instrumentos .....	32
7.1 O Teste de Rorschach .....	32
7.2 A Instrução-Espelho .....	38
7.3 Contexto Geral de Recolha das Narrativas .....	38
8 O Participante .....	42
8.1 Apresentação do Sujeito .....	42
9 Procedimentos de Análise .....	44
10 Apresentação e Análise de Resultados .....	51
10.1 Análise da Narrativa Rorschach .....	51
10.2 Análise das Narrativas-espelho .....	62
11 Discussão .....	71
12 Conclusão .....	82
13 Referências .....	86
13.1 Bibliográficas .....	86
13.2 Discográficas .....	92
14 Anexos .....	94

## 1 Introdução

Ao espelho, a imagem que vemos, corresponderá simplesmente a uma exposição anatômica, um formato revestido por uma pele onde nos podemos, mais ou menos reconhecer, agradar ou desagradar, ou será o que aí projetamos no sentido de uma representação mental saída da nossa subjetividade (Sanglade, 1983)? De certa forma, esse *espelho* devolve-nos uma imagem de um corpo que se reflete, levando por sua vez à reflexão sobre o sentimento que temos de nós.

As metáforas do *espelho* referidas por Anne Sanglade, como se este se constituísse como um filtro ao qual entregamos uma forma e nos é devolvido um *conteúdo*, associadas às reflexões de Anzieu (1978) a propósito do teste de Rorschach: “As manchas de tinta serão como um espelho onde os estímulos visuais ativam as imagens cinestésicas do sujeito, as quais são projetadas sobre as manchas e, por sua vez, percebidas como reflexos enviados de volta pelo espelho”, juntamente com a ideia convencional de que o espaço sonoro nos envolve (contrariamente ao campo visual que nos enfrenta), se desenvolve para além do *controle* dos outros sentidos, sugere-nos a possibilidade de explorar a ideia de que a música, sendo tão significativa e transversal na vida dos seres humanos poderá, através da sua *correspondente* terapêutica, a musicoterapia, servir de meio facilitador na captação de *narrativas-espelho* associadas ao trabalho em grupo com toxicómanos. Este efeito facilitador encontra-se na relação que a música vem estabelecendo com os comportamentos de consumo, a partir do momento em que estes encontraram contextos oportunos à sua associação. Desta forma, a experiência vivenciada através das sessões de musicoterapia poderá promover ambientes facilitadores à obtenção de narrativas, no nosso caso, de toxicómanos adultos, sobre a sua imagem corporal. Este trabalho foi motivado pela necessidade de responder ao desafio lançado pelo diretor da instituição em relação à pertinência de estudos fundamentados nestes contextos de intervenção.

Durante esse período foram realizadas dez sessões de musicoterapia, nas quais participaram, entre 8 e 12 utentes, entre os 28 e os 49 anos e aos quais foi sistematicamente entregue, no final de cada sessão, uma *instrução-espelho* com a seguinte proposta impressa em cabeçalho: “*Imaginando que esta folha é um espelho, descreva por palavras o que vê ou como se vê*”, à

deviam responder por escrito, identificarem e entregarem. Entretanto, antes início do projeto, foi administrado o teste de Rorschach, cujas narrativas acederão a uma dimensão constante, enquanto que as narrativas captadas a partir da *Instrução-espelho*, darão conta de uma variabilidade contaminada pelo estímulo musical. Ao longo do decorrer do projeto fomos tomando consciência de algumas evidências que por sua vez, iam colocando o que viriam a ser, as questões que este estudo iria formular, cruzadas com o interesse e atenção aos resultados práticos do projeto, no sentido que este pudesse efetivamente constituir uma mais valia terapêutica. Preocupava-nos por isso, a necessidade de o fundamentar. A primeira evidência foi de que todos os exercícios ou propostas, de forma primária ou secundária, se ancoravam no corpo; por um lado sendo diretamente vocacionados para procedimentos, atitude e atos corporais, e por outro, mesmo que a proposta seguisse ou fosse apresentada num sentido mais *mental* ou psicológico evocando o pensamento sobre si numa temática mais do sentir do que no fazer, convidando à reflexão sobre as escolhas que entretanto foram assumindo e do seu impacto nas realidades externas, nos seus objetos relacionais, o pensamento e a ação não se encontravam suficientemente *afastados* – estando em certos casos colados – para evitar a constante passagem ao corpo enquanto facilitador de uma linguagem/sintoma, o que nos levou a pensar nos trechos musicais como possível mecanismo de deslocamento de sintomas. E porque *tudo* tendia a começar e a acabar no corpo, justificou-se a apresentação de uma instrução-espelho final, de caráter essencialmente verbal. A segunda evidência, confirmada nos momentos iniciais da primeira sessão, ao serem questionados sobre a importância da música nas suas vidas, é a de que esta, sendo vivida e evocada de forma tão distinta e particular, pode ser um indicador do tipo de consumo, uma vez que relatam preferências musicais em função da droga que consomem e portando, da forma como o corpo é por esta (e pelo sujeito), invadido; também nos mesmos momentos, ao serem questionados sobre os sentimentos que têm de si, como se sentem e se veem naquele momento específico, como conceptualizam os seus percursos de vida, quais as expectativas ou como idealizam os seus relacionamentos e a sua continuidade, manifestam sobretudo sentimentos de solidão, verbalizações ou discurso fatalista, uma *amotivação* e indiferença, associadas a relatos sobre relações afetivas frágeis e efémeras, todas elas motivadas por alianças de consumo. Uma terceira evidência prende-se com os relatos de reflexão dos participantes no final das sessões, referindo o aspeto catártico, a sensação de alívio e a evocação de uma relação de pertença a um grupo de partilha íntima; este aspeto foi determinante nas escolhas musicais, sobretudo as que seriam utilizadas como indutoras e facilitadoras do relaxamento. Por último, mas não menos importante, é o fator de dupla entrada que se prende com o universo comunicacional e

ao qual a musicoterapia também não fica alheia: a dicotomia (teórica) entre atividade e receptividade, ou seja entre musicoterapia ativa e receptiva uma vez que a grande maioria dos participantes mostraram uma reduzida atração pela experiência instrumental ao sentirem-se confrontados com o insucesso e pela representação da exigência de uma aprendizagem subordinada a uma prática demorada, repetitiva e persistente, o que entra em confronto com as suas necessidades em obter um resultado mais imediato. Assim, o recurso a instrumentos musicais foi reduzido ao mínimo, sendo apenas usados os de carácter predominantemente rítmico bem como aqueles que poderiam satisfazer ou ilustrar narrativas ou dimensões subculturais e/ou étnicas. Esta escolha também tem em conta aspetos relacionados com a recolha dos futuros parâmetros que darão origem à análise teórica deste trabalho: a sensibilização para uma ritmicidade, logo uma temporalidade, para o equilíbrio na relação espaço-tempo, o que quer ao mesmo tempo dizer, dar conta da proximidade ou afastamento entre a sensação psíquica de tempo e a noção real de tempo que se dinamizam pelo desejo em consumir e a possibilidade em concretizar esse mesmo desejo. Destes aspetos ou evidências, resultam as condições particulares que serviram de base ao planeamento e ao constante ajustamento das sessões de musicoterapia.

Este projeto foi então o *ponto de ignição* para o estudo que nos propusemos desenvolver a partir da curiosidade clínica de tentar perceber se existem, e em caso afirmativo quais, as particularidades *invariantes* entre uma narrativa Rorschach e *narrativas-espelho* produzidas por um sujeito toxicodependente, no que diz respeito à sua imagem corporal, ou seja, relacionando uma narrativa essencialmente projetiva (o teste Rorschach), com quatro narrativas recolhidas a partir da evocação de aspetos mais perceptivos (as *narrativas-espelho*), tentaremos estudar como um adulto toxicodependente descreve o seu corpo e a sua imagem corporal, no sentido em que esta significa a síntese viva e existencial das nossas experiências emocionais, enquanto memória inconsciente de toda a nossa vivência relacional. Tanto as narrativas recolhidas a partir do protocolo Rorschach, como as narrativas-espelho contidas nas *instruções-espelho*, serão discutidas em referência aos mesmos procedimentos de análise que foram identificados e recolhidos a partir da revisão teórica referenciada à triangulação *imagem corporal – toxicodependência – musicoterapia*; da narrativa que o sujeito produziu perante a apresentação dos instrumentos e dos pressupostos teóricos destes em relação sua capacidade em testar e dar conta da imagem do corpo. Vamos então tentar estabelecer os parâmetros comuns à análise das narrativas Rorschach e espelho, que nos possam levar à compreensão do corpo, tal como o sujeito o representa.

A psicologia é uma ciência permeável às influências culturais e históricas, envolvendo o objeto dos seus estudos na sua própria investigação, o que nos levará às problemáticas inerentes ao controle desta variabilidade, afastando-a definitivamente dos modelos quantitativos que acabam por representar *apenas* uma *forma canônica* da realidade. Assim, nos primeiros capítulos deste trabalho, faremos uma pequena revisão aos conceitos que definem e constituem os protagonistas do nosso estudo: musicoterapia, adição e toxicomania, corpo e imagem corporal, psicanálise e instrumentos usados. Após esta breve introdução, na qual tentaremos apresentar um pórtico que dê entrada para uma visão geral e ao mesmo tempo esclarecedora, esquematizando a arquitetura deste estudo, iremos no segundo capítulo, apresentar a musicoterapia, que se dará a conhecer através da sua definição (que como iremos constatar, não se afasta muito das demais conceptualizações que grosso modo limitam os campos de estudo e intervenção em clínica), a forma como se posiciona no campo dos objetos científicos, a sua *armadura conceptual*, a sua pertinência enquanto modelo de aplicação na clínica em geral e na psicologia em particular; faremos um, também pequeno, retrocesso temporal no sentido de resumir a sua origem e os acontecimentos históricos que a foram fundamentando ao longo do tempo; tentaremos justificar a complementaridade e integração entre musicoterapia e psicanálise, através da simbologia das escuta ativa, proporcionando a possibilidade de projetarmos as nossas experiências, os nossos pensamentos e emoções; este mecanismo projetivo, também se testemunha no lançamento (projeção) do corpo no espaço, no tempo e na forma, assumindo-se por isso, um modelo psicoterapêutico facilitador de modos de comunicar não verbais. Compararemos as formas de interpretação e as linguagens destes dois campos de saber, ligando-os à problemática da toxicodependência e da pertinência desta constelação na compreensão das particularidades do sujeito em estudo.

No terceiro capítulo estudaremos as definições do fenómeno aditivo no qual se contem o conceito de toxicomania, referindo-nos ao sujeito que procura *envenenar-se* através da introdução no seu organismo de uma substância tóxica, numa intenção dupla, de ter prazer e fazer mal a si próprio. Falaremos da evolução destes fenómenos em relação com os modelos de compreensão e abordagem que foram prevalecendo nos vários períodos, e por fim estudaremos a abordagem psicanalítica ao comportamento aditivo em geral e à toxicodependência em particular, resumindo os significantes mais pertinentes nesta abordagem, nomeadamente em relação à discussão sobre a existência ou não de um modelo *estrutural da personalidade*, e identificando apesar de tudo, algumas características comuns encontradas na clínica da toxicomania, e manifestadas na procura constante no mundo

externo, de uma solução para problemas internos. A *problemática identitária* que pelo comprometimento das estruturas egóicas, constrói a tendência para a utilização de tipos particulares de consumo na tentativa de suportar uma realidade interna marcada pelo enfraquecimento do Eu e pela perturbação do sentimento de si. Também as *perturbações da intersubjetividade e da relação de objeto* se constituem elementos nesta equação, uma vez que o estado de dependência poderá ser o molde onde se constrói e memoriza a experiência da necessidade e do prazer, dependência que esconde o desejo de independência em relação ao mundo, através da eliminação da reciprocidade, que nunca se estabelecerá com uma substância, prevenindo assim a ferida narcísica da rejeição ou da perda. Outra dimensão significativa diz respeito à relação que os toxicodependentes estabelecem com o mundo, no sentido em que os comportamentos dependentes de consumo se constituem como uma forma de estar no mundo, numa atitude global face à existência, implicando por isso, todo um modo de vida.

O quarto capítulo é o do corpo, tónica central deste estudo, e por isso será relacionado e *cruzado* com os conceitos de toxicomania e com os modos de pensar psicanalíticos, anteriormente tratados. Tentaremos fazer a diferenciação teórica entre os três níveis da identificação de si: *esquema corporal, imagem corporal e representação de si*, na medida em que concorrem juntos para uma representação unitária e intersubjetiva do sujeito, para depois os integrarmos na leitura das narrativas Rorschach e *espelho*, uma vez que o corpo ao qual queremos aceder no sujeito é um corpo integrado, tornando-se impossível de dissociar estes três conceitos no Rorschach. Como já foi explicado anteriormente, este estudo conta com dois instrumentos capazes de fazer, em contextos diferentes, emergir narrativas verbais que possam dar acesso à singularidade do sujeito e às suas manifestações sobre a forma como se representa. Desta forma no nosso estudo tentaremos constituir contextos balizares em forma de procedimentos que possam ser analisados a partir do Rorschach e das *Narrativas-espelho*, na possibilidade de aumentar a abrangência destes dois métodos. Estes procedimentos serão reduzidos e esquematizados em função da sua relevância, e a partir da qual procederemos a nossa análise, que para poder cumprir os princípios igualitários e de transparência metodológica em relação às *Narrativas-espelho*, serão estudados e analisados em função da sequência de narrativas, e não pela sequência dos cartões. Assim, toda a produção verbal do sujeito será indiferentemente estudada. Por fim, discutiremos o processo descrito intranarrativas, confrontando a produção fornecida pelo Rorschach com a produção fornecida pelas *Narrativas-espelho*, e após esta integração, procederemos ao diálogo com a teoria

expressa na revisão de literatura. Concluiremos este trabalho apresentando uma integração e articulação do conceitos estudados e analisados, ressaltando os limites, barreiras e contrariedades, para de seguida nos atrevermos a propor outras possibilidades de estudo com base na matriz inicial, numa óptica de alargamento e abrangência de saberes.

A metodologia usada neste estudo enquadra-se numa abordagem metodológica qualitativa com recurso à *narrativa livre*, centrada num caso único e referenciada com os modos de pensar e pesquisar característicos do paradigma psicanalítico. Não nos interessa aqui proceder à substituição de um constructo teórico por outro, mas sim reinterpretar um processo já conhecido como o Rorschach e as *Narrativas-espelho*, com o objetivo de responder à questão que nos propusemos estudar, e para isso seguimos um método através do qual pudéssemos assumir uma posição de rigor face ao objeto de estudo e uma posição de respeito face ao sujeito. São então a *teoria* e o *método*, duas das pedras basilares da nossa pesquisa, permitindo-nos a focagem e a centração, desviando-nos das dispersões temáticas que facilmente encontramos no nosso caminho. Estas questões sobressaem ainda mais, uma vez assumido o método qualitativo em psicologia clínica, na medida em que se vão construindo percursos baseados no binómio *construção-interpretação*, nascido do pensamento antropológico que recorre a elementos da subjetividade humana. A psicanálise, modelo compreensivo assumido por nós neste trabalho, é de todas as teorias psicológicas, a que mais recorre aos métodos qualitativos, diferindo das restantes, na medida em sendo uma *praxis*, é simultaneamente método de pesquisa e de tratamento, proporcionando-nos um modelo que valoriza as experiências de vida, as relações, as ações e as identidades que constituem o universo subjetivo do ser humano, e adquirem significado por influência e referência à forma como o passado está sedimentado nos processos mentais conscientes e inconscientes (Hollway & Jefferson, 2000). O interesse pelo método de narrativa surgiu da necessidade de identificar o modelo de investigação que nos parecesse mais adequado ao sujeito psicossocial, uma vez que este implicaria a centração numa abordagem que colocaria o acento na narrativa livre do sujeito, referenciada à exposição das suas experiências subjetivas e intersubjetivas, e através da forma como este narra a sua imagem corporal, se descreve e à sua relação com o mundo, tendo em conta o seu significado emocional numa lógica adjectivante de integração *Tópica, Económica e Dinâmica*.

## 2 Musicoterapia

Durante o VII Congresso Mundial de Musicoterapia em Hamburgo, em Julho de 1996, a Comissão de Prática Clínica aprovou a seguinte definição de musicoterapia:

A musicoterapia consiste na utilização da música e/ou dos seus elementos constituintes, ritmo, melodia e harmonia, por um musicoterapeuta qualificado, com um cliente ou grupo, num processo destinado a facilitar e promover comunicação, relacionamento, aprendizagem, mobilização, expressão, organização e outros objectivos terapêuticos relevantes, a fim de atender as necessidades físicas, emocionais, mentais, sociais e cognitivas. A musicoterapia busca desenvolver potenciais e/ou restaurar funções do indivíduo para que ele ou ela alcance uma melhor qualidade de vida, através de prevenção, reabilitação ou tratamento.

Platão e Pitágoras descreveram a música como um meio capaz de harmonizar o ser humano. Pitágoras dizia que podiam ser curadas, através da música, as doenças, provocadas pela desarmonia interna dos humores corporais. Para Ruud (1990), os musicoterapeutas não são os primeiros a afirmar a influência benéfica da música. O conceito de uma força terapêutica ou “harmónica” na música tem prevalecido na estética e na educação musical desde a Grécia Antiga, na medida em que a forte influência pitagórica ainda fundamenta uma grande parte do pensamento musical, constituindo-se um argumento do senso comum frequentemente utilizado em sua defesa.

Segundo Verdeau-Paillès, Luban-Pozza & Ponti (1995), a universalidade da música, enquanto agente de ação terapêutica, encontra-se presente em relação ao seu poder de cura, vem relatada na literatura desde os tempos mais remotos referindo-se aos seus *poderes sobrenaturais* e *mágicos*, como se fossem dádivas dos Deuses à Humanidade, podendo através dela ser atingida a felicidade absoluta.

No século XVII, com o nascimento do modelo filosófico mecanicista de René Descartes, desenvolveram-se os princípios que viriam a fundamentar a acústica como objeto de estudo e em consequência desenvolvem-se os contornos metodológicos e científicos para a musicoterapia moderna, no sentido em que certos intervalos de uma escala musical, teriam a capacidade de influenciar os estados mentais. Desta forma se foi estabelecendo a partir do séc. XIX até à primeira metade do séc. XX, sendo sobretudo utilizada em hospitais, geralmente

em associação com outras técnicas terapêuticas, até que em 1950 foi fundada a *National Association for Music Therapy* com o objetivo de apoiar a utilização terapêutica da música nos mais variados âmbitos, assim como como entidade reguladora da formação de profissionais e fomentar o desenvolvimento de um corpo teórico e científico desta nova disciplina (Mercadal & Martí, 2005). Em 1958, é fundada em Inglaterra, por Juliette Alvin a Sociedade de Terapia Musical, uma das instituições pioneiras em formação e estudos científicos nesta especialidade.

A classificação de Escande (1984) divide a musicoterapia em três campos principais: a musicoterapia receptiva, a musicoterapia ativa, e as técnicas combinadas ou associadas. A mais conhecida, e talvez a mais utilizada é teoricamente chamada, musicoterapia receptiva, centrada exclusivamente na escuta (tenha-se aqui em conta que neste contexto a "escuta" se desenvolve de forma ativa e participativa). Nas técnicas ativas, a música é construída pelo próprio sujeito ou paciente; o objetivo do terapeuta é deixar revelar de forma gradual, algo musical, através do residual estético ou pela repetição de um padrão, por exemplo, ajudar o sujeito a construir uma composição, que posteriormente será tema de discussão e análise, promovendo desta forma uma narrativa verbal enquadrada nos formatos de *Grupo de Atividade*, segundo o modelo de Foulkes, Anthony & Guira (1964). A Musicoterapia possui então uma pluralidade de métodos, que cada musicoterapeuta aplicará em função das suas orientações e experiência pessoal (Batista,1999). Desta forma são criados ambientes facilitadores a contactos e relações, estimulantes da expressão das emoções, dos fenómenos de espelho, e condensadores, de ressonância afetiva e estética; desenvolve-se a possibilidade de reorganização do traço mnésico na consciencialização de acontecimentos passados, favorecida por elementos de escuta relacionados com a história sonora e musical do sujeito, assim como a assimilação rítmica e temporal, facilitadas pela características essenciais do fenómeno musical.

Achamos pertinente compreender a ação que a música, enquanto fenómeno físico e estético exerce no organismo, uma vez que ouvir música reflete a nossa especialização hemisférica (Mancia, 1990). Enquanto o hemisfério cerebral direito recebe e processa o estímulo musical de forma total e *Gestáltica*, o hemisfério esquerdo, que já é dominante na linguagem falada, domina também a percepção musical; desta forma, este hemisfério proporciona uma audição mais analítica (Mancia, 1990; Ruud, 1990). O nosso corpo é, em si mesmo, um instrumento musical e uma unidade rítmica, com vários padrões biorritmicamente estabelecidos, que vão

desde a atividade mio-elétrica, o batimento cardíaco, até aos hábitos e rotinas que impomos ou nos são impostas no nosso quotidiano.

### 2.1 *Música e Psicanálise – Os modos de escuta*

Através destas considerações sobre a expressão simbólica do fenómeno musical, e terapêutica, pela ação da musicoterapia, podemos considerar o interesse particular que estas suscitam ao campo de saber da psicanálise.

Podemos então perguntar-nos sob que aspetos a experiência musical se pode comparar à experiência analítica; sendo a Psicanálise um método que estuda as emoções e as suas representações simbólicas, ao mesmo tempo que se constitui como uma prática clínica na qual os aspetos significantes com que os sentimentos do analisando se manifestam, são percebidos como contra transferenciais (Mancia, 1990), parece-nos que esta reflexão fará todo o sentido, uma vez que a música se fundamenta na interpretação, que é também o instrumento principal da Psicanálise. Podemos desta forma estabelecer um paralelismo, no sentido em que tanto a interpretação musical como a interpretação analítica, permitem revelar o que à primeira vista, não se encontra manifesto, nem na partitura, nem no discurso verbal do paciente. Ambas leem ou escutam a linguagem secundária que o compositor deixa na partitura, ou o analisando na sua narração (Mancia, 1990; Lecourt, 1993). Em ambas, interpretar será igualmente escolher, e portanto excluir.

Recuando um pouco na nossa ontogenia; nas suas primeiras relações com os pais, a criança deverá construir uma classe de objetos (progredindo de parciais a totais) internos, afetos ao seu espaço e ao seu tempo, e as experiências na vida intrauterina serão importantíssimas para o desenrolar deste processo, uma vez que são sensoriais (inicialmente auditivas, vestibulares e gustativas), permitindo ao feto sentir, tanto os ritmos internos da mãe (cardíacos, respiratórios, peristálticos), como os vindos dos ambientes externos, provocando assim, uma interação sensório motora materno-fetal que se caracteriza sobretudo pela ritmicidade (Winnicott, 1990). Desta forma, a experiência rítmica, auditiva em particular, será essencial para o desenvolvimento das funções psíquicas que virão a participar na formação da categoria mental responsável pela noção de belo. Assim, ao nascer, a voz da mãe, será para a criança o primeiro *instrumento* (verdadeiramente belo) externo, com capacidade de reprodução sonora e com características promotoras da continuidade das experiências musicais e rítmicas que se proporcionarão ao longo da sua vida. Da mesma forma, a voz materna participará na formação de um “invólucro de sensações”, como as descritas por Esther Bick (1991); ou o

“envelope de si”, como refere Anzieu (1987), dos quais derivará a diferenciação progressiva entre os mundos interno e externo da criança, se bem que estes manterão sempre estreitas relações ao longo da sua vida. Neste sentido a experiência musical poderá ser considerada como que a *encruzilhada* onde estes dois mundos, o interno e o externo, se tocam (Lecourt, 1993).

A temporalidade da experiência musical, implica uma fragmentação das emoções, um contínuo de *estados melancólicos* transformados pela recuperação gestáltica realizando-se através da memória, dando um sentido à forma sonora, permitindo que os sons estabeleçam relações entre si (Mancia, 1990); no entanto, à semelhança do que acontece no sonho, dá também valor à subjetividade, na medida em que liga a experiência atual às emoções mais antigas que participam na constituição do mundo interno (Lecourt, 1993).

Ehrenzweig (1965) propõe uma distinção entre o *ouvir fusional* (caracterizado pela música tonal, como nas composições clássicas e românticas, ou mesmo a música popular) e o *ouvir separado* (característica do *serialismo*, do *dodecafonismo* e da *música concreta*) transportando para o plano analítico a recondução do discurso sobre o *tonalismo* e o *atonalismo* e o impacto que estas formas distintas podem ter no nosso mundo interno. Assim, a música atonal, com a sua característica dissonante, facilitaria a separação, fragmentação e desorganização dos objetos internos (características da posição esquizoparanóide da primeira infância); por outro lado, a música tonal, através da resolução das dissonâncias, facilita a organização e restauração dos mesmos objetos (processo que se liga à posição depressiva).

Desta forma, a psicanálise do *ouvir música* demonstra-nos que para podermos fruir os significados mais profundos de qualquer música, será sempre necessária uma *distância ideal*. A música tonal parece convidar-nos a reduzir essa distância encorajando a uma empatia identificatória, mas com risco confusional. A música atonal, por oposição, tende a aumentar a nossa distância emocional, limitando o mecanismo identificatório, levando-nos a tolerar as dissonâncias e obrigando-nos a padrões mais rígidos na procura em tornar inteligível, o que afinal, é *sensível* (Adorno, 1958; Mancia, 1990; Lecourt, 1993). Para Farnsworth (1969), a música proporciona a cada pessoa a oportunidade de projetar as suas experiências particulares, através das suas próprias imagens pessoais. Este aspeto facilitador dos mecanismos expressivos através da projeção, constitui um reforço teórico à utilização, nas sessões de musicoterapia referidas na parte prática e das *instruções-espelho* como forma de induzir uma narrativa verbal no contorno de uma dinâmica não verbal.

No contexto da toxicodependência, alguns autores sustentam que desde a antiguidade a música vem sendo associada ao devaneio, às festas, constituindo por isso, um meio facilitador do consumo de drogas. Com efeito, muitos cantos da Idade Média, como por exemplo, os *Carmina Burana* (Codex Latinus Monacensis), ilustram bem estas sustentações, referindo-se constantemente na sua lírica, à diversão, ao sexo, à bebida e a rituais em que a religiosidade se deixa seduzir pelo paganismo. Poderemos da mesma forma dizer, que em todos os tempos, e de forma transversal, em praticamente todas as civilizações, a música foi contribuindo, de uma forma ou de outra, para uma *afinação* das sensibilidades estéticas do ser humano, acompanhando até aos dias de hoje o desenvolvimento qualitativo da nossa espécie (Verdeau-Paillés, 1995). Desta forma, os mais variados géneros musicais, na sua relação com o autor, poderão ser associados ao consumo de drogas, influenciando o aspeto narrativo das suas próprias criações. Além da função desinibidora e o alívio da ansiedade na performance, proporcionados por várias substâncias, o estilo de vida itinerante e ativo dos artistas, facilita a aquisição e utilização destas substâncias (Richard e Senon, 1999). Então se a experiência musical pode influenciar, acompanhar ou até promover o consumo de substâncias, o mesmo se poderá dizer no sentido inverso, ou seja, influenciando positivamente o encontro com estruturas que assegurem uma *sonoplastia* tranquilizante e equilibradora.

Para Edith Lecourt (1993), a música constitui essencialmente, na sua aplicação terapêutica com toxicómanos, um substituto das necessidades orais, promovendo um suporte socialmente aceite à expressão da agressividade, devendo ser desenvolvida na sua forma socioterapêutica, permitindo o enriquecimento das experiências e sensibilizando o sujeito para a vivência estética.

Na procura de uma relação fusional e gratificante com a música, o sujeito entrega-se a um afundamento numa espécie de banho sonoro no qual se deixa mergulhar, o que provoca um efeito calmante profundo, imerso num estado de devaneio e meditação; uma espécie de anestesia sonora que o protege da dor provocada pelas agressões externas (e internas) e de certa forma, faz descer o seu nível de ansiedade. Agrada-lhe a possibilidade de se deixar invadir por uma atitude passiva; um deixar estar; “o tempo que passe...” deixando entretanto *fluir* as suas emoções sem procurar controlá-las ou entendê-las.

Gerwartz (1964, *in* Ruud, 1990) afirma que o processo catártico pode ser provocado pela verbalização, pela atividade física ou pela fantasia e neste sentido, a relação da musicoterapia com a catarse constitui-se nestas modalidades de expressão; em relação à catarse verbal o

sujeito pode obter um sentimento de alívio, tanto através do canto, como da produção de narrativas escritas, pois as “deformações da percepção, do pensar, do sentir, da fantasia, quando comunicadas, perdem pelo menos uma parte da sua força patogénica” (Rattner, 1977, p. 91). Encontramos aqui, o referencial teórico que nos ajuda a fundamentar o uso da *instrução-espelho*, como referiremos no capítulo referente à escolha dos instrumentos. É como se, ao escrever, cantasse essas palavras no papel.

### 3 Adição e Toxicomania

O uso/abuso de drogas não é de toda uma questão exclusiva, nem do mundo contemporâneo, nem do mundo ocidental. Esta prática tem sido uma preocupação constante ao longo da história da humanidade. Em todas as civilizações antigas, encontramos registos do conhecimento e de experiências relacionadas com determinadas propriedades especiais de elementos extraídos das plantas, de minerais e de alguns animais. Nos textos hindus encontramos referências a substâncias alucinogénias, calmantes e sedativas, e até Heródoto, no Séc V a C, se refere nas suas crónicas às virtudes terapêuticas do ópio (Angel, Richard & Valleur, 2000), cujo consumo se ramificando e aumentado, até ao aparecimento, a partir de meados do século XIX, a até quase aos nossos dias, de casas de fumo semiclandestinas, espalhadas por toda a Europa, transformando-se a toxicomania num fenómeno de três vértices: o despoletar de um acontecimento cultural, o resultado de pesquisas médicas e simultaneamente objecto de tentativas de controlo e de proibições. No século XIX é extraída pela primeira vez a morfina, a partir do ópio como anestésico administrado aos feridos de guerra; e por sua vez, a partir da morfina foi sintetizada a heroína e introduzida no mercado como medicamento pediátrico da tosse, entre 1890 e 1910 pela farmacêutica *Beyer*. A cocaína aparece na Europa na mesma época, sendo sobretudo utilizada como anestésico desde 1860. Entretanto os médicos começam a verificar os primeiros estados de dependência nos militares e em membros das classes sociais mais favorecidas e nos Estados Unidos são aprovadas as primeiras leis proibicionistas e em 1909, outros treze países se lhe juntam; e à medida que o ópio, o cânhamo e a cocaína deixavam de ser procurados nos meios mais privilegiados e artísticos, foram, por sua vez, proliferando nas ruas.

Em 1943, Hoffman, inadvertidamente descobre o LSD que irá incentivar um elevado número de pesquisas acerca da utilização de alucinogénios no tratamento de perturbações mentais. A revolução farmacológica da década de 1950 e sobretudo após a descoberta dos efeitos antipsicóticos da clorpromazina, pôs fim às investigações oficiais acerca desta substância; no entanto, nas décadas de 1960 e 1970, volta a surgir o interesse pelas experiências alucinogénias, dando origem ao aparecimento das comunidades hippies, assistindo-se a uma expansão epidémica do uso de drogas, tornando-se o uso e tráfico de estupefacientes numa preocupação prioritária dos responsáveis pela saúde pública.

O conceito de toxicomania evoluiu ao longo da história em concordância com os modelos de compreensão do abuso e da dependência prevaletentes nos vários períodos; no entanto,

devemos muito brevemente, referir ou discriminar a utilização dos termos *Adição* e *Toxicomania*, no sentido em que *Adição* permitirá desenvolver o sentido fantasmático e dinâmico da procura e da dimensão compulsiva e económica, permitindo uma abordagem teórica que ultrapassa a necessidade e os comportamentos de procura de um tóxico exógeno. Por outro lado o termo *Toxicomania* sugere que o sujeito procura *envenenar-se* pela introdução no organismo de uma substância tóxica, numa intenção dupla, de ter prazer e fazer mal a si próprio. Usaremos assim o termo *adição* em referência aos comportamentos comuns de procura, como a compulsão e a sua manutenção apesar das consequências negativas, bem como as preocupações obsessivas em relação a esse comportamento, que façam ou não intervir uma substância exógena, e o termo *toxicomania* em referência ao “afunilamento” destes comportamentos à substância tóxica exógena (McDougall, 1982, in Mijolla & Mijolla-Mellor, 2002). No entanto, parece-nos pertinente, para além da clarificação do termo, expor resumidamente alguns dos modelos de compreensão e intervenção mais estudados ao longo da evolução do fenómeno:

Ao longo do curso da História da humanidade, o uso de drogas encontrava-se ligado a experiências sagradas, e à possibilidade de aceder a poderes superiores; desta forma nasce o *modelo religioso ou moral*, defendendo que todo o *vício* e falta de autocontrolo são considerados *pecado*. Assim, estas drogas apenas se podiam usar no quadro de atividades religiosas. Por sua vez o *modelo monovariado de doença* considera a adição como uma doença provocada pela substância abusada. Esta concepção leva à intenção de erradicar os “produtos tóxicos” que estarão na origem da doença. Assiste-se entretanto, à separação progressiva entre a medicina e a religião bem como a apropriação por parte de medicina, de problemáticas que anteriormente eram vividas como sendo de ordem moral ou religiosa. Assim, devido à emergência da autonomia médica em relação às perspectivas religiosas, surge o *modelo bivariado*, não impedindo apesar de tudo, a persistência de considerações morais no próprio discurso médico, uma vez que a psiquiatria do século XIX e da primeira metade do século XX, estava fortemente marcada pela *teoria da degenerescência*, proposta por Morel em 1857; segundo esta concepção, algumas pessoas serão mais *fracas* do que outras nos planos físico, mental e moral. Esta fraqueza constitucional é transmitida pela hereditariedade e agravada pelas causas externas. As doenças consideradas *sociais*, como a sífilis, o alcoolismo, a tuberculose e as adições, são portanto assunto de *degenerados*, tornando a sua descendência suspeita à priori, de manifestar perturbações ainda mais graves. Este modelo explicativo mostra a sobreposição entre o discurso médico e a visão moral estendendo-se

frequentemente às propostas mais radicais de tratamento das toxicomanias, como o encarceramento, com o objectivo inicial de preservar a sociedade, tanto de certos doentes mentais, como dos delinquentes (Angel, Richard & Valleur, 2000).

Entretanto, no início da década de 1970, foi posta em questão a perspectiva puramente médica ou psicológica das toxicomanias e o modelo de doença, tendo surgido uma série de evidências que contribuíram para uma mudança modelar. Os trabalhos realizados em torno da toxicomania, tanto no plano teórico como no de intervenção, vêm revelando que uma parte destes indivíduos conseguem tornar-se consumidores moderados e controlados, pondo em causa a abstinência total como único método de tratamento, assim como a concepção de doença herdada. A importância evidente do contexto, do quadro, da sociedade e da cultura obriga-nos a encarar as adições como um fenómeno complexo, um encontro de uma personalidade, de um produto e de um momento sociocultural, a abordar como biopsicossocial, formalizando-se assim o *modelo trivariado* (Angel, Richard & Valleur, 2000). Tendo em conta o conhecimento científico adquirido entretanto quanto à etiologia, desenvolvimento e tratamento das toxicomanias, considera-se necessário que para além das prevalências e padrões de consumo se conheçam também as características das substâncias consumidas, dos consumidores e dos contextos de consumo nas suas várias vertentes (Feijão, 2004). Podemos então afirmar que não existe uma definição descritiva e com características operatórias do conceito de toxicomania. Desta forma, Goodman (1990 in Angel, Richard & Valleur, 2000) propôs uma definição de Adição na qual se inclui a de toxicomania em conformidade com os critérios do DSM: “impossibilidade de resistir aos impulsos para pôr em ação este tipo de comportamentos, sensação crescente de tensão precedendo imediatamente o início do comportamento, prazer ou alívio enquanto decorre o comportamento.” Esta definição pode inscrever-se numa concepção da adição como processo, tal como proposto por Stanton Peele em 1975 (in Angel, Richard & Valleur, 2000). Segundo este autor determinadas pessoas tornam-se dependentes de uma experiência e não de uma substância química. O recurso repetitivo ao comportamento aditivo teria uma função de evitamento de situações ansiogénicas, substituindo a incerteza das relações humanas pelo resultado previsível de uma sequência comportamental vivida muitas vezes.

### 3.1 Abordagem psicanalítica da adicção

Referimos aqui, cinco dos fatores mais relevantes, significativos e que possam caracterizar de forma clara esta abordagem:

No que diz respeito à *estrutura da personalidade*, estudos têm demonstrado que não existe um modelo estrutural único que corresponda à “personalidade do toxicómano”. No entanto, poderá ser identificado um conjunto de características comuns às diversas estruturas da personalidade encontradas na clínica da toxicomania: a depressibilidade do humor, as carências a nível da identificação, e o recurso à passagem ao ato (Pagès-Berthier, 2000). É frequente considerar que a personalidade típica dos toxicómanos se caracteriza por tendências depressivas, no entanto muitos autores discordam desta perspectiva, salientando o domínio de estruturas neuróticas (Blatt, 1984 in Magalhães, 2008), enquanto outros autores consideram que o número de sujeitos com estruturas psicóticas é também significativo, nos quais o consumo de heroína tem um papel importante pois representa frequentemente uma forma de reduzir ou anular a sintomatologia (Magalhães, 2008). Este tipo de personalidades caracteriza-se pela procura constante, no exterior, de uma solução para problemas internos. Consequentemente, o seu efeito é sempre transitório, havendo necessidade de renovar continuamente a experiência aditiva (Sequeira, 2006). Esta compulsão ocorre porque nenhum componente ou objecto pertencente ao mundo real pode reparar as falhas do mundo psíquico (McDougall, 2004).

No caso das personalidades dependentes pode falar-se de uma perturbação precoce do narcisismo, uma vez que não se encontram nestas pessoas vestígios de identificação com uma mãe interna protetora. A substância tóxica irá desempenhar o papel de objecto interno securizante. Este estado de dependência narcísica constitui-se desde os estados precoces de maturação psíquica, levando a uma fragilidade das relações objectais e das possibilidades de identificação (Pagès-Berthier, 2000). No desenvolvimento normal do ser humano, mediante o processo de introjecção, a pessoa faz passar os seus objetos de amor de fora para dentro, assim como as qualidades inerentes a esses objetos. No caso do processo de introjecção se tornar impossível, será substituído pela fantasia da incorporação, levando a comportamentos estranhos e frenéticos no decorrer dos quais a pessoa busca compulsivamente introduzir no seu corpo os objetos mais diversos: alimento, álcool, tóxicos. De modo a evitarem a explosão do Eu sob a pressão dos seus afectos violentos, as pessoas dependentes recorrem, por exemplo aos “flashes do pó”, que os encandeiam, e à incorporação furiosa, exprimindo a angústia de

desintegração ao restituir, por um tempo limitado, uma aparente unidade às suas sensações corporais. Este sobre-investimento compulsivo corporal através da manutenção de sensações extremas vem substituir-se às relações de objecto (Pagès-Berthier, 2000).

Para Blatt & Berman (1990), os toxicómanos são lesados por uma insuficiência básica na relação com a mãe, não sendo capazes de obter gratificação e prazer nas relações de intimidade. É como se, em termos metapsicológicos, só se pudesse aceder a este segundo nível de relações depois de se ter resolvido as primeiras. Desta forma, quando os jovens iniciam o consumo de drogas, revelam uma incapacidade inicial, uma falta de investimento relacional, que faz com que obtenham mais prazer com as drogas do que nas relações humanas (Sequeira, 2006). Nestes sujeitos, qualquer emoção é instantaneamente dispersa pela ação, considerando que a sua extrema fragilidade narcísica os torna incapazes de lidar com momentos de maior carga afectiva, recorrendo ao *acting* na tentativa de evitar o transbordamento. As suas dificuldades emocionais parecem estar associadas a uma falha na regulação afectiva, o que os leva a procurar de forma isolada, as satisfações e os prazeres que poderiam encontrar em relações interpessoais íntimas. Algumas características do funcionamento psicossomático, tais como, o pensamento operatório e a alexitimia são também frequentes (Sequeira, 2006).

Em relação à *problemática identitária*, uma vez que as estruturas egóicas se encontram comprometidas, observa-se a tendência para utilizar um tipo particular de droga com o objetivo de tentar sustentar uma realidade interna marcada pelo enfraquecimento do Eu e pela perturbação do sentimento de si. Estes sentimentos surgem das dificuldades que atingem, simultaneamente, as pulsões e os mecanismos de defesa, a autoestima, a dependência e a satisfação das necessidades (Sequeira, 2006). A ânsia de satisfação, ao contrário da procura de satisfação, denuncia a existência do vazio (Magalhães, 2008). A alternância compulsiva entre a plenitude e o vazio parece ser condição para a sua sobrevivência psíquica. As práticas que adquirem levam-nos, paradoxalmente a pôr à prova os limites do seu corpo e do seu *eu*, levando as drogas a tomarem o lugar da identidade. Possuem um estilo de vida de carácter repetitivo e rígido, aliado a uma faceta alienante (Angel, Richard & Valleur, 2002). É também característica a difusão de papéis, sendo muito influenciáveis e com preocupações com a imagem corporal, o que pode ser indicador de problemas profundos ao nível da identidade sexual (Sequeira, 2006).

Muito frequentemente, os sujeitos que recorrem a consultas em serviços de saúde, reivindicam uma identidade de toxicómano infeliz, enquanto que se irão apresentar de um modo diferente em instituições com baixo limiar de exigência, sem que se trate de uma manipulação histérica. Na verdade, estes sujeitos adaptam o seu discurso de acordo com aquilo que pensam ser a ideologia da instituição, sendo os profissionais, alvos de um discurso ajustado (Angel, Richard & Valleur, 2002). A reivindicação da sua marginalidade mantém-se uma constante embora também se verifique uma aspiração à normalidade. Entre o desvio da norma e o conformismo, estes sujeitos parecem ser sobretudo caracterizados pelas dificuldades que têm em situar-se na sua relação com o mundo, mantendo uma consciência aguda dessas dificuldades (Angel, Richard & Valleur, 2002).

Dadas as características comuns entre esta patologia e a patologia psicossomática, McDougall (2004) coloca a hipótese das *experiências aditivas*, juntamente com as experiências narcísicas, servirem como proteção contra regressões psicossomáticas. Segundo Sequeira (2006), a droga poderia servir de defesa contra inúmeras patologias, como a depressão, a psicose, as frustrações e as decepções, fáceis de emergir em estruturas egóicas frágeis. A droga teria assim, o poder ilusório de acalmar sentimentos de solidão, vazio, depressão, aborrecimento, abandono e rejeição. O comportamento impulsivo, como aliado, protegeria o sujeito das angústias depressivas, visto ser preferível agir do que constatar que não se possui uma estrutura egóica que permita pensar (McDougall, 2004), uma vez que o sujeito carece dos recursos de pensamento indispensáveis à elaboração das várias falhas que o acompanham desde a infância e adolescência (Sequeira, 2006). Por outro lado, o recurso à substância tóxica pode ser encarado como um sistema de autoconservação paradoxal, compreendido pela ambiguidade da droga, simultaneamente remédio e veneno. A dependência, a subordinação a um objecto exterior produzirá mais cedo ou mais tarde, uma experiência de sofrimento à qual o indivíduo se vai agarrar com todas as suas forças. A abstinência, com o regresso à dor, vai trazer consigo um reaparecimento dos limites corporais, agudizando a percepção da realidade, e o sofrimento vai constituir dessa forma uma prova da sua existência. Sentir a privação permitirá à pessoa sentir-se viva (Angel, Richard & Valleur, 2000). Independentemente dos efeitos da droga e das concepções referidas, a sua utilização é uma poderosa defesa contra a vida emocional sentida como ameaçadora.

No que diz respeito às *perturbações da intersubjetividade e da relação de objecto*, estar vivo é estar à mercê do objecto. O estado de dependência seria o molde onde se constrói e

memoriza a experiência da necessidade e do prazer. É nesse molde que a angústia encontra significações, apaziguamentos, representações imaginárias e mecanismos de defesa para retardar o estado de frustração e para produzir satisfação. Nesta perspectiva, a droga torna-se um fornecedor de prazer imediato, despido de afectos, destinado a preencher vazios e falhas. Por detrás da dependência de uma substância, existe a crença e a aspiração à independência absoluta em relação ao outro e em relação às solicitações do mundo (Amaral Dias *in* Sequeira, 2006). Uma vez que todo o objecto constitui uma ruptura traumática para a pessoa dependente, esta constrói uma carapaça narcísica para se proteger do carácter aleatório da relação objectal; a droga surge como objecto parcial que confere ao indivíduo um sentimento ilusório de ser todo-poderoso, permitindo-lhe negar a importância do objecto humano e fazer a *economia* da ambivalência perante a pessoa amada. Estes mecanismos de defesa narcísicos, patológicos, acarretam uma ferida no Ideal do Eu, na autoestima e no sentimento de identidade pessoal. O retiro auto erótico que é realizado pela solução aditiva configura uma estratégia que a pessoa leva a cabo para se proteger das reacções imprevisíveis do objecto, na medida em que este seja também um “sujeito”.

Com a substância, não existe qualquer reciprocidade: inerte e desprovida de sensibilidade, ela não pode sequer sentir o que quer que seja por quem quer que seja. A ferida narcísica da rejeição ou da perda não será, por conseguinte, de temer. A dependência química, na sua procura repetitiva da privação, representa assim uma fuga para a frente relativamente à precariedade da relação de objecto. O toxicómano estabelece uma relação passional com uma *coisa* desprovida de consciência, em vez de arriscar-se a sofrer a rejeição de uma pessoa amada. Estas perturbações da intersubjetividade devem ser imputadas a uma fragilidade narcísica a nível da constituição dos objetos transitivos, levando a uma angústia diante da alteridade (Angel, Richard & Valleur, 2000). Sendo a relação dual vivida como demasiado ameaçadora, a experiência de intensidade necessária para obter prazer encontra-se afastada do domínio inter-relacional e deslocada para a substância, para os comportamentos de risco, para o jogo com a privação. A intensidade da crise vivida, onde os conflitos narcísicos profundos e fundamentais são mobilizados e os afectos relacionados com estes conflitos são esmagados, acaba com a possibilidade de lidar com eles sem a ajuda de uma defesa afectiva artificial, neste caso a droga (Sequeira, 2006). O seu mundo reduz-se a uma representação de si próprio como impotente e desvalido fruto de um objecto frouxo e não confortante (Coimbra de Matos, 2001).

Na *relação com o mundo*, a toxicomania constitui-se sobretudo, como uma forma de estar no mundo. Não se trata de um simples comportamento, mas sim uma atitude global face à existência que implica todo um modo de vida. Tendo sido já definida como uma forma de “estar ausente no mundo”, um “esquecimento do ser” (no sentido de Heidegger) do vínculo social e afectivo, mas que se acompanha de uma insustentável nostalgia da harmonia da adequação perfeita consigo mesmo, com o outro e com o mundo (Angel, Richard & Valleur, 2000). Mediante uma auto-manipulação das suas próprias percepções, o sujeito vai transformar a sua visão do mundo. Os enquadramentos que o indivíduo irá encontrar para reorganizar esta relação, serão resultado de um esforço ativo para dar resposta às suas angústias existenciais: como assumir a condição de ser humano “apanhado” entre as exigências do prazer e as da realidade? O toxicómano esforça-se por responder a esta questão universal ao desenvolver uma relação particular com o mundo, feita de risco e de intensidade, onde alternam a plenitude e o vazio (Angel, Richard & Valleur, 2000). A dependência que se estabelece não se resume ao consumo de uma substância, envolve uma experiência quase metafísica, na qual a pessoa vai centrar toda a sua existência no consumo de drogas. A vida organiza-se, afunila-se em torno dessa única necessidade e as modificações de humor e das percepções que daí decorrem, a suspensão do tempo e do pensamento, farão com que, neste contexto, não haja réstia de espaço para que tenha lugar qualquer outro investimento.

#### 4 Corpo e Imagem Corporal

O conceito de imagem corporal é muito utilizado em psicologia, aparecendo associado a diferentes tipos de patologias e referenciado nas mais diversas perspectivas teóricas; no entanto, não existe uma definição única e integrada do conceito. Referiremos muito resumidamente algumas abordagens realizadas ao longo do tempo pelos diversos paradigmas científicos e distintas da abordagem referencial ao estudo e que nos possam ajudar na compreensão dos limites e intercepções apresentados na relação que estes conceitos estabelecem entre si, para nos debruçarmos mais especificamente sobre as particularidades referidas e estudadas em relação à imagem corporal inserida no paradigma psicanalítico.

O conceito de *Esquema Corporal* está sobretudo associado à terminologia neurofisiológica, enquanto que o termo *Imagem corporal* se associa mais comumente ao campo da Psicologia e da Psicanálise. Os Neurologistas usam o termo *Esquema Corporal*, para descrever as alterações patológicas da percepção do corpo na sequência de lesões do sistema nervoso central e periférico. Os psicólogos usam a Imagem do Corpo como marcador das manifestações psicopatológicas em que a consciência do corpo é, de alguma forma, posta em causa. No entanto, a realidade e a prática clínicas obrigam-nos a pensar o corpo com maior complexidade, recusando uma dicotomia ideológica. Assim, entre a realidade neurológica do esquema corporal e a realidade psíquica da imagem corporal, existe uma dicotomia inerente à impossibilidade em quebrar artificialmente a singularidade do indivíduo. Bonnier em 1893, define *esquema corporal* por uma representação permanente, uma *figuração* espacial do corpo e dos objetos. A origem de *esquema corporal* vem duma noção neurológica que remete para a representação do próprio corpo e o termo *autoimagem*, foi fornecendo uma visão geral do conceito de *esquema corporal* até os anos 70. Para Merleau-Ponty, o *esquema corporal* precede a *imagem corporal*, no sentido em que não é uma construção da experiência do sujeito, impõe sim uma percepção que precede toda a experiência e afirma a sua forma à experiência no momento em que ela ocorre. A *imagem corporal* é a apreciação que fazemos disso. O elemento mais importante desta abordagem fenomenológica, é a dimensão temporal. É devido à estrutura temporal de nosso corpo, que não podemos guardar na vida adulta as lembranças do nosso corpo de infância (Merleau-Ponty, 1945). O nosso corpo não está no espaço e no tempo, ele vive no espaço e no tempo, ele “é” no espaço e no tempo. Wallon (1945), inscrito num paradigma desenvolvimental genético, defende que o *esquema corporal* será o estabelecimento e a interdependência entre as impressões sensoriais e o fator

cinestésico e postural, e explica o *estatuto do espelho* como sendo indicativo de uma autoconstrução que se vai processando no dia a dia da criança, e na qual esta participa apenas esporadicamente. O *espelho* não cria a consciência de si, revela apenas a sua existência; frente para o espelho, a criança deve poder fazer corresponder a percepção da imagem com o modelo mental que faz do seu corpo. Fisher & Cleveland (1968), a partir da observação de alterações ao nível da imagem corporal em alguns doentes esquizofrénicos, propuseram quatro categorias de *distorções*: as sensações de desintegração e deterioração do corpo; o valor da masculinidade e da feminilidade; o sentimento de despersonalização; a sensação de perda dos limites do corpo.

#### 4.1 O corpo na Psicanálise

Na perspetiva psicanalítica o corpo é relacional; não é o corpo-organismo, abordado pela medicina; é um sistema aberto que funciona em permanente troca como meio, em constante relação com o outro. É sobretudo no domínio das pesquisas sobre os estádios iniciais do desenvolvimento mental que os psicanalistas foram encontrar os conceitos mais aproximados da imagem do corpo. A questão coloca-se naqueles momentos mágicos e misteriosos dos primeiros encontros do bebê com o mundo, nos quais é projetado através da sua expulsão do útero materno. Desta forma a psicanálise lida com o corpo desde a gestação, quando no bebê que vai nascer se projetam ideias e fantasias dos pais. A criança nasce num universo simbólico-fantasmático já constituído em que as suas primeiras vivências e impressões sensoriais e corporais são escutadas e interpretadas de acordo com um código que ela vai assimilando e do qual se vai diferenciar ao longo da vida. É um corpo marcado pela presença do outro, *vibrando* pela presença física, desejante e simbólica do outro. É o outro, o eixo constitutivo da subjetividade que se encontra na origem do investimento libidinal do corpo. E o primeiro *outro* é a mãe. A imagem subjetiva do corpo é então constituída a partir de uma troca com o outro, de onde emerge um “narcisismo essencial à sobrevivência”. O corpo é o “local de uma excitação erógena que traça o mapa da sexualidade infantil” (Mieli, 2002, p.11).

Lacan inspira-se nos trabalhos de Wallon sobre o esquema corporal e, numa perspetiva psicanalítica, destaca um momento extremamente fértil no desenvolvimento da criança: O *estádio do espelho*. Para Lacan (1966), a imaturidade proprioceptiva da criança fá-la sentir o seu corpo como fragmentado; esta falta de unidade do corpo provoca um efeito ansiogénico.

A relação fusional com a mãe parece ser a única forma de satisfazer as sensações proprioceptivas dispersas, no sentido de diminuir a angústia de fragmentação. É por volta dos 6 meses que a percepção visual amadurece o suficiente para permitir o reconhecimento de uma forma humana. Nesta fase, podemos facilmente observar as crianças a mirarem-se no espelho. É a esta experiência, ligada à emergência do *imago* do Outro, que Lacan descreve por *estádio do espelho*. Na metáfora do espelho, a criança é cativada pela sua própria imagem, mas ao mesmo tempo afasta-se desta, virando a cabeça para trás a fim de ver o adulto que a segura. A procura da aprovação do outro, será a base da construção do *ideal do eu*. O olhar do outro é interiorizado simbolicamente pela criança e a satisfação narcísica que se desenvolve na relação com o *eu* ideal depende da referência a esse termo primordial. Esta identificação vai permitir a estruturação do *eu*, a experiência de um corpo unificado, pondo fim ao fantasma do corpo fragmentado. Para Lacan, o *estádio do espelho* organiza-se antes do esquema corporal (Lacan, 1966).

Apesar de Freud nunca se ter referido, tanto ao esquema corporal como à imagem corporal, os seus sucessores acabaram por ver em algumas das suas afirmações, uma possível aproximação a estes conceitos: "O Ego (*Ich-Besetzung e não Ego Cathexis*), é acima de tudo, um Ego corporal, não é apenas um Ego de superfície mas a projeção de uma superfície [...] O Ego é, em última análise, derivado de sensações corporais, principalmente daquelas que surgem na superfície do corpo, juntamente com o facto de representarem a superfície do aparelho mental" (Freud, 1923/2010). Freud refere que o *Eu* é, antes de tudo, um *Eu* corporal. O *Eu* deriva em última instância das sensações corporais, principalmente daquelas que têm a sua fonte na superfície do corpo. Assim pode ser considerado como uma projeção mental da superfície do corpo, representando a superfície do aparelho mental (Freud, 1923). A relação entre o esquema corporal e o *Eu* é reconhecida, uma vez que podemos conceber a constituição do Ego como uma unidade psíquica correlacionada com a constituição do esquema corporal. Esta unidade é desencadeada por uma certa imagem que o sujeito adquire de si a partir do modelo de outros (Laplanche & Pontalis, 1971).

Schilder, embebido nas dimensões paradigmáticas da psicanálise e tomando como base os trabalhos de Head sobre o "modelo postural do corpo", centra-se no conceito de imagem corporal. No seu livro "A imagem do corpo", pretendia articular a realidade biológica do corpo com a sua realidade erógena e fantasmática, definindo a imagem do corpo humano, como sendo a imagem do corpo que formamos na nossa mente, e que define a forma como o

nosso corpo nos aparece a nós próprios, ou seja, a imagem tridimensional que cada um tem de si, como se fosse um *padrão* espacial que nos permitirá ter um conhecimento da nossa postura, do movimento, da localização do nosso corpo no espaço e da sua unidade. Este modelo postural do corpo não é uma entidade fixa, mas sim dinâmica, ou seja, alterando-se de forma crescente, em constante autoconstrução e autodestruição interna (Schilder, 1968). Este autor fala alternadamente de esquema corporal ou modelo postural, e de imagem corporal, não discriminando ou diferenciando estes dois conceitos. Achamos que *imagem corporal* será um termo bem concebido para mostrar que há algo mais que sensações puras e simples, que pode ser imaginado, tendo em conta que o que passa pelos sentidos não é pura percepção; assim como as imagens mentais e as representações também não são pura representação (Schilder, 1968). Assim, a imagem do corpo desenvolve-se sob a influência da libido, que molda os dados sensoriais, de acordo com suas próprias leis. Finalmente, a imagem do corpo como uma unidade, como Gestalt, é construída por camadas, constituindo a síntese de um modelo postural do corpo, de uma estrutura libidinal e de uma imagem social. O que unifica esses três componentes da imagem corporal é a sua dimensão inconsciente comum. Schilder considera a imagem corporal como uma pintura do nosso próprio corpo, que nós formamos na nossa consciência. Assim, a imagem corporal é o referencial que permite sentir a unidade corporal *Una* no espaço, bem como a sua separação com os outros. É em referência à imagem do corpo, que nos é possível diferenciar entre a dimensão interna e externa. Esta distinção entre um lugar *de dentro* do corpo e um lugar *de fora* aproxima-nos do conceito de *Continente*. Este *recipiente* psíquico permite a criação de um espaço interno, um espaço de pensamento. O conceito de *função continente* foi introduzido por Esther Bick, por aproximação ao de *pele psíquica* (Ciccone, A. & Lhopital, M., 1991), inspirado na *função de continente* descrita por Bion; esta autora afirma no seu artigo sobre a experiência da pele nas relações precoces de objeto que a necessidade de um objeto continente parece, no estado não integrado da infância, produzir uma busca *frenética* por um objeto (uma luz, uma voz, um cheiro ou outro objeto sensual) que possa prender a atenção e dessa forma, ser experimentado como tendo juntas, pelo menos temporariamente, as partes da personalidade. Este objeto continente é assim, sentido como uma pele (Bick, 1968; Meltzer, 1975). Desta forma, a pele psíquica é formada pela introjeção da função continente do objeto externo. Todos os conceitos psicanalíticos que expressam estruturas limite, envolventes, contentoras, podem então ser agrupados sob o termo *envelopes psíquicos*. Também para Houzel (1987), é ao plano de demarcação entre o mundo interior e o mundo exterior, entre o mundo psíquico interno e o mundo psíquico dos outros, que é chamado *envelope psíquico*. Mas foi Anzieu (1985) o

primeiro a usar o termo *envelope* para descrever as estruturas de fronteira e as diferentes formas de organização do *Eu*. Um conceito central neste autor é de *Eu-pele* referindo-se a uma *figuração* em que o *Eu* da criança é polido, lapidado durante as fases precoces do seu desenvolvimento para se representar a ele mesmo como *Eu* a partir da sua experiência da superfície do corpo (Anzieu, 1985). Podemos verificar aqui a semelhança entre o *Eu-pele* de Anzieu e a *Pele psíquica* de Bick. Gisela Pankow (1976) propõe uma definição da imagem corporal, inspirada na sua prática clínica, especialmente no trabalho desenvolvido com psicóticos. Pankow defende que a imagem corporal poderia ser tratada como um marcador para o diagnóstico e tratamento de perturbações psiquiátricas; sublinha a singularidade do conceito de imagem corporal, tanto em relação com o esquema corporal e a sua dimensão neurológica, como em referencia a Schilder e à sua *estrutura libidinal da imagem corporal*, destacando-se de Dolto (1984) e de Fisher & Cleveland (1958). O que é importante é entender o corpo como modelo de uma estrutura espacial sem pôr em causa a dialética entre as partes e o todo. É trabalhando no conceito de imagem corporal que Pankow procura reconstruir a função simbólica no psicótico. Para Pankow, a imagem corporal e o seu modo de estruturação, marcam a separação entre as duas grandes linhas estruturais da personalidade na medida em que a diferença entre neurose e psicose consiste em que as estruturas fundamentais de ordem simbólica que aparecem na linguagem e que contêm as primeiras experiências do corpo, aparecem deformadas na neurose e destruídas na psicose (G. Pankow, 1976). Também Françoise Dolto, a partir da sua prática analítica com crianças, desenvolve uma teoria da *Imagem inconsciente do corpo*. Para Dolto a imagem do corpo é construída a partir de sobreposições das imagens passadas e da imagem atual do corpo. Esta imagem é o lugar onde se integram as áreas deste corpo investidas pelas trocas estruturais e criativas. Neste contexto, o corpo torna-se um meio de linguagem arcaica, não-verbal, uma forma dinamicamente estruturada num sistema de significações. Dolto propõe a distinção dos conceitos *imagem corporal* e *esquema corporal*. A imagem do corpo, que se desenvolve a partir da história do sujeito é construída ao longo do seu desenvolvimento. Assim, Dolto distingue três modalidades de uma mesma imagem corporal: *imagem de base*, *imagem funcional*, e *imagem erógena*; todas juntas constituem e asseguram a imagem do corpo vivo e o narcisismo do sujeito em cada momento (estádio) do seu desenvolvimento (Dolto, 1984). Para Anne Sanglade (1983), o conceito de imagem corporal, pela sua dupla afiliação, constitui-se como a ponte entre o *esquema corporal* e a *representação de si*. Esta autora propõe que a imagem do corpo corresponde à representação mental inconsciente do *Eu* em relação aos seus contornos, e à sua solidez (ou fragilidade). No entanto, *esquema corporal*

(que é o envelope neurológico da imagem do corpo); *representação de si* (que é o corpo observável, que promove o *ver-nos*) e *imagem do corpo*, são três faces interdependentes na construção do conceito de *imagem corporal*, que por sua vez evoca o olhar somático através do corpo, e o aspeto psíquico através da imagem. No entanto, apesar da intenção de integrar estes conceitos, ainda é difícil escapar às formulações inerentemente dualistas. Acreditamos no entanto, que sejam diferentes níveis de organização de uma mesma realidade original que a crescente exigência de uma minúcia teórico-clínica, acaba por nos obrigar a distinguir. Partindo da análise destas definições podemos considerar que a imagem corporal é uma experiência psicológica que integra sentimentos e atitudes individuais em relação ao seu corpo, relacionada com vivências subjetivas do sujeito com o seu próprio corpo e com a forma como organiza essas mesmas experiências. Constituindo-se assim, como uma matriz do inconsciente, um corpo fantasmático e as imagens que temos dele são imagens subjetivas que orientam a nossa auto-percepção. É um corpo que amamos ou odiamos, tal como está inscrito na nossa história e tal como está implicado nas nossas trocas afetivas e sexuais, inconscientes com os nossos parceiros privilegiados (Nasio, 2007).

## 5 O Objeto e o Problema

O uso e abuso de substâncias tóxicas, sejam lícitas ou ilícitas, pode levar ao entorpecimento das funções que integram, regularizam e dão sentido às relações que o indivíduo estabelece com o mundo, bem como ao empobrecimento da sua vida psíquica, levando-o a negligenciar-se, tanto ao nível da sua dimensão psicológica interna, cognitiva e emocional, como ao da sua dimensão externa, no que diz respeito aos cuidados e às possíveis leituras que poderá ter com, e do seu próprio corpo. Há assim, uma exaltação das sensações, como se o indivíduo desaparecesse na negação de uma dimensão de si mesmo, restando um corpo cujo funcionamento se articula e afunila no apaziguamento da dor incontornável que é viver; o bem-estar que se procura é a ausência de conflito, logo a anulação da condição de desejo. Na condição cíclica, após um momento efêmero, a angústia regressa; no limite esta angústia atesta uma inibição do sensível, que causa uma dissociação cada vez maior entre o corpo e o indivíduo. Desta forma, o *Eu* aditivo afastando-se da realidade, leva à decadência do corpo, entretanto desorganizado e desrealizado devido à falha projetiva da sua imagem, provocando por sua vez, uma falha na auto percepção emocional. O corpo torna-se estranho, ilegível para o sujeito, e devido à falta de uma estabilidade mental que lhe possa permitir preservar os limites, a sua singularidade e a sua unicidade e a sua integridade são postas em causa. Desta forma o sujeito *afasta-se* do seu corpo, no sentido em que a pessoa é aquilo que acredita que é, e o que as suas representações lhe permitem que seja. Podemos afirmar que existe uma relação positiva entre a adição e uma imagem negativa de si, levando os toxicodependentes a mostrarem uma tendência para sentimentos de inadequação e insegurança, o que nos sugere que a depreciação que estes fazem da sua auto imagem se deve à existência de uma baixa autoestima. O referencial corporal de referencia é a cabeça (onde tudo se sente).

O nosso objeto de estudo é então dar conta e descrever as qualidades e atributos do corpo, nas sua tridimensionalidade integradora: *Esquema Corporal, Imagem de Si e Representação de Si* em sujeitos toxicodependentes. Procuraremos assim, explicar os movimentos psicológicos que poderão atestar a presença dos atributos corporais descritos na revisão teórica. A nossa hipótese de base é a de que o sujeito toxicodependente tenderá a representar, através de funções narrativas, o seu corpo de forma diferente, perante dois estímulos distintos: o teste de Rorschach e uma *Instrução-espelho* recolhidos em contextos formais diferentes, no sentido em que o Rorschach fará emergir narrativas mais projetivas, dando conta das dimensões internas ancoradas na intersubjetividade ou seja, ligada a um vetor de profundidade, mais da

ordem dos atributos qualitativos, enquanto que *as Instruções-espelho* suscitarão narrativas mais próximas do *real*, enquanto dimensão do *concreto*, ligadas aos mecanismos perceptivos, ancoradas na temporalidade e na objetividade visual do aspeto corporal. Neste sentido pretendemos verificar que, em função da introdução de contextos distintos indutores de captação de narrativas, o sujeito falará *sempre* de si mesmo de forma diferente, sublinhando, na nossa hipótese, o seu lado *de dentro*, mais interior, perante o estímulo Rorschach, e o seu lado *de fora*, mais exterior, perante as *Instruções-espelho*.

Salientamos então, a pertinência de uma questão particular: existirão, e em caso afirmativo quais serão, as particularidades *invariantes* entre a narrativa Rorschach, recolhida num contexto ambiental, formal de avaliação psicológica e as *Narrativas-espelho* produzidas a partir de várias sessões de musicoterapia num sujeito toxicómano, no que diz respeito à sua imagem corporal, à forma como se referencia a si e ao mundo?

Para estudar esta questão foram tidos em conta os seguintes aspetos: 1) o teste Rorschach foi administrado ao sujeito uma única vez, imediatamente antes do início de um plano de dez sessões de musicoterapia, acedendo a uma dimensão constante e fixa, enquanto que as *instruções-espelho* resultaram de quatro momentos de captação em sequência temporal e contextual, donde se espera que possam evoluir ao longo das sessões; 2) as narrativas contidas nas *instruções-espelho*, recolhidas no fim das 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 8<sup>o</sup> sessões, serão discutidas em referência aos mesmos procedimentos de análise utilizados para a análise do protocolo de Rorschach; 3) os procedimentos de análise que servirão de base ao estudo da narrativa Rorschach e das *Narrativas-espelho* do sujeito, foram identificados e recolhidos a partir da revisão teórica referenciada dos parâmetros respeitantes à triangulação *imagem corporal – toxicodependência – musicoterapia*; da própria narrativa que o sujeito produz perante a apresentação dos instrumentos e dos pressupostos teóricos destes em relação sua capacidade em testar e dar conta da imagem do corpo.

A nossa revisão de literatura sugere assim, a existência de uma imagem corporal nos toxicómanos, distorcida da realidade, dividida, espartilhada e desarticulada, promovida através de um imaginário pobre e inconsistente. Partimos pois do princípio que podemos utilizar vários caminhos ou técnicas para aceder à imagem corporal dos toxicómanos, desde que estas possam de alguma forma, representar o corpo.

Nos capítulos seguintes descreveremos em primeiro lugar, a natureza qualitativa do modelo que usaremos neste estudo; seguidamente, procederemos às apresentações dos *protagonistas* deste estudo, os instrumentos e o participante; por fim, procuraremos integrar os pressupostos teóricos acima mencionados com a metodologia Rorschach e *Espelho*, operacionalizando-as através dos procedimentos, para que estes possam posteriormente racionalizar a leitura e análise das narrativas, de modo a responder as questões levantadas

## 6 Tipo de Estudo

O presente estudo enquadra-se numa abordagem metodológica qualitativa com recurso à *narrativa livre*, centrada num caso único e ancorada ao modo de pensar e pesquisar característicos do paradigma psicanalítico.

Para Rey (1996), o fenómeno científico constitui-se de resumos e organizadores teóricos de uma realidade empírica, na construção de sentido para as questões que a ciência coloca à realidade. A ciência evolui então de forma paradigmática ao longo do tempo, através de ciclos que se defrontam teoricamente, refutando-se, apresentando novas confirmações, novos paradigmas.

É esta inquietação no conhecimento científico, que leva à substituição de uma teoria por outra, mais abrangente e reinterpretativa, num contínuo infindável e dinâmico em que a sua função essencial será ser *irremediavelmente* irrefutável. Sendo uma produção do pensamento, a *teoria*, faz-nos assim aceder a um conjunto de conceitos ou categorias com o objetivo de responder à questão em estudo (Kuhn, 1972). Em sequência, o método propõe hipóteses e coloca-as à prova, integrando pensamentos, técnicas e métodos que possam, de forma clara e específica, abordar com coerência e parcimónia, o objeto em estudo. O objetivo será sempre a possibilidade de construir uma nova consciência que possa refletir um momento no desenvolvimento científico, que leve a um mais elevado nível de conhecimento. Então, as duas pedras basulares (e balizares) da pesquisa científica que nos proporcionam a focagem em determinado objeto de estudo, são a *teoria* e o *método* (Beaugrand, 1984; Rey, 1996).

Devido à sua enorme complexidade, a Psicologia é uma ciência humana permeável às influências culturais e históricas, tornando o *homem que pesquisa* em objeto *parcial* do seu próprio estudo; uma vez que como ser humano, ficará envolvido na sua própria investigação, as complexidades inerentes ao controle desta variabilidade, colocam questões que a afastam definitivamente dos modelos quantitativos.

Em psicologia clínica, uma vez que se assuma um método qualitativo, estas questões sobressaem ainda mais, na medida em que constrói percursos baseados no binómio *construção-interpretação*, nascido do pensamento antropológico que recorre a elementos da subjetividade humana. Na *episteme* da pesquisa em psicologia clínica, a investigação desenvolve-se dentro do fenómeno em estudo, inviabilizando a neutralidade; é este o princípio do indeterminismo, na medida em que o investigador atua sobre aquilo que pretende

estudar, a partir de uma interação (Rey, 1996). Esta questão torna-se pertinente na medida em que no caso em estudo, o investigador é também o musicoterapeuta.

Desta forma, os instrumentos, que no nosso estudo são o teste de Rorschach e uma *Instrução-Espelho* constituente de um conjunto de sessões de Musicoterapia, são os indutores de uma interação facilitadora da produção de narrativas sobre a imagem do corpo. No entanto, e como referência ao parágrafo seguinte, Este trabalho foi constituído no âmbito de um *programa terapêutico* com um grupo toxicómanos, usando a musicoterapia como método de tratamento.

De entre as teorias psicológicas que usam os métodos qualitativos, a psicanalítica é a mais recorrente; no entanto difere das outras no sentido em que propõe um modelo específico, ou seja, na medida em que se constitui uma *praxis*, é simultaneamente método de pesquisa e de tratamento, derivando daí uma técnica conceptualmente definida de psicoterapia (Baptista 2000). A psicanálise oferece assim, um modelo que não só valoriza os aspetos biográficos, como também a interpretação dos conflitos existentes nas experiências vividas; ou seja, as experiências, as relações, as ações e as identidades, que constituem a subjetividade, adquirem significado e influência por referência à forma como o passado está sedimentado nos processos mentais conscientes e inconscientes (Hollway & Jefferson, 2000).

Desta forma, o interesse pela narrativa neste trabalho surgiu na sequência da procura de um método de investigação adequado ao sujeito psicossocial. Enquanto que método tradicional de entrevista (pergunta-resposta), tende a suprimir aquilo que o sujeito quer dizer, a favor daquilo que o investigador quer perguntar, o nosso interesse nas narrativas individuais implica que nos centremos numa abordagem que coloque o acento na narrativa livre do participante, nas suas experiências subjetivas e intersubjetivas, através da forma como encara a sua imagem corporal e se descreve nas instruções-espelho durante o processo facilitador da sessão de musicoterapia. Desta forma promove-se uma narrativa que possa ter em conta o seu significado emocional e uma sequenciação lógica e temporal.

Durante a construção das narrativas, através da instrução-espelho, não existiu qualquer intervenção do investigador, podendo estas revelar mais livremente as preocupações, os significados, os conflitos e as defesas das quais o sujeito ainda não tinha tomado consciência (Hollway & Jefferson, 2000).

## 7 Instrumentos

Os testes projetivos constituem um instrumento privilegiado à possibilidade do sujeito nos fornecer uma imagem do corpo nas suas diferentes mas indissociadas dimensões, que se revelarão em diferentes graus consoante o tipo de prova. No teste de Rorschach, as três dimensões essenciais à narrativa projetiva do corpo, *esquema corporal*, *imagem do corpo* e *representação de si* revelam-se e inscrevem-se juntos, podendo no entanto ser constituintes interpenetrantes de uma mesma realidade psíquica.

### 7.1 O Teste de Rorschach

Assim, o teste de Rorschach testa a presença de uma imagem do corpo integrada que tem o seu ponto de partida no ritmo espacial do estímulo que se organiza à volta de um eixo mediano vertical e repartido de forma a levar a uma delimitação do dentro e do fora ou do interno/externo, com recurso ao vermelho, a cores pastel, a gradientes de cinzento e à oposição branco-negro, induz o sujeito a tomar o seu próprio corpo como referência, convidando à projeção, levando o sujeito a dar um “corpo” à sua resposta (Sanglade, 1983). A possibilidade de escolher e se representar nas manchas leva a uma interação entre o perceptivo e o imaginário.

A imagem do corpo vai refletir-se sobretudo na qualidade formal das respostas (boas formas, más formas, ou vagas) e nas propriedades dessas formas (dura, macia, mole, aberta, partida), manifestando na resposta a dimensão corporal do aparelho psíquico do sujeito, ou seja o *Eu*. Para Beizemann (1961, in Sanglade, 1983) o grau de diferenciação perceptiva e a precisão da delimitação formal das pranchas, estão diretamente ligadas ao desenvolvimento das funções egóicas, apoiando-se na diferenciação *Eu/não Eu*. Assim, a construção dos limites corporais permitirá por sua vez a construção do *Eu-corpo*, limite e pele do psiquismo (Anzieu, 1976). Teremos em conta a capacidade do sujeito estruturar o percepto de forma unitária e coerente, distanciando-se ou não da realidade das manchas. Dedicaremos também a nossa atenção à forma como o sujeito se refere à relação através do modo como relaciona as manchas entre si, ou partes delas, na sua dimensão libidinal e narcísica, através do desenvolvimento da sua narrativa em relação ao interior das pranchas e da sua ressonância ao conteúdo simbólico das mesmas; apoiamo-nos assim nos tipos de conteúdos e nos modos expressivos (determinantes) que dão conta da forma como o sujeito se relaciona com o mundo.

Hermann Rorschach publicou este teste em 1921, com o título *Psychodiagnostik*. Tendo sempre mostrado interesse pelas produções artísticas dos pacientes, considerava que estas corresponderiam uma expressão da sua personalidade. Tinha por hábito mostrar manchas de tinta aos seus pacientes efetuando uma análise científica destas e comparando-as com as respostas de pessoas normais (Anzieu, 1978). Em 1917 a partir da tese de um estudante polaco, sobre a imaginação, Rorschach colocou algumas questões decisivas que o levam a transformar uma prova de manchas de tinta num teste de personalidade e encontra a chave para uma nova interpretação: as respostas de figuras em movimento expressam a introversão do sujeito e constituem projeções de material cinestésico que existe durante o sonho e refletindo uma vida emocional interiorizada; as respostas que aproveitam a cor, a extroversão. Rorschach constata também que as respostas determinadas pela cor expressam complementarmente, uma exteriorização da vida emocional e compreendeu que as respostas dos sujeitos não resultavam da imaginação, mas sim de particularidades da percepção que, por sua vez, estavam dependentes da estrutura geral da personalidade e de eventuais desvios patológicos (Anzieu, 1978). Em 1932 Binder, a partir de uma imperfeição tipográfica, introduziu no sistema de interpretação as respostas de esbatido e claro-escuro O teste de Rorschach foi divulgado muito lentamente na Europa, começando por ser utilizado na Suíça e nos países de língua alemã, passou depois para os Estados Unidos e impôs-se nos países de língua francesa após a segunda guerra mundial, sob a influência de Marguerite Loosli-Usteri (Genebra), Nella Canivet (Paris), André Ombredane, o tradutor francês do *Psychodiagnostik*, e Cécile Beizmann; estes autores definiram uma terminologia que se situa entre o tradicionalismo suíço-germânico e os inovadores americanos (Anzieu, 1978). A análise interpretativa do teste de Rorschach usado neste trabalho submete-se à tendência desenvolvida e divulgada pela escola francesa, enquadrada no paradigma psicanalítico.

O teste de Rorschach compõe-se de dez cartões, também chamados de *pranchas*, impressos com manchas de estrutura ambígua de forma a facilitar a projeção, simétricas verticalmente e com variedade cromática. Estão numerados de um dez com *numeração romana* e devem ser apresentados ao sujeito pela mesma ordem; o psicólogo deverá munir-se de uma folha para anotação das resposta e de um cronómetro para registo dos tempos parciais (de latência e de resposta) e totais (a soma dos tempos parciais), tendo a preocupação de informar o sujeito que não terá limitação de tempo para as suas respostas, nem que estas serão avaliadas como certas ou erradas. A instrução: *o que é que isto poderia ser?* (Marques, 1999/2001, p. 158) evoca uma condição de liberdade, podendo o sujeito pronunciar-se sobre tudo o que a mancha

representa para si, na possibilidade interativa e transformadora do percepto em fantasma, ao mesmo tempo que reveladora dos processos de simbolização, relação e criação do sujeito face ao teste.

Devemos ter em conta as dois aspetos fundamentais deste instrumento revelados a partir da dimensão estrutural, que se fundamentam na construção formal das manchas, e da dimensão sensorial, evocada pelo conteúdo cromático. Enquanto que a primeira evoca aspetos cognitivos e perceptivos, a segunda encontra-se ancorada à expressão dos afetos. A estrutura diz respeito à distinção dos cartões a partir do seu carácter unitário e compacto, ou se pelo contrário apresentam uma configuração bilateral; os cartões unitários I, IV, V, VI e IX, organizados em torno de um eixo sagital, facilitam a representação de uma imagem do corpo íntegra, enquanto que os cartões bilaterais, II, III, VII e VIII, podem evocar representações em espelho, a repetição do duplo, remetendo assim, para a representação das relações. Os cartões podem também ser classificados como abertos, II, III, VII, VIII, IX e X; e fechados, I, IV, V e VI, podendo o aspecto mais fechado ser associado à presença de excrescências e apêndices salientes remetendo para referenciais fálicos como nos cartões IV e VI, enquanto que as referências ao simbólico feminino e materno pode ser justificado pela presença do continente, aberto e oco dos cartões I, II, VII e IX. (Chabert, 1997/2003).

Em referência à dimensão sensorial, nos cartões I, IV, V, VI predomina o cinza-escuro e o contraste negro branco; estes cartões podem provocar inquietação e angústia, explicadas em parte pela referência cultural do negro ao luto, à depressão e à morte. O cartão VII é construído num cinzento esbatido, mais claro que os anteriores, apresentando além disso uma organização bilateral e uma construção oca ou aberta com uma grande participação do branco o que pode reduzir o contraste e o contorno, levando a uma interpenetração entre o dentro e o fora. Os cartões II e III, assumem importância pelo contraste branco negro e vermelho, que aliado à bilateralidade podem evocar afetos violentos, crus, reativando pulsões sexuais e agressivas; sendo bilaterais, estes cartões potenciam a representação das relações, podendo por isso revelar a qualidade da ligação entre representação e afeto. Os cartões VIII, IX e X, em tons pastel, com colorido variado, pálido e esbatido, funcionam como indutores de afetos, distinguem-se entre si pela sua estrutura e função latente: o cartão VIII introduz à trilogia final, através dos três últimos cartões do teste; o cartão IX, através da mistura, interpenetração e transparência das cores, pela sua estrutura ambígua, é considerado complexo podendo levar a representações de “profundezas”, “explosões”, “cadáveres”; este cartão suscita facilmente

uma regressão muito primitiva à mãe “uterina” (Boizou, Chabert, Traubenberg, 1978/1979); o cartão X, com multiplicidade e dispersão de cores, torna difícil a sua classificação do ponto de vista estrutural, no entanto, tanto pode evocar a expressão de crenças e desejos sem haver perda de identidade, como pode evocar uma fragmentação muito clara, com interpenetração figura fundo. Assim, através da forma como o sujeito reage à apresentação dos cartões e da consequente mobilização das suas defesas, poderemos ter acesso à dimensão estrutural e matricial da sua personalidade, no sentido em que a resposta se pode constituir como um *equivalente* de si mesmo.

No teste Rorschach, a representação que o sujeito tem do seu corpo expressa-se sobretudo nos cartões I, IV, V e VI, devido à sua natureza compacta e unitária, e pela sua configuração em torno do eixo central vertical, sugestivo de uma referência corporal uma que possa remeter para a representação de uma imagem corporal íntegra, condição necessária a uma individuação e unificação identitária; no entanto, poderão surgir imagens de duplicação nas quais o eixo central é sentido de forma separada, como nos explica Chabert (1997/2003, p.79): “...uma linha de separação entre duas entidades que são apenas a repetição do mesmo, como se a diferenciação entre si e o outro fosse apenas o sinal de um corte interno entre duas partes não complementares, mas sim idênticas e estranhas, o que serve muitas vezes de apoio a mecanismos de clivagem”. Também os cartões bilaterais podem solicitar a representação da imagem do corpo, mesmo que este processo possa constituir uma tentativa de apreender uma representação de si unitária traduzida pela má qualidade formal ou então baseada em percepções arbitrárias. A sua estrutura simétrica e especular dificulta a construção de uma imagem de si unitária, favorecendo por isso a representação das relações, salvo se estas não se dão entre objetos diferentes, mas entre réplicas do mesmo, o que poderá remeter para uma problemática narcísica, com tendência para anular a diferenciação entre o sujeito e o mundo, sem que no entanto a representação de si tenha necessariamente que ser posta em causa. O que pode enviar o sujeito numa procura de unidade face a um estímulo que solicita a dispersão e a fragmentação, é o seu intrínseco esforço de globalização. Os cartões pastel convidam também à representação da imagem do corpo, mas num meio aproximado às vivências relacionais precoces, mais envolvente e regressivo, podendo por isso remeter para angústias de fragmentação. Devemos também destacar o cartão V, que normativamente é representado de forma banal, mas perante a existência de uma problemática ao nível da imagem do corpo, poderá evocar fantasmas depressivos ou evidenciar uma estrutura megalómana e exibicionista. Neste sentido, as dimensões do investimento da imagem de si e

da identidade, referenciam-se no êxito da construção dos processos de individuação, diferenciação e separação, com reconhecimento claro da diferença entre sujeito e objeto, que para além de se reconhecer como diferente do outro, deve também identificar-se com o mundo humano, diferenciando, e discriminando este, do restante reino animal, vegetal e mineral. Teremos também que ter em conta se a separação entre sujeito e objeto se prolonga, de forma anaclítica como nos movimentos narcísicos; ou se o objeto se projeta no outro, apropriando-se e anulando qualquer diferenciação entre eles, como nos processos de identificação projetiva. Cabe-nos também destacar os cartões com forte simbolismo sexual que atestam a capacidade do sujeito em discriminar a diferença entre sexos, seja polarizada para a temática masculina, como nos cartões IV e VI, manifestamente fálicos, evocando representações de ordem paterna, de força e dominância; seja polarizada para a temática feminina como nos cartões II, VII e IX que devido à sua manifestação oca provocada pelo branco intramacular, evoca um simbolismo materno, contendor, interno.

Devemos ter em conta que uma boa discriminação dos símbolos e papéis sexuais remete para a relação, para a ressonância ao outro, para a diferenciação, sendo por isso importante analisar o modo como o sujeito se representa nos cartões de dominância sexual, no sentido de complementar, juntamente com a forma como acede à construção da imagem de si, o conhecimento do seu modo de funcionamento relacional, ou seja, a forma como representa as relações. Assim, o cartão I, por ser o primeiro a ser apresentado ao sujeito, remete para a relação de objeto primária, evocando a *imago* materna; a sugestão do corpo feminino no eixo central, o seu carácter aberto na parte superior e ao mesmo tempo o seu aspeto compacto, sólido e envolvente, poderão evocar os fantasmas pré-genitais, que em função da sua representação mais ou menos ameaçadora, destrutiva ou persecutória, darão conta da forma como se estabeleceu a relação com o objeto primário. Também o cartão IV ao sensibilizar o sujeito para o aspeto maciço da mancha, pode evocar uma *imago* materna fálica, poderosa. O cartão que evoca o *materno* de forma mais clara e viva é o VII, suportado pelo cinza esbatido, pela sua geografia oca em que a figura e o fundo se interpenetram, se misturam, podendo dissipar uma imagem do corpo que por sua vez poderá também esbater os aspetos essenciais duma relação com esta mesma *imago* com representações que podem variar e “onde se encontram todas as modalidades possíveis, das mais arcaicas às mais evoluídas, das mais cruas às mais elaboradas; mais qualquer que seja a realidade destas respostas e destas evocações, elas inscrevem-se sempre na dialética das relações com o primeiro objeto” (Chabert, 1997/2003). O cartão IX, apesar da sua complexidade solicitando um variado leque

de respostas, também deve ser tido em conta, uma vez que tem forte simbolismo uterino, devido à sua abertura central com esbatimento dos limites e sobreposição das cores; este cartão apela à regressão anal e oral de tal forma que pode ser denominado também de *cartão uterino*, podendo desta forma, dar-nos conta dos modos dominantes de relação objetal e da ressonância emocional associada. Este apelo regressivo manifesta-se pela elevada frequência de temas aquáticos (amnióticos) e alimentares.

No teste Rorschach, os cartões de configuração bilateral, II, III e VII, pela sua construção em duplo facilitando as respostas animais ou humanas face a face favorecem a expressão relacional nas suas modalidades narcísicas ou objetais no modo agressivo ou libidinal; os cartões vermelhos, II e III imobilizam fortes movimentos pulsionais e os cartões pastel, VIII, IX e X evocam mais facilmente as relações que o sujeito estabelece com o meio. Estes cartões facilitam os movimentos regressivos que estão na base das manifestações de sensorialidade precoce, pré-verbal, com referências ligadas às relações iniciais vivenciadas em modalidades de prazer e/ou desprazer (Chabert 1997/2003).

Após esta curta caracterização do instrumento Rorschach dando conta do seu potencial projetivo, ou seja, a possibilidade que o sujeito tem de experienciar uma *mudança catastrófica* (Marques 1999/2001) na qual, através da identificação projetiva possa impregnar a sua subjetividade na mancha, transformando e dando sentido a uma dimensão caótica, e através do mecanismo simbólico comunicar um objeto intrinsecamente novo, de enclave ou ponte de ligação entre mundo interno e mundo externo através de um meio intersubjetivo, devemos ressaltar que as narrativas que o sujeito produz no âmbito da sua resposta ao material serão analisadas segundo os mesmos parâmetros que as narrativas fornecidas no processo de captação das *Narrativas-espelho*. Os parâmetros formais e usuais de interpretação do teste Rorschach, já exaustivamente estudados, enquanto instrumento de avaliação e análise ao modo como o sujeito usa e comunica o seu pensamento, com o objetivo de antever e compreender a sua essência (Marques, 1996), serão neste estudo, e devido à sua forte *armadura conceptual*, usados como referencial teórico, uma razão de sentido na clarificação das ambiguidades semânticas que possam surgir no *confronto* com o objeto psicanalítico.

## 7.2 *A Instrução-Espelho*

Este não é um instrumento formal de avaliação, mas um meio de captação e recolha de narrativas, num contexto específico de intervenção, no qual o corpo assume protagonismo. Justifica-se à luz dos modelos de intervenção em Musicoterapia e refere-se à possibilidade que o sujeito participante tem de desenvolver uma imagem reflexiva de si, sem no entanto estar realmente a ver o seu reflexo e na medida em que o que lhe é apresentado é uma folha em branco com uma instrução, e não um espelho verdadeiramente. Uma vez que a maioria das estratégias de intervenção em musicoterapia, e até mesmo a sua dimensão conceptual a define como uma técnica expressiva não verbal, a possibilidade de produzir uma narrativa verbalizada no final de uma sessão, além da sua componente auto avaliativa, assume-se como um processo facilitador da catarse, libertador e projetivo, no sentido em que o sujeito ao situar-se face ao objeto, tenha a possibilidade de construir a sua narrativa a partir de uma base matricial que é ele próprio. No entanto, e tendo em conta que está perante o convite à simbolização de um espelho, o sujeito pode ser levado a representar-se num registo mais concreto. Estas narrativas serão analisadas à luz dos mesmos pressupostos referidos no ponto anterior para o Rorschach.

## 7.3 *Contexto Geral de Recolha das Narrativas*

As narrativas em estudo foram recolhidos através dos dois instrumentos já apresentados no capítulo oito (o Rorschach e a *instrução-espelho*), em dois contextos distintos: no primeiro contexto, através de um protocolo de Rorschach apresentado ao sujeito em estudo, em situação formal de avaliação psicológica e no segundo contexto, dividido em quatro momentos, no final de quatro sessões alternadas (2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>) de musicoterapia com um grupo de toxicod dependentes, destacadas de um conjunto total de dez sessões.

Como vimos anteriormente na revisão de literatura, através das relações que os toxicod dependentes podem estabelecer com a música, podemos justificar a nossa abordagem musicoterapêutica, específica a este contexto, como facilitadora da produção das narrativas pedidas, bem como mediadora, nos processos de tomada de consciência do corpo, como facilitadora de uma leitura da subjetividade e da *intersubjetividade* no contexto das trocas interno-externo e dos olhares que o sujeito coloca sobre si mesmo.

Desta forma as sessões foram programadas segundo os seguintes pressupostos: a música é vivida de forma particular pelos toxicómanos e a sua escuta, a sua prática e a sua vivência podem alterar-se com os consumos. Com efeito, “estes sujeitos” assumem preferências musicais em função da droga que consomem (Verdeau-Paillès, Luban-Plozza & Ponti, 1995). Também a música, ao favorecer as trocas relacionais *rítmicas*, *harmonizadas* e lúdicas, promove a catarse e a libertação das tensões carregadas de toxicidade (Lecourt & Guilhot, 1977). Destes pressupostos assumimos a posição de Pavlicevic de que a música pode ser utilizada como tratamento (Pavlicevic, 1997).

Também os “traços gerais” de personalidade dos toxicómanos, recolhidos da literatura, serviram de base no desenvolvimento do nosso plano terapêutico, ressaltando o facto de cada sujeito se constituir um individuo com a sua especificidade e característica identitária próprias. Ainda assim, algumas traços gerais, foram tidos em conta no delineamento das sessões como linhas convergentes ao projeto terapêutico, constituindo por isso, pontos de intervenção essenciais e transversais a todo o programa:

A fragilidade da vida afetiva, o fatalismo, uma espécie de indiferença que remete para uma sobreposição do sentimento de solidão que suprime a necessidade de comunicar e que é facilmente confundível com verdadeiras relações, uma vez que as trocas relacionais dizem sobretudo respeito ao *afunilamento* ao consumo (Lecourt & Guilhot, 1977). A dificuldade em controlar os impulsos, na prevenção da passagem ao ato, ou pelo contrário, na contenção e luta contra a cedência ao consumo, a música proporciona um fácil mecanismo de deslocamento dos sintomas (Pavlicevic, 1997). O *jogo da vida e da morte*, na ambiguidade entre *plenitude* e *finitude* (Verdeau-Paillès et al., 1995). A procura de prazer imediato que resulta num ato de violência contra si mesmo (Lecourt & Guilhot, 1977).

Além destes pressupostos já comprovados pela prática da musicoterapia e sustentados pelos autores citados, os exercícios rítmicos, promovem o equilíbrio nas relações com o tempo, uma vez que através da força de ver as suas necessidades imediatamente satisfeitas, sentem-se incapazes de conjugar o desejo à espera de o concretizar, em suma, aproximar a sensação psíquica de tempo, à noção real de tempo, conjugando uma equilibração entre ritmicidade e temporalidade. Também na generalidade, os sujeitos tendem a mostrar-se pouco atraídos pela prática instrumental, uma vez que os instrumentos os confrontam com uma aprendizagem técnica subordinada, na maioria das vezes a um treino demorado, repetido e persistente, contra uma necessidade em obter resultados imediatos (Lecourt, 1977/1986; Verdeau-Paillès

& Kieffer, 1994). Assim nas sessões a que nos referimos neste trabalho, o recurso a instrumentos musicais foi reduzido ao mínimo, sendo apenas usados os instrumentos predominantemente rítmicos e aqueles que poderiam satisfazer ou ilustrar dimensões subculturais ou étnicas.

Daqui resulta a maioria das condições particulares que serviram de base ao planeamento das sessões de musicoterapia com os utentes do Centro de Dia daquela Unidade de Desabilitação. As sessões foram realizadas num pavilhão multifunções amplo, arejado e com bastante luz natural. Este era já um espaço familiar e de uso quotidiano pelos utentes. As sessões foram todas realizadas em grupo, com uma média de dezoito utentes em cada sessão, tendo sido todas elas planeadas e realizadas sob uma estrutura e um esquema predominantemente fixo e permanente ou seja, estão organizam-se do seguinte modo: um aquecimento; um exercício-tema; um relaxamento; recolha das narrativas, através da *Instrução-espelho*, e a uma reflexão final sobre essa sessão.

O aquecimento tem a função de identificar o tema *protagonista* da sessão e promover os contactos sociais e o relaxamento da estrutura cognitiva de forma a que os sujeitos possam participar na sessão com uma atitude mais aberta e receptiva às propostas do musicoterapeuta. Comporta um grupo variado de exercícios de pré-estimulação psicomotora, contextualizados ao ritmo corporal e à voz. O exercício base corresponde a uma ou mais propostas de atividade relacional e subordinam-se ao tema *protagonista* entretanto identificado no aquecimento. O relaxamento visa a reflexão individual em relação ao exercício anterior e à tentativa de transposição de uma dimensão física a uma dimensão psicológica e sensorial; favorece o recurso ao onírico e à produção fantasmática com o objetivo de facilitar a produção da narrativa na *instrução-espelho*. Consiste e na audição de obras musicais ou parte delas, sem conteúdo verbal e com andamento lento, ou seja, com o metrónomo abaixo da frequência cardíaca média. Os participantes colocam-se em tapetes ou colchões individuais, em posição deitada, facilitadora da escuta, preferencialmente de costas, com os braços estendidos ao longo do corpo e as palmas das mãos apoiadas no tapete.

A captação da narrativa através da *instrução-espelho* acontece logo assim que os participantes se *recompõem* do relaxamento; recolhem as folhas de papel com a *instrução-espelho* juntamente com uma esferográfica, distribuem-se individualmente pelo espaço da sessão e respondem à questão pedida na instrução “*Imaginando que esta folha é um espelho, descreva por palavras, o que vê ou como se vê.*”

Na reflexão final, cada participante refere sobre o que experienciou durante a sessão, como se sentiu, coloca dúvidas e sugestões; pode referir-se ou dirigir-se aos outros participantes no comentário às interações que observaram ou experienciaram. A tentativa é a de desenvolver a reflexão e a crítica para lá da tendência à restrição do simples apreciação primária do “gostei” ou “não gostei”; tem carácter avaliativo.

## 8 O Participante

No âmbito da primeira sessão de musicoterapia no Centro de Dia, que teve sobretudo, um caráter de apresentação do trabalho terapêutico que se iria realizar até ao fim do ano civil, foi apresentado o estudo a realizar e pedido aos participantes o seu consentimento informado e a autorização para serem usados alguns dados recolhidos durante as sessões. Nesse mesmo contexto foi também pedida a participação de voluntários para integrarem de forma mais específica esse mesmo estudo e informado que de todos, apenas um iria integrar o trabalho final.

Apenas aos voluntários foi apresentado o teste de Rorschach. A todos os voluntários foi pedido o consentimento informado, inserido também de origem nas condições inscritas no contrato de adesão àquele Centro de Dia. O sujeito que apresento corresponde a um desses voluntários por ter sido o que participou a praticamente todas as sessões e ter estado presente em todos os momentos em que foi pedida a *instrução-espelho*.

### 8.1 Apresentação do Sujeito

Os dados biográficos do sujeito, são apresentados de forma muito resumida e de caráter geral, no sentido de apenas *espreitar* as linhas principais do seu percurso de vida no que diz respeito aos contextos relacionados com os consumos, com sucinta referência aos sistemas de origem e à sua constelação psicossocial. Estes resultam do cruzamento de várias fontes distintas: A entrevista informal que antecede a apresentação do teste de Rorschach, a consulta do seu processo clínico, a narrativa verbal sobre a sua história musical e sonora, e da observação recolhida ao longo das sessões. O nome apresentado é fictício, como preventivo da identificação real do sujeito em estudo. Durante o período em que este estudo se realizou, nenhum utente com o mesmo nome que o aqui usado como fictício, frequentou aquela instituição.

Artur, tem 35 anos idade à data da aplicação do teste de Rorschach e do início das sessões de musicoterapia. É o filho mais novo de uma fratria de dois, tem uma irmã dois anos mais velha. Os pais separaram-se quando tinha 13 anos; a mãe sai de casa repentinamente, levando-o e à irmã, durante a madrugada, na sequência de ter observado o marido a cometer adultério na própria casa em que vivia com a família. Deixa um bilhete informativo, argumentando que quis preservar os filhos do confronto com o adultério do pai, e por isso não promoveu a

despedida, nem lhes contou o sucedido. Durante grande parte das suas vidas, este episódio ficou em segredo e sempre que o Artur perguntava à mãe porque tinham saído de casa, esta respondia evasivamente, desviando a questão, não respondendo. A mãe voltou a iniciar nova relação e vive com o atual companheiro e com o qual o Artur não tem qualquer afinidade nem à vontade, sentindo-se mesmo desvalorizado por ele: “ele só quer a minha mãe para ele e por isso está sempre a desvalorizar-me”. O Artur vive com a mãe e com o companheiro desta. O pai, diagnosticado desde jovem com *doença bipolar*, era alcoólico, jogava compulsivamente e tomava benzodiazepinas frequentemente e por iniciativa própria, fora do plano de prescrição. Suicidou-se aos 48 anos por ingestão de comprimidos e álcool. A irmã está casada e vive com a sua família, constituída pelo marido e duas filhas menores. Segundo o Artur, a irmã tem uma vida familiar, afetiva e economicamente estável.

O Artur está a frequentar o Centro de Dia na Unidade de Desabilitação, como terapêutica coadjuvante e de apoio à consulta de seguimento com equipe de referência na mesma instituição. Começa a consumir álcool aos 16 anos e haxixe aos 18, nunca tendo efetivamente parado estes consumos até à presente data. Após o falecimento do pai, empregou-se como técnico psicossocial numa Câmara Municipal e foi dispensado por “extinção do lugar”, mas sentiu sempre que foi por falha sua ou incompetência. Sentia frequentemente uma dificuldade ou impossibilidade em concluir o que quer que fosse. Apresenta e refere dificuldades em interagir com os outros, bem como comportamentos de isolamento, desvalorizando tudo o que diz ou faz. Após este despedimento, por volta dos 30 anos, inicia os consumos de cocaína e heroína, sempre fumadas (nunca se injetou): “fazia-o sozinho, procurava não entrar em depressão e sobreviver”, no entanto a substância de eleição é a cocaína: “afeta-me mas dá-me prazer”. São os consumos de cocaína e de heroína, bem como a comorbilidade (tem diagnóstico de *doença bipolar*) que o levam a recorrer aos serviços de consulta do CAT e a ser-lhe proposto integrar um grupo no Centro de Dia. Sentiu inicialmente, uma grande dificuldade de adaptação ao programa, justificando que tendo formação como animador sociocultural, estar aí como utente, o envergonhava.

## 9 Procedimentos de Análise

Tanto o Rorschach como as *Instruções-espelho* permitiram a recolha de elementos comuns que serão reduzidos à forma de procedimentos de análise com o fim de dar sentido a uma linha projetiva comum em consequência das narrativas produzidas pelo participante em todos os momentos de captação. Os procedimentos foram agrupados em dois grandes eixos de representação, ou seja, como o sujeito se representa a si e como representa as relações, ou como se vê na relação com os outros. Estes dois eixos são fundamentais à compreensão do modo como o sujeito em estudo projeta a sua imagem corporal e de que forma se articula com as narrativas produzidas na situação-teste de Rorschach e nas *instruções-espelho*. Os procedimentos foram recolhidos em referência aos pressupostos previamente identificados e destacados da revisão de literatura, da leitura analítica do protocolo e das *instruções-espelho* sendo analisados segundo os procedimentos de interpretação descritos por Piotrowski, Bellak e Shentoub (in Anzieu, 1923/1976). Desta forma, tanto as respostas obtidas através do teste de Rorschach como as produções escritas em solicitação das *instruções-espelho*, serão analisadas em forma de narrativa livre e sob os mesmos critérios, ou seja subordinados às mesmas classes de procedimentos de análise. Teremos no entanto que ter em conta, e como ressalvamos anteriormente, que a narrativa Rorschach promove uma maior correção e critério no uso dos termos que se inscrevem nos modos de organização compreensiva da psicanálise, ajudando a corrigir as ambiguidades conceptuais, através de uma configuração mais específica, ancorada nas três grandes linhas estruturais da personalidade: neurose, estados limite e psicose.

Da análise da teoria destacamos os elementos que consideramos mais pertinentes em relação ao objeto em estudo e serão aqui expostos referenciados aos autores que mais os defenderam: Schilder (1936) acentua o corpo libidinal e o corpo arte como se de uma pintura ou uma narrativa artística e subjetiva se trate; neste sentido, tomando proporções de expressão e comunicação projetados a partir do investimento libidinal. Sanglade (1983) refere-se aos contornos e limites, à solidez versus fragilidade. Fisher & Cleveland (1968) salientam a importância da qualidade formal, no dualismo correto ou distorcido, na deterioração; na integração versus desintegração; na definição ou perda de limites; na despersonalização. Pankow (1976) sublinha a estrutura espacial e a relação entre as partes e o todo. Sanglade e Traubenberg (1984), construíram, ainda que de forma experimental, uma grelha de representação de si, tentando dar conta de uma análise quantitativa de dados qualitativos a

partir do Rorschach. Nesta grelha os dados são agrupados em quatro dimensões essenciais: A expressão da dimensão corporal; a expressão do modo de investimento na relação; a expressão da identidade sexual relacionada; a expressão da integração da identidade e da qualidade da individualização, como necessidade de clarificar o carácter de diferenciação ou indiferenciação entre si e os outros. Daqui serão retiradas algumas das categorias que acharmos mais pertinentes ao nosso estudo, embora tratadas de forma exclusivamente qualitativa.

Do cruzamento de conceitos entre toxicomania e imagem corporal destacamos também: o afastamento da realidade; decadência do corpo; a desorganização; a desrealização; a estranheza do corpo; a ilegibilidade do corpo; a perda dos limites; a distorção corporal; o corpo destratado; o corpo fantasmático. Assim a imagem do corpo é solicitada pela ambiguidade das delimitações formais das manchas e de partes destas, que o sujeito poderá tentar reduzir ou, na sua impossibilidade, desorganizar-se ou perder-se.

Assumimos destacar doze categorias que acreditamos poderem solicitar uma análise mais minuciosa sobre a imagem do corpo e dentro das quais distribuiremos os procedimentos de análise, não porque haja uma relação de pertença exclusiva a esta ou aquela categoria, mas por nos facilitar uma “arrumação” ou um critério na exposição, bem como organizador da análise em dois instrumentos tão distintos como o Rorschach e as *Narrativas-espelho*.

Apresentamos primeiramente os procedimentos que darão conta da **Integridade do Corpo**, ou seja, como se representa esse corpo, se é *Inteiro* (que possui todas as partes que lhe são próprias, completo, total, íntegro, incorrupto, ileso; que não transmite a ideia de quebrado, fendido, deteriorado; que não apresente separação ou divisão; que possa ser constituído como único) ou *Parcializado* (tudo o que possa dar a ideia de um objeto que se dividiu em partes ou parcelas, ou que apresenta apenas partes de si identificáveis e relacionáveis com um todo); se está *Destratado* (tudo o que possa transmitir a ideia de insulto, ou decomposição verbal; sem cuidado, negligenciado ou abandonado), *Deformado* (tudo o que possa transmitir ideia de deformação, distorção ou desvirtualização, de alteração da forma original, descaracterizado, desfigurado, ou que tenha sofrido mudança para “pior”) ou *Mutilado* (tudo o que possa dar a ideia de partes que foram suprimidas, da privação de membros, amputação de órgãos ou parte deles, que se descaracterizou, que se deteriorou ou estragou); se sofreu *Desvitalização* (referências ao objeto morto, aberto, esquartejado, estragado, danificado ou em decomposição, sem animação ou movimento, desfalecido, desmaiado, sem vivacidade),

*Decadente* (que possa dar a ideia de passagem a um estado ou condição qualitativamente inferior, ou que sofra perda de estado, que comece a deteriorar-se, que entre em declínio; objeto pendido, pendurado ao abandono; obsoleto, velho, retrógrado), *Estranho* (ou que possa dar a ideia de extraordinário, excêntrico, esquisito, bizarro, de espanto pela novidade, numa polaridade afetiva mais negativa, que desperta sensação incômoda; que não se consegue relacionar com outro objeto ou identificar; que dê a ideia de misterioso, enigmático, suspeito), *Coisificado* (ou que possa dar a entender uma redução de um objeto animado, vivo ou humano, a coisa material ou imaterial, inanimada sem que possa ser nomeada (“aquilo”); se foi *Negado*, se pelo contrário, é *Referido* (quando o é apenas referenciado de forma indiferenciada, sem qualificação ou adjetivação) sem no entanto estar identificado, ou se apenas é *Referenciado* em relação a uma função, sem enumerar ou referir qualquer estrutura, num procedimento enunciado por nós como *Função de corpo sem corpo*.

Os procedimentos que fazem referência aos **Conteúdos**, ou seja, que corpo é esse, qual corpo; o que é que o sujeito vê exatamente ou como se representa; se é através de figuras *Humanas* ou *Animais*, se estas são *Reais* ou *Irreais*; se pertencem ao reino *Vegetal* ou *Mineral*, ou se pelo contrário, se apresentam como objetos *Indiferenciados*, *Anónimos*, *Coisas*, *Ilegível* (tudo o que possa ser difícil de entender, decodificar ou compreender a mensagem (“a mensagem não passa”; “não sei que isto quer dizer”)); Aqui tentaremos ser sensíveis à nomeação exata da coisa vista enquanto parte concreta de uma representação. Com efeito, ver-se como um Sol ou como uma rã, implicará necessariamente abordagens de análise diferentes. Também devemos ser sensíveis à singularidade ou à pluralidade dos conteúdos, se se apresentam em conjuntos ou classes através do recurso ao substantivo coletivo, enumerando uma entidade que embora una, seja diluída internamente, com fronteira menos delimitadas, ou se pelo contrário são entidades individuais, assimétricas e distintas do ponto de vista da individuação.

Os procedimentos que se referem aos **Atributos Qualitativos de Representação e Idealização**, e em relação aos quais tentaremos dar conta da qualidade e legibilidade da narrativa, se esta se apresenta *Desorganizada*, com referências *Contraditórias* ou *Paradoxais*, se usa ou não o recurso à *Confirmação* e à *Ruminação*, em suma, se o que o sujeito diz é mesmo o quer dizer quando qualifica um objeto representado; se se *Identifica* com ele referindo-se ou *Criticando-se*, ou se o remete para o *Simbólico* e para a *Idealização*, com representações de *Potência* e/ou *Impotência*, com recurso à *Fantasia* ou evocações do fantasma; se o objeto é representado como *Sólido* (tudo o que possa dar a ideia de uma

consistência forte, com as partes ligadas e aderentes entre si; compacto, robusto, maciço; que tem corpo ou capacidade suficientes para resistir a forças externas; que transmite a ideia de substancial, seguro, firme inabalável e coerente) ou *Frágil* (qualquer objeto que se despedace ou quebre facilmente, ou que transmita a ideia de debilitado, sem vigor, franzino, pouco estável). Também os procedimentos que fazem referência às identificações ou à **Identidade Sexual** serão tidos em conta; se o sexo é representado de forma bem *definida e diferenciada*, ou se pelo contrário, se apresenta *impreciso, ambivalente ou indeterminado*.

Os procedimentos que **Representam os Afetos**, podendo estes ser representados de forma positiva, negativa, ou até alternados, quando o sujeito manifesta um afeto polarizado para depois o converter no seu oposto, no sentido em que sendo este parte integrante das pulsões regidas pelo princípio do prazer-desprazer, raramente estes opostos aparecerão dissociados (Shentoub, 1990/1999). Tentaremos também dar conta da intensidade desses afetos e de que forma o sujeito os identifica com a sua narrativa; se pertencem ao domínio das emoções, das representações, da memória enquanto algo intangível; ou ao domínio do corpo através da representação de atitudes posturais, como “o rosto tem uma postura tranquila”, por exemplo; procedimentos que darão conta de um possível sobre-investimento da personalidade narcísica do fantasma traduzindo um retraimento libidinal narcísico que substitui o conflito pulsional tal como se representa nos traços histéricos (Shentoub, 1990/1999).

Os procedimentos que darão conta do modo como o sujeito representa as **Qualidades Cromáticas**, que revelam a sua competência na mobilização dos afetos, e **Sensoriais**, testemunhos de uma entrega às posições regressivas. Em relação à sensibilidade cromática, quer pela presença ou predomínio do *negro, cinza e branco* que pode reativar sentimentos de vazio, ou provocar a diluição pela supressão dos limites, evocando fantasmas de morte, ilustrados nas mais variadas formas de desvitalização; quer pela a ligação do vermelho ao movimento pulsional que pode evocar a recusa dessa mesma pulsão, no esforço constante de paralisação que previna qualquer intromissão do objeto de pulsão; quer pelas cores pastel que podem dar conta da qualidade das relações que o sujeito estabelece com os objetos externos. Por outro lado, as *Referências Sensoriais*, sejam as que se referem a uma sensibilidade ao *toque*, sejam as que dão conta duma difusão dos limites, com contornos pouco claros, sejam também as referências tridimensionais, em que a perspectiva fomenta uma distância, um afastamento e ao mesmo tempo uma escolha sobre a proximidade ou o que se quer próximo. As referências de textura constituem-se indicadoras de uma ressonância primária,

podendo transportar-nos para as vivências da primeira infância, numa revistação às carícias e aos cuidados maternos, na configuração de um *holding* e *handling* primários, como refere Winnicott. Com efeito, o toque sabe os limites, dão conta e reconhece-os, dando configuração ao envelope corporal e suporte às relações objetais. As referências menos homogêneas e difusas, expostas através de respostas vagas, podem assumir um valor defensivo em relação à emergência do fantasma facilitando o recalque. As respostas que remetem para este “aspecto desfiado do objeto” (Chabert, 1999, p.184), com recurso a imagens instáveis, desvanecidas, darão certamente conta de uma instabilidade identitária que nos esclarece sobre uma fragilidade egóica e da impossibilidade de alguns sujeitos não conseguirem estruturar-se em torno de um núcleo sólido, testemunhando assim um narcisismo, também ele sem base de sustentação, flutuante (Chabert, 1999). As respostas em perspectiva e tridimensionais também dão conta da insegurança e da pobreza da autoestima; uma vez que lhe é dada uma dimensão espacial consubstancia a diferença entre a concretização e a idealização. Em suma, esta referência à profundidade espacial, que ao distanciar-se se reduz, enquanto por um lado dá conta das insatisfações narcísicas, evidencia, por outro “o esforço para as remediar através de uma conduta ativa e de uma articulação perceptivo-sensorial que condensa a expressão de falta e as tentativas para as condensar” (Chabert, 1999, p.185).

A categoria seguinte de procedimentos dar-nos-á conta dos **movimentos**, deslocamentos ou ações que poderão remeter para a elaboração ou construção de novas posições baseadas nas anteriores. Esta categoria elabora-se na interação dos deslocamentos do sujeito, tanto dentro das unidades narrativas de análise, como entre a sequência dentro do mesmo momento de captação. Além de termos em conta os determinantes cinestésicos previamente inscritos no Rorschach e que remetem para contextos diferenciados, como a qualidade formal, na caracterização dos limites, o conteúdo que determina que corpo ou partes se movem e a projeção, uma vez que se trata aqui de um ser humano que se referencia e que trata as manchas como um espelho, que para além de reflexivo, é projetivo, como se se pudesse atravessar e ser o outro que se olha a si enquanto mesmo. Estas três dimensões deverão então estar presentes e em interação sempre que o sujeito dá uma qualquer resposta cinestésica. Podemos assim estar atentos às cinestésias humanas, de animais, de objetos ou de partes das anteriores, na medida em que estas se encontram no cruzamento entre a percepção e a projeção, favorecendo o processo adaptativo, que na articulação vai consentindo que o imaginário se expresse (Chabert, 1999) . No entanto, encontramos outra ordem de movimentos ou deslocamentos constituída pelas *Transformações* que traduziremos por tudo o

que possa indicar uma mudança de forma, de espécie e de reino, de carácter desorganizado e imprevisível; uma mudança da forma e da estrutura de um objeto, levando a outro completamente diferente; as *Mutações*, que serão cotadas como tudo o que possa indicar uma mudança intrínseca, de carácter desorganizado e imprevisível dentro do mesmo contexto específico; ou até uma mudança da forma e da estrutura de um mesmo corpo podendo lavar a um avanço ou retrocesso, caso esta seja de carácter construtivo ou destrutivo; as *Metamorfoses*, que traduziremos como tudo o que possa indicar uma mudança intrínseca de carácter organizado e previsível dentro do mesmo contexto específico; uma mudança da forma e da estrutura de um mesmo corpo com vista a um desenvolvimento ou maturação.

A categoria seguinte, a que chamámos de **Imobilidades**, representa os *não-movimentos* ou os *movimentos de paragem, cristalizantes* e de *imobilização, de restrição e fechamento* ou *encolhimento*; são desta ordem os procedimentos que levam o sujeito a *pôr em quadro*, dando a si mesmo uma moldura fechada, limitadora e fixa, podendo no entanto, estar bem definida; ao *dar um título*, como que *restringindo* toda a sua complexidade a um elemento de síntese; também a *tradução de um afeto num postura* fixa do corpo, nos interessa nesta categoria, enquanto representação de um investimento narcísico e não objetual; são da mesma ordem o apego ao factual e ao concreto.

Na categoria a que denominamos **Temporalidade**, canalizaremos a nossa atenção para tudo o que possa indicar elementos de cronologia; referências manifestas aos tempos verbais; indicações ou recurso a elementos da história como referencia ao passado, fixação no presente ou fantasia ou projecção no futuro, em forma de desejo, por exemplo.

Outra importante categoria, tentará dar conta do modo de **Representação das Relações**; aqui serão anotados todos os procedimentos que de alguma forma, possam referir, uma interação entre os objetos, mesmo que no dois se constitua um. Assim nos procedimentos de análise integrados nesta categoria, encontramos as *Referências ou comentários espelho*, as imagens de *simetria*, as representações de *gémeos*, de *união* ou *separação*, de *interpenetração* ou *mistura*, de *confusão de limites*, ou de *dentro e fora*, ou até mesmo *ausência de limites*, bem como todas as referencia a qualquer tipo de relação que a mancha ou *figura* possa estabelecer com o *fundo*. Daremos também conta da dimensão qualitativa dessas relações; qual o **tipo de relação** que é referida, se existe hierarquia, se é *recíproca, simbiótica, familiar, fusional* ou *anaclítica*.

Devemos também estar atentos à qualidade da narrativa do sujeito, da sua legibilidade, bem como do modo como descrevem a abordagem aos objetos ou aos instrumentos; se se deixam invadir ou por eles, manifestando choques ou Clob, se tecem *apreciações subjetivas*, ou todas as manifestações que possa ser atribuídas de um valor, uma opinião moral, um juízo; ou que proporcione, fruição estética, prazer ou emoção face ao objeto (“é bonito, gosto”; “aquilo não se faz”; “esta imagem faz-me chorar”).

Dos elementos destacados da análise teórica, verifica-se uma elevada concordância, bem como até alguma redundância que poderá ser justificada, tanto pelas particularidades da escrita de cada autor, como pela dispersão literária limitadora da precisão dos conceitos em relação ao tema da imagem corporal.

No entanto teremos que ter em conta que apesar desta análise seguir os mesmos critérios para os dois tipos de narrativas, Rorschach e *Instrução-espelho*, elas derivam de constructos muito diferentes, tanto em relação à solidez teórica, como à riqueza e complexidade das possibilidades de análise. A narrativa Rorschach terá por isso, neste estudo, um lugar referencial e de suporte a uma solidez conceptual em relação a todo o estudo. Desta forma destacaremos os seguintes procedimentos a serem usados na análise do protocolo de Rorschach e nas quatro *narrativas-espelho*, agrupados por categorias e subcategorias, representando estas últimas, os gradientes ou as possibilidades que se poderão constituir dentro de cada categoria:

*Para que o acontecimento mais banal  
se torne uma aventura,  
é necessário e suficiente que o narremos.*

Jean-Paul Sartre

## 10 Apresentação e Análise de Resultados

As narrativas Rorschach e Espelho foram subdivididas em frases simples, sempre que possível com unidade semântica, às quais foi dado o nome de *unidades de análise*. No entanto, enquanto no Rorschach estas unidades se encontram já previamente consideradas através de cada resposta, a divisão nas narrativas-espelho é mais artificial ou forçada a uma unidade frásica. A anotação da frequência dos procedimentos de análise, foi condensada, reduzida e simplificada em características comuns no sentido de fazer emergir ou sobressair as particularidades referentes ao objeto em estudo, reveladas através das narrativas do sujeito. Neste sentido foi elaborada uma contagem da frequência de codificação: *presente*, representado com um sinal mais (+); *frequente*, representado com dois sinais mais (++); e *muito frequente (maciço)*, representado com três deste sinais (+++). Uma vez que a frequência média de codificação e sua respectiva dispersão é distinta para o Rorschach e para as *Narrativas-espelho*, foram feitas duas escalas diferentes, com limites diferentes, embora com as mesmas classes (*presente*, *frequente*, e *muito frequente* ou *maciço*); o termo *maciço* será usado sobretudo na resolução de uma possível ambiguidade entre as classes *frequente* e *muito frequente*, não são concordantes no Rorschach e nas Narrativas, salvo algumas exceções que serão também objeto de análise.

### 10.1 Análise da Narrativa Rorschach

As narrativas que o sujeito produziu a partir da observação das manchas foram registadas da mesma forma que convencionalmente se registam os protocolos de Rorschach em contexto de avaliação psicológica. Desta forma decidimos, por uma questão de arrumação e rigor metodológico, analisar as narrativas do sujeito, sequencialmente, ou seja, na mesma ordem em que foram registadas. No entanto, apesar de nos centrarmos apenas nos conteúdos e aspectos semânticos das narrativas, teremos que ter em conta que estas nascem a partir de uma base indutora e facilitadora dos mecanismos projetivos, como é o caso do conjunto

manifesto das manchas de Rorschach, logo elas nascem tendo como referência o material “genético” das pranchas; por esta razão, ajudar-nos-á na compreensão do modo como o sujeito narra, vive o seu corpo, poder usar a linguagem simbólica do Rorschach como referência de análise de uma narrativa, cuja contribuição este mesmo teste proporcionou ao sujeito. Assim toda a produção verbal do sujeito será tida em conta na nossa análise, sem discriminação hierárquica entre uma resposta, uma frase do inquirido, um comentário ou mesmo a exposição na prova das escolhas. A leitura ou análise das narrativas fornecidas pelo protocolo será sempre feita em referência aos procedimentos de análise que entretanto emergiram da grelha de captação, dando conta de um corpo ancorado numa matriz do inconsciente, a partir de um discurso do consciente. O protocolo Rorschach e o respetivo Psicograma são apresentados em anexo.

#### *Narrativas emergentes do cartão I*

1 – O Artur entra no universo desconhecido do estímulo projetando a imprecisão e a dúvida identificatória nas personagens “*parecem duas pessoas*”, não apreendidas na totalidade da mancha, mas discriminadas entre elementos que à partida se apresentam integrados; no entanto confere-lhes estatuto humano, embora de sexo indefinido. Aqui a comunicação não assume um verdadeiro papel de comunicação, uma vez que em espelho os dois, num movimento de contração narcísica, representam um, tocando-se e unindo-se ao nível da linha vertical média, que representa o espelho num plano mais concreto, mas que no plano simbólico remete para uma dimensão fálica, reveladora de um desejo de potência. A construção de uma figura humana em torno deste eixo central parece corresponder à solicitação deste cartão, dando-nos conta da capacidade do Artur em inserir-se no real e em controlar as suas percepções associando-as à projeção. A relação dominante é a anaclítica, enunciada pela união e pela “*partilha das mesmas coisas*” (coisas ditas mas não nomeadas) e pelo movimento de fora para dentro, do dois ao um como forma de diminuir ou eliminar a angústia de separação e provocar desdobramentos no sentido de sustentar um ideal do Eu. Vemos nesta unidade narrativa, como que uma insistência obsessiva na confirmação desta união e ao mesmo tempo, na constante necessidade em conferir às duas figuras um carácter separado. Esta unidade narrativa vai ao encontro dos procedimentos de análise mais salientes: corpos *humanos, reais e inteiros, separados e unidos* (a referência ao *espelho* apesar de não ser um procedimento saliente em todo o estímulo Rorschach, deve também aqui ser referida

ser tomada em conta), referência a movimentos de *unificação* e *fixação*, com representação *positiva* de afetos, e uma *identificação sexual indefinida*; a relação é essencialmente *anaclítica* no sentido em que a sustentação do unitário é precária levando-o a procurar no outro, em espelho, num infundável ciclo de procura e desencontro, constituindo um movimento que vai da interação para a imobilidade, porque fazem o mesmo e são iguais.

2 – Apercebemo-nos que o sujeito possui a capacidade de abordar um mundo socializado uma vez que vê um corpo *inteiro*, bem delimitado e definido, *identificado* com um *animal real*. A *figura* destaca-se do *fundo*, testemunhando uma qualidade perceptiva e uma integração correta da *unidade do corpo*, no sentido em que o Artur a percebe como um todo. No entanto não diz “isto é uma borboleta”, mas sim “tudo isto representa uma borboleta”, abrindo assim caminho para a representação e para o simbólico através da imobilização ao dar um título à mancha, e ao mesmo tempo uma *personificação* com carácter *identificatório*, no sentido em que a beleza assim, é investida em si e não no objeto externo, dando-se assim um retraimento do investimento libidinal.

#### *Narrativas emergentes do cartão II*

3 – O Artur inicia a terceira narrativa com uma *dúvida identificatória* “*parece um gato*” confirmando depois as partes do gato, *animal real* mas *parcializado*, uma vez que afinal é só a cabeça, como se esta representasse a total integridade deste gato em negativo com os olhos e o nariz representados pelo branco, pelo vazio; com efeito, estes dois sentidos que nos fazem dar conta do mundo, existem na negação; outros dois, o tacto (que no caso do gato são os bigodes) e a audição, são representados pela intercepção do vermelho com o negro na parte inferior da mancha (bigodes) e pelos vermelhos superiores (as orelhas). Damos conta do esforço elaborado pelo Artur no sentido de unificar e dar sentido ao material disperso, acabando por se perder e desorganizar, negando a totalidade da mancha. Ao contrário do cartão I, em que vê uma figura inteira numa parte da mancha, aqui vê uma parte de um animal (a cabeça) na quase totalidade da mancha (negando do vermelho inferior, a parte em que este não se confunde com o negro). Temos assim uma narrativa dominada pela dispersão, na qual ao tentar organizar e dar sentido ao discurso corporal, acaba por se perder; com confusão figura fundo (como se a mancha tentasse servir de fundo ao fundo branco do cartão), com sobreposições e transbordamento, e com dominância do branco intra macula e do vermelho que nega como polo agressivo, manifestando esse *afeto negativo* da zanga, ao referir-se ao focinho branco, num movimento regressivo e de luto com retraimento das funções libidinais;

a angustia depressiva revela-se nesta narrativa de um corpo, que apesar de não se apresentar fragmentado, não se consegue unificar; no entanto, o Artur consegue lidar (embora com retraimento e uma certa passividade ansiosa) com as pulsões agressivas, uma vez que interpreta o vermelho nas orelhas, apesar de este ser um órgão dos sentidos que não necessita do toque ou proximidade. O Artur descreve um corpo que apenas é “rosto” e portanto incompleto, em que essa mesma representação de rosto nega a existência de uma boca, revelando um retraimento castrador à livre expressão da oralidade e do conflito que aqui parece evitado.

4 – Aqui o corpo também se apresenta *parcializado* na percepção dos *limites* exteriores da mancha, numa tentativa de limitar no humano (embora parcial) a fronteira entre o dentro e o fora, entre a figura e o fundo; de notar que esta parte do humano é também o rosto, a cabeça; se tivermos em conta o conteúdo manifesto deste cartão, veremos que esta simetria se encontra de “costas voltadas”, dando sentido de oposto e paradoxo à idade e à sabedoria, como se pertencessem a duas ordens de grandeza diferentes; os velhos no limite da mancha, forçam o Artur a pensar com o corpo. É notória a negação, porque existe conflito, à aproximação das duas personagens, como que se afastando do eixo central, na tentativa de fuga ao continente interno arcaico, materno e destruidor; de notar também que ao representar estes dois velhos, confere um limite bem definido, no duplo; é quando ele duplica que define o contorno, mas quando é unitário, o seu caos interno não consegue harmonizar-se e perde a noção de diferenciação da figura-fundo. Com efeito, no humano, na representação mais próxima de si, evita o conflito fixando-o mais uma vez numa imobilização simbolizada de idealizações de grandeza. Aqui o afastamento é também temporal “*velhos*” e qualitativo “*sabedoria*” (manifestada na idealização de si).

#### *Narrativas emergentes do cartão III*

5 – O Artur nega a solicitação deste cartão, vendo apenas *animais reais*, que apesar de *inteiros*, não vão ao encontro das silhuetas humanas sugeridas, o que nos sugere, uma angustia de desintegração, uma incapacidade ao nível da representação de si e a negação do polo relacional. Mais uma vez representa um animal inteiro a partir de uma mancha dispersa, revelando a procura de integração. Como nas solicitações anteriores, ao dar uma figura inteira, surge logo a necessidade de a justificar a partir das partes (também a cabeça), dando a noção de um todo que se constitui apenas pela soma das partes. A pobreza da representação vê-se pela insistência da rã, quer na posição direita, quer na posição invertida do cartão, o que

reforça também a insistência da negação do humano “*não vejo figuras humanas*”, representado por um animal único muito distante ao nível da espécie; A sexualidade é referida mas retraída na maternidade, no retorno à simbologia materna e no recorrente, ruminante até, recurso à idealização e à imobilidade; parece-nos ver aqui o resultado de uma associação: os vermelhos superiores, que dão conta de um conflito muito vivo e cru na tentativa defensiva de se dominar e adquirir a capacidade em controlar o conflito; assim confere a estes vermelhos superiores o estatuto de filhos, bem definidos em termos de *figura-fundo*, que enquanto representantes de uma angustia de castração, se encontram fora. São estes “girinos” que dão uma qualificação de mãe à rã. Nesta narrativa voltamos a encontrar movimentos de um a dois e o conseqüente movimento contrário, *de fora para dentro*, para dentro da rã “*pulmões*” e na confirmação do *mesmo único* que como veremos na narrativa seguinte, se apresenta *destratado, esartejado e aberto*; portanto com atributos de destrutividade das barreiras que definem o dentro e o fora.

6 – Esta narrativa mostra o nível arcaico (pela inversão do cartão) através da angustia de mutilação dada pela imagem dos pulmões e pela integração do branco na narrativa anterior. Nesta narrativa colocamos de novo a questão da figura-fundo através da forma como o Artur, ao dar um, encontra uma dificuldade em diferenciar a figura do fundo; quando ele dá dois “*girinos, pulmões*” já fixa melhor os limites (os girinos nos vermelhos laterais dão conta deste factor), mas aqui, não se fixando tanto na figura-fundo, ainda acrescenta o interior (pulmões), dando conta de um mecanismo perceptivo sensível ao destaque dos vermelhos. A resposta anatómica representa aqui uma espécie de antropomorfização forçada numa possível tentativa de impor uma *metamorfose*, ilustrativa do desenvolvimento destes batráquios, que como girinos respiram por guelras e quando adultos, já respiram por pulmões. A rã e os girinos aparecem separados, e juntamente com os pulmões assumem um carácter de complementaridade das partes constituintes. Assim, dá-nos a entender que estes girinos, juntamente com as patas e os pulmões, têm o mesmo valor de verificação que o gato e a discriminação de todas as partes o gato; de novo quando fixa, passa a dois como atrás fez com as figuras de velhos, voltando ao movimento de retraimento narcísico, quando passa novamente a confirmar, incondicionalmente (qualquer que seja a posição do cartão), a rã. Perante o estímulo, o Artur cruza-se com a nossa grelha através da representação de corpos de *animais inteiros e reais*, aos quais não consegue conferir uma verdadeira unidade devido à fragilidade da representação de si. Encontramos por isso, representações no *plano*, na *fixação*,

no destratamento, nas inversões, na referência à *simetria* e na penetração ou porosidade da imagem corporal em que se projeta.

#### *Narrativas emergentes do cartão IV*

7 e 8 – Reage com um comentário (o que aumenta significativamente o tempo de latência), como que a dar-se tempo para encontrar alguma organização interna, em reação à força do estímulo externo. O Gigante, com asas que não permitem voar representa aqui uma simbologia que, mais uma vez, se desloca da potencia e grandiosidade, para a impotência e diminuição “*tem uma asas muito pequeninas*” o que revela esta incapacidade em agir. Um gigante (enquanto atributo de pessoa grande) existe num plano mais possível, mais concreto que o dragão referido na narrativa seguinte, que apenas pode existir num plano simbólico. O gigante intercepta precisamente estes dois planos, o do real e o do simbólico, e por isso é um mutante, precisamente no movimento de passagem de uma narrativa para outra. Em suma é um gigante ridicularizado e maltratado que precisa de ganhar força na mutação para o impossível e apesar de grande, “*tem um objetivo mas não o consegue alcançar*”, justificando novamente esta imobilidade e retraimento narcísico, na medida em que investe num objeto que enquanto coisa imaginada (dragão), está dentro de si. Nesta narrativa encontramos cruzamentos de várias ordens com os procedimentos previamente estabelecidos: uma crítica ao estímulo reveladora da sua dificuldade em o abordar, e portanto uma *crítica de si*, a representação de um corpo *inteiro humano* existente num plano *semi-real*, e com *dissecagens desse corpo, parcializando-o*; o recurso a *idealizações de grandeza e identificações de impotência*. Neste recurso ao imaginário, o gigante é confuso ao nível do corpo, tem cauda e asas (que não podem voar) e pés grandes (que possivelmente o fixam ao solo); o paradoxo ao nível do seu atributo de ser grandioso, potente e eficaz, ao mesmo tempo que é impotente, ridículo e ineficaz. Na inversão do estímulo, tudo muda, no sentido em que é a figura inexistente que adquire a potencia, a capacidade de voar e a estrutura, dando conta do recurso ao evitamento do conflito como defesa ao aparecimento da angústia de castração. O Artur desloca-se assim, (sofre a mutação) de um plano mais objetivante para um plano mais subjetivantes em que o ideal do Eu também aqui se revela. O esquema corporal, a imagem do corpo e a representação de si, encontram-se comprometidos e quase desorganizados nestas narrativas.

### *Narrativas emergentes do cartão V*

9, 10 e 11 – Damos aqui conta do aspeto “pós-traumático” do estímulo anterior, referido através do pequeno comentário inicial e bem resolvido na sensibilidade à globalidade e pela percepção à banalidade. No entanto, tendo em conta que este cartão não levanta, normativamente, grande complexidade de questões, as narrativas emergentes são, cumprindo a manifestação do cartão, próximas da realidade banalizada, dando conta do retorno à integridade corporal e à representação de estabilizada reveladas pelo equilíbrio entre a figura e o fundo. É então por oposição que o estímulo anterior se faz aqui notar. O Artur narra-se num plano mais perceptivo, com imagens fixas e compreensíveis, ou seja, com conteúdo formal positivo. Todas as narrativas emergidas deste estímulo, adquirem um estatuto representativo de uma idealização forçada e rebuscada, correspondente a uma qualidade que não se tem, mas que se deseja: “o morcego” “representa a orientação” e se no cartão II, os olhos do gato estão representados no branco, aqui, o morcego é cego; “os crocodilos representam a força”, com representação de uma boca no vazio e “os pássaros é a perspicácia”; aqui a referencia á visão é mais clara, no entanto também o distanciamento. Poderemos assim, dar conta de uma luta contra a desorganização interior e o medo da desintegração da imagem de si, através do simbolismo e da impessoalização através das intelectualizações. Damos assim conta de procedimentos de *intelectualização, com simbolizações e idealizações de grandeza*, estas referenciadas em *afetos positivos*. Os deslocamentos aqui são possíveis, passando de uma representação global, através de um corpo animal inteiro e real, passando por um animal inteiro visto num detalhe do estímulo, e representado apenas pela boca, para finalizar numa parte de animal “*bico de pássaro*”, visto num detalhe da mancha; há como que um encolhimento, uma redução *ensimesmada* que volta o investimento libidinal para dentro de si através da boca e do recurso à oralidade; devemos ter em conta esta inversão em relação a este movimento, uma vez que os orifícios orais se encontram representados em proeminências (boca do crocodilo e bico do pássaro nos limites externos da mancha), na evocação do simbolismo fálico e da confusão entre fenda de entrada e coisa que entra. O uso da *simetria* é visível na décima narrativa como marcador do movimento do outro ao mesmo, sem oposto, numa *identidade sexual indefinida* e sem referencia específica ao espaço e ao tempo. O uso à confirmação é obsessivo na tentativa de reparar o delírio interno de dúvida.

### *Narrativas emergentes do cartão VI*

12 e 13 – O Artur aumenta significativamente o período de pausa entre o comentário crítico e defensivo, através da defesa da complexidade do estímulo e pelo efeito surpresa causado pela viragem em relação à característica do cartão referindo-se a este numa clara negação à manifestação fálica. Este cartão leva o Artur a desorganizar-se em relação à imagem do corpo e à representação de si, apesar do recurso ao concreto e ao uso de do bom conteúdo formal. Refere um detalhe animal “*focinho de um cão*”, num detalhe da mancha e uma simetria; além disso, destaca do detalhe “*focinho*”, um pequeno detalhe “*nariz*” como se, se preparasse para a dissecação que faz ao gato na narrativa seguinte. Apesar do recurso ao perceptivo, ao factual e ao concreto, confirmado pelos detalhes com boas formas e a narrativa no inquérito “*o focinho do cão é porque está lá mesmo na imagem*”, desorganiza-se quando se representa na “*viagem interior*”, vendo-se no gato, e sobretudo no gato dissecado, mutilado, com a pele exposta e esticada, toda aberta e portanto receptiva e permeável, em carne viva, sem o efeito protetor e de pára-excitação da pele; confirmamos por um lado este retraimento narcísico, esta fixação, é uma viagem interior, dentro de um corpo morto e portanto quieto, e esta passagem do dois a um desorganizadora entre si e si mesmo, uma vez que este investimento é refletido por um desejo de si pondo-se noutra que é ao mesmo tempo, o próprio; por outro lado questionamo-nos já sobre a possibilidade de clivagem ao afirmar que “*o focinho do cão é porque está lá mesmo na imagem*”, negando qualquer outra possibilidade interpretativa, dando um carácter delirante de convicção inabalável a esta parte da narrativa. O Artur cruza-se aqui nos procedimentos, aos dar representações de *corpos parciais, animais e reais, simetria, recurso ao factual e ao concreto*, enquanto manifestação defensiva ao evitamento do conflito; apesar de referir o *corpo inteiro* do gato, este está *desvitalizado e destrutado*; não é um gato, é um corpo de um gato. Os movimento são claramente de fora para dentro e dentro com a idealização do fora. Ao sair da dimensão perceptiva, recorre à identificação projetiva de uma forma muito agressiva, destruidora, quase explosiva “*a pele toda aberta e esticada*”, com acento para os limites do estímulo, num esforço inglório de se poder integrar e unificar.

### *Narrativas emergentes do cartão VII*

14, 15 e 16 – Aqui a cinestesia, no aspeto mais projetivo da narrativa, atribui às figuras animais a capacidade de revelarem os afetos: a discussão, a zanga, os conflitos, estão a cargo dos coelhos, quando são atributos humanos; este fator revela o evitamento do conflito. Os afetos manifestam-se de forma *negativa e a identidade sexual é imprecisa*, não havendo nota

de dominância masculina ou feminina, neste cartão, cuja teórica convergente aponta para um conteúdo de manifesto simbolismo sexual feminino. Nesta narrativa o Artur representa corpos de *animais inteiros, reais* nos detalhes superiores do estímulo, voltando a confirmar as partes do corpo, “*a cauda, as orelhas e aqui a boca*”. O afastamento e a aproximação paradoxal entre estes dois coelhos (unidos pelo baloiço) é dado nos movimentos “*contraditórios*” e oscilatórios entre a zanga (com o vazio central pelo meio) e a brincadeira que deveria ser amistosa e alegre no baloiço dando a conhecer o universo regressivo da analidade, uma vez que o que os liga é um objeto regressivo, infantil, de movimento repetitivo, minimalista, onde estão sentados. “*é como se fosse um baloiço*”, e de baloiço passa a barco, dois objetos distintos em vários aspetos; pela impermeabilidade do barco enquanto contentor versus a dispersão do baloiço; contentor esse que se desloca para um continente transportando pessoas que não se entendem mas também não discutem, versus um baloiço fixo que suporta coelhos. A tónica pivot, ou condição de ligação que define o movimento de metamorfose e não de mutação é que apesar da mudança de meio, o movimento é sempre oscilatório. A mutação aparece nos dois seres “meio porco e meio coelho”, promovida pela participação da identificação projetiva que leva a uma representação indiferenciada do objeto interno, com uma representação de si clivada. A zanga reaparece nas figura animais, desta vez irreais, numa ambiguidade e confusão do modo inteiro com o modo metade (se a representação for inteira, é um animal irreal, se for vista parcializada, pela metade são duas figura reais). Desta vez fica-se pela desorganização, numa confusão que, apesar de tudo não é completamente desorganizada devido aos pontos pivot que ligam as unidades temáticas destas narrativas. No início da 16ª narrativa passa por uma indiferenciação com negação do humano, apenas constituído per olho (um ponto lacunar), nariz e boca, sem no entanto ser integrado numa personagem que seria humana, uma vez que os órgãos nomeados (sempre os órgãos dos sentidos, que não dão a percepção do mundo externo), designam *partes humanas*. Os procedimentos cruzam estas narrativas pela representação de corpos, sobretudo *inteiros, animais e objetos reais* ou compostos com *parcializações* de reais, *imprecisos* em relação à identidade sexual, com *manifestação negativa de afetos, metamorfoses, mutações, dúvidas na identificação dos conteúdos, simetrias, alternância na discriminação dos limites*, marcadores de uma imagem confusa e negativa do corpo e de perturbações na relação inicial, refletindo angustias de abandono. A ressonância emocional ao esbatimento não se manifesta o que pode dar conta de uma representação das relações deficitária.

### *Narrativas emergentes do cartão VIII*

17 – O Artur, após um aumento do tempo de latência, justificado pela transição para estímulos coloridos, constrói uma narrativa toda à volta da representação banal o que lhe permite possivelmente evitar a integração da cor, o que na realidade consegue fazer, substituindo esta pela cinestesia. A hiena fixa, em duplo e simetria, é apenas um animal, sujeito à habitual obsessiva confirmação das partes, mas depois quando passa a grupo, já caçam; é sempre quando passa a dois que existe o conflito, que é interno, mas posto como externo. A *anáclise*, enquanto relação de base, é aqui referenciada “*elas caçam em grupo e sozinhas não conseguem arranjar alimento, só em grupo é que conseguem*”, colocando a questão do duplo e do unitário. Encontramos aqui uma relação figura fundo bem definida, juntamente com uma representação de si unitária com reconhecimento do esquema corporal através da identificação correta das partes, o que sugere uma ligação às estruturas da realidade. Os procedimentos cruzam esta narrativa através da imagens de *animais inteiros e reais*, pela *simetria*, pela *anáclise*, pela *figura-fundo bem referenciada*, pela *recusa da cor* e pelos movimentos oscilatórios de *divisão/dispersão e recolhimento/unificação*. Curioso pensar aqui as hienas, enquanto necrófagos; é a morte que as une.

### *Narrativas emergentes do cartão IX*

18 – A dúvida da dúvida. Primeiro porque “*parece*” e segundo porque um *palhaço* é uma máscara. Temos aqui dificuldade em identificar o objeto, e em atribuir-lhe uma identidade sexual, no entanto estrutura a representação de si através de uma imagem completa e reconhecida com uma boa forma, que em critério de importância, se sobrepõe à cor. A confirmação das partes lembra um passeio pelas cores, apesar de não as nomear ou discriminar. É o nariz que preenche a lacuna central. O palhaço tem aqui duplo sentido: por um lado, na sua componente regressiva remete para uma simbologia ancorada numa infância pré-genital, por outro revela um novo paradoxo ao explodir de alegria, sendo esta explosão fixada num título. Ou seja, o símbolo do evitamento do conflito negativo através do efeito cómico, explode, desintegra-se e fixa-se (morre). Aqui a referencia ao afeto positivo “alegria” camufla a angustia de fragmentação e dá a esta explosão um carácter implosivo. Movimentos *para fora e para dentro*, figura *irreal* mas possível de *corpo inteiro, confirmação, o único e o separado*. De notar a contração do corpo ao rosto; o corpo reduz-se ao rosto, uma vez que o que confirma o palhaço são apenas partes do rosto.

### *Narrativas emergentes do cartão X*

19 – As baratas, tal com os coelhos da narrativa 14<sup>a</sup> revelam o afeto negativo integrado numa boa forma e evocando novamente a simetria. O cruzamento com os procedimentos dá-se pelas figuras *animais inteiras e reais, sem definição de sexo*. Aqui vemos o *conflito interno e a dependência anaclítica*. Os *limites* estão bem definidos. A relação é *reciproca* porque é entre o mesmo indiferenciado. A confusão identitária começa a instalar-se na 20<sup>a</sup> narrativa, em que através de uma forma negativa evoca um coelho que passa dois, mas numa postura de louva-a-deus como que se deixando invadir pela fragmentação à medida que vai entrando na prancha. Este isolamento permite ao Artur assumir uma postura mais agressiva entre as personagens. São coelhos/louva-a-deus como os gigantes mutantes ou como os meio coelhos meio porcos; os coelhos são verdes, mas verdes costumam ser os louva-a-deus. Na 21<sup>a</sup> narrativa vê cavalos marinhos, e novamente a evocação do um e do duplo e afastamento, visto se encontrarem em lados opostos do estímulo. A má qualidade formal evoca a interpenetração figura-fundo e o desinvestimento perceptivo. Na 22<sup>a</sup> narrativa são evocados diretamente os gémeos siameses, dando conta da invasão do mundo fantasmático preso na oralidade. A dependência inicial está aqui simbolizada na relação umbilical, intrauterina, sugerindo uma identidade em risco de perda. Esta interpretação é confirmada com a passagem de fetos a óvulos na 23<sup>a</sup> narrativa, numa inversão do processo evolutivo, numa tentativa de retorno ao útero. A imagem do corpo apenas se integra devido á bilateralidade do estímulo. O Artur percorre e interpreta o cartão de cima para baixo e na 24<sup>a</sup> narrativa, invertendo o cartão, integra todos estes elementos, descrevendo-o globalmente “assim virado ao contrário parece um coelho”, o que apesar da má qualidade formal pode atestar a tentativa de organizar o estímulo à volta de um movimento intelectualizado. Este coelho final é único; toda esta dispersão se une na inversão e se fixa numa *idealização/título*, em modo de “lugar comum”. O simbolismo da tranquilidade, justifica-se provavelmente, como manifestação de alívio pela perspectiva de finalização da prova. Este cartão tem muitas representações de má qualidade formal, o que pode colocar o Artur à margem ou no limite, das estruturas da realidade; colocamos aqui a dúvida se não estará mesmo fora das estruturas da realidade.

### *Narrativas emergentes da prova das escolhas*

25 (+ Cartão I) – O Artur evoca a idealização de imagens carregadas de afetos positivos com conteúdos tranquilizadores com os quais se identifica. Uma vez que a solicitação tem uma

base positiva ligada a uma escolha voluntária e subjetiva, o conflito não é evitado porque é nulo.

26 (+ Cartão X) – A adaptação ao caos evoca o desafio organizador na procura dos contornos e limites na tentativa (hesitante) de um sentido gestáltico para a porosidade e para a dispersão. Aqui o ser e o seu oposto complementam-se na “confusão organizada”.

27 (- Cartão II) – Revelador do conflito intrapsíquico o estímulo revela a sensibilidade ao vermelho. A identificação de si surge de forma muito viva e agressiva, mas interna, visceral. Aqui o movimento é o de isolamento, de retraimento narcísico revelador do investimento relacional agressivo na realidade interna; ao evitar o conflito externo, *ganha* uma guerra interna.

28 (- Cartão IX) – O paradoxo manifesta-se na medida em que este cartão, que foi escolhido como escolha negativa, se transforma na coisa idealizada e desejada, reveladora do insucesso, da impotência e da incapacidade de se projetar no sentido desenvolvimental, de se responsabilizar e amadurecer. Nesta narrativa o Artur idealiza-se em várias dimensões, abarcando a quase totalidade da sua dimensão existencial: a idealização do *estar*; a idealização do *fazer* “*gostava de conseguir explodir*” no desejo de poder encetar relações com objetos externos e ao mesmo tempo, libertar-se da sua prisão interior; a idealização do *ser* “*Gostava também de ser como este palhaço*”, enquanto desejo de poder revelar, ao mesmo tempo esconder e ser desejado pelos outros, em suma, a aquisição de competências socializantes que o possam descansar ou relaxar do desgaste económico provocado pelos constantes avanços e recuos.

## 10.2 *Análise das Narrativas-espelho*

### Contexto de recolha da primeira *Narrativa-espelho* do Artur

*Aquecimento:* Exercícios rítmicos; aquecimento vocal; escuta ativa de sons musicais com resposta corporal (Martini, P., 1999).

*Exercício-base:*

1 - Deslocação aleatória pelo espaço e construção de um percurso imaginário individualmente (Tiersen, Y., 2001).

2 – desenhar numa folha de papel esse percurso, recolha desses percursos pelo musicoterapeuta e redistribuição aleatória dos mesmos, tendo o cuidado para não fazer corresponder cada percurso ao seu autor (Acoustic Alchemy, 1991).

3 – Cada participante vai tentar executar na sala o percurso que está desenhado na folha que lhe foi atribuída; o autor deverá tentar identificar o seu percurso através dos deslocamentos do seu colega e se o descobrir, deverá referenciar-se e confrontar-se com a precisão ou não das referencias ou coordenadas (Serra, E., 1994).

*Relaxamento:* Deitados de costas nos respetivos tapetes com a sala pouco iluminada, escutam (Satie, 1888/2006)

*Reflexão final:* “senti-me bem; é como se aquele percurso fosse a minha vida”.

*Recolha das narrativas:* Em completo silêncio e sem suporte sonoro-musical.

#### *Narrativas emergentes do primeiro momento de captação*

1 – O Artur identifica-se com a sua imagem, idealizando a “*busca da felicidade*” correspondente a uma fantasia comum e banal, mas apesar de tudo, reveladora de um desejo compensatório. A confusão identitária vem aqui revelada pela interpretação e atribuição das funções: “*o sorriso ainda tropeça*” “*é inseguro*”. O cruzamento com os procedimentos mostra-nos a confusão entre corpo e rosto, conferindo ao sorriso características do corpo (*função de corpo sem corpo*). A insegurança, a formação de um humor lábil e o desequilíbrio, são testemunhas de uma espécie de deslocamento provocado pelo evitamento. Reforça-se o rosto como elemento identitário num corpo inexistente, numa redução ou contração ao rosto, condensando a dinâmica comunicativa na cabeça. O corpo é *inteiro humano* mas não *identificado “alguém”*; é um corpo concentrado e reduzido à mentalização que intelectualiza e se distancia do conflito e da conseqüente culpabilidade perante o insucesso em elaborar a angustia depressiva.

2 – Numa confusão temporal “antigas/renovadas” e pela utilização do gerúndio, que nos remete para a questão da temporalidade no sentido em que manifesta o que vai ser e ao mesmo tempo já é, o Artur projeta qualquer coisa num tempo, que neste caso é o seu puzzle, numa tentativa integradora e de construção de um processo unitário. Este processo é ao mesmo tempo revelador da sua porosidade e desorganização interna. A *construção e a transformação* para um outro, *um novo*; o apego a uma história institucional na referencia à metáfora do *dia a dia*. O *puzzle* segura este “quase desorganizado”. Com efeito, desconstruído

não é o mesmo que destruído nem que fragmentado, mas sim *parcializado*, refletindo a existência de uma matriz, presente, apesar de frágil e não unificada. A *metamorfose* é o movimento chave nesta narrativa.

3 – Reforçada a inexistência do corpo, ou o seu deslocamento total ao rosto, como um repetido e desesperado apego, a um ideal identitário, ao concreto (no sentido em que perante qualquer espelho, o que olhamos primeiro é o nosso rosto), à forma e representação de um desgaste, de uma decadência referida através do envelhecimento, e o desejo que se fixe *nos* 35. Que refletirá então esta ideia de que pode e deseja evoluir, construir-se, mas o corpo não; esta intemporalidade dentro do tempo – vê-se no presente referindo a viagem que fez, sem nenhuma referencia à que pode ou idealiza fazer. Os movimento asseguram sempre uma fixação cristalizada num tempo específico.

4 – Representa-se constantemente no rosto; com efeito, a *instrução-espelho* evoca a construção imagética, visual e é precisamente o rosto o lugar dos olhos, evocando o apelo deste *instrumento* ao concreto. No entanto representa um rosto que tem uma *postura* (posição/esquema corporal) que mais se pode interpretar como “pose” do recurso à fantasia de onnipotência, a uma idealização elevada, em ascese de total segurança, e de completo saber – *os olhos irradiam* (lançam para fora, para os outros) – há aqui a possível evocação a fantasmas mais malignos disfarçados de bons. Como se “desse o dito por não dito” ou então o compromisso entre o desejo e a defesa.

5 – Remete para uma *imagem concreta* do corpo, referindo a deformação através do excesso. No entanto sofre um contágio da narrativa anterior, se associarmos o volume à ideia de grandeza, transportando-nos para um corpo em concordância com todo aquele poder por um lado, e pelo aspeto regressivo por outro, no sentido em que um corpo com quilos a mais o aproxima da volumetria e proporcionalidade do corpo infantil. A *deformação, a identificação e a crítica de si*, são procedimentos que emergem desta narrativa, que refere um corpo *indiferenciado* mas *não nomeado*.

6 – Entra diretamente na narrativa através de um afeto negativo “*Irrita-me*”, para logo de seguida se recolher, reduzir ao conformismo que o leva a evitar o conflito “*mas já me vou habituando...*”. Irrita no rosto, mas habitua-se na representação da integridade identitária “*me vou*” continuando a dar ideias de movimento, como se nunca estivesse bem, estável num lugar, como se todos os lugares, os de dentro e os de fora, fossem *Não-lugares*, como os

refere *Marc Augé*. Mas se o Artur recorre repetidamente aos deslocamentos e aos esmagamentos colocando o corpo no rosto, de onde virá então esta cicatriz que concretamente se encontra-se *na cara*, onde estará o dano, a mutilação depressiva que o obriga a revelar no rosto, no lugar da identidade, esta fenda definitivamente fechada e no entanto, presente? A irritação reflete a ferida narcísica, uma vez que o confronta com a imperfeição, onde precisamente se acha mais perfeito; talvez por isso transporte tudo para o rosto. No entanto, esta não será uma ferida apenas do corpo, ela reflete a perda do objeto de suporte, impeditivo de um pleno desenvolvimento psíquico, que por sua vez o fere na culpabilidade, na vergonha e no desgosto. Os deslocamentos que aqui emergem estão na ordem do legado narcísico, da circularidade entre o investimento e a defesa, e dos movimentos de fixação mostrado através de um afeto negativo, mas da ordem do retraimento (a irritação), uma *referência de corpo parcializado e mutilado* e usado como referência para uma *crítica de si* com referência a um movimento *idealizado* para estabilidade que julga encontrar no evitamento. Estes procedimentos são reforçados na narrativa seguinte (7) com o reforço do conformismo dado pela aceitação, mas desta vez passando do rosto ao corpo, e é nestes movimentos oscilatórios entre reatividade e culpa, que vemos claramente a natureza do seu conflito, associado à perturbação aditiva. Que corpo *aceita* então? Todo ou só o que se reflete no rosto. *Aceita* o seu rosto, ou só se resigna através do hábito? Mas como pode então aceitar o que já é intrinsecamente seu? Este movimento é possível devido a um distanciamento espaço-temporal provocado pela duplicação da imagem e pela duplicação da distância (a que vai do corpo real ao objeto espelho, e a que vai ilusoriamente do plano do espelho à imagem reflexo). Encontramos aqui o conformismo provocado pela angústia depressiva de perda. Os procedimentos que emergem são a *crítica de si*, e um corpo *inteiro humano identificado* numa relação de pertença autorreferenciada “*meu corpo*”.

#### Contexto de recolha da segunda *Narrativa-espelho* do Artur

*Aquecimento*: Exercícios rítmicos; vocalizos; troca de células rítmicas usando o corpo como instrumento de percussão; jogos de imitação.

*Exercício-base*:

1 - Deslocação aleatória pelo espaço e observação minuciosa pelos participantes entre si à medida que se vão cruzando no espaço; observação de traços e particularidades físicas e posturais (possível representação do tipo psicológico); cumprimentam-se apenas por gestos (McFerrin, 1984)

2 – A um sinal do musicoterapeuta ficam estáticos tentando traduzir em pose características base da forma como se veem ou alguns caracteres que achem ser característicos da sua personalidade; de forma aleatória o musicoterapeuta sinaliza um dos participantes.

3 – Todos os outros se deslocam no sentido deste que continua estático; posicionam-no deitado, tentando manter a qualidade expressiva da pose, sobre uma folha de *papel-cenário* e desenham na folha os contornos do corpo com marcadores grossos de cores variadas; este processo, dos passos 1, 2 e 3 repete-se até que todos tenham sido deslocados e contornados pelos outros participantes, até que fique um “retrato” do grupo desenhado na folha de *papel-cenário* que deverá ser suficientemente grande para conter os contornos de todos os participantes e suficientemente pequena para provocar a possibilidade de estes se interceptarem.

4 – Deitados sobre a folha, preenchem os contornos e pintam livremente tendo por base os traços deixados pelos contornos interceptados (*Celtic Odyssey*, 1993).

*Relaxamento:* Deitados de costas nos respetivos tapetes com a sala pouco iluminada, escutam (Morriconne, 1989)

*Reflexão final:* “quando me transportaram, senti-me protegido; e quando me deitaram parecia a minha mãe a deitar-me quando era miúdo. Senti os contornos como se fossem festas”

*Recolha das narrativas:* Em completo silêncio e sem suporte sonoro-musical.

#### *Narrativas emergentes do segundo momento de captação*

1 – Divisão, separação entre o rosto e o corpo. Coloca o corpo em distinção do rosto por intermédio da clivagem, que não só os opõe no plano físico, como também no plano afetivo (a face é calma, mas o corpo está cansado), no entanto os movimentos não são opostos, uma vez que revelam a passividade, a prostração e a impotência: *calma, tranquilidade, cansaço* – por um lado o evitamento, por outro a desistência. A referencia ao *reflexo* coloca-se no uso do verbo ver no presente do indicativo, na primeira do singular; o corpo é *referido* mas *parcializado*. Aqui também observamos o distanciamento provocado pela *idealização e pela inibição da identificação*.

2 – Se na primeira narrativa assume um movimento que vai da face ao corpo, mediado pelo advérbio “*mas*” (conjunção adversativa que indica nitidamente uma adversidade), aqui retorna ao rosto dando aos olhos os atributos que antes deu ao corpo (as *olheiras* são os olhos cansados). Não existe calma nem tranquilidade nas *olheiras* (é mais possível um olhar tranquilo e calmo), mas sim cansaço. As *olheiras* são uma expressão de determinada condição

corporal; de certa forma é o rosto que irradia cansaço. Os procedimentos são da ordem da dimensão qualitativa, de um corpo muito parcializado, porque muito reduzido a um processo expressivo de cansaço e de apelo ao retraimento do olhar; se os olhos estão cansados é de ver, e neste caso, de se ver a si o que reflete a crítica de si, o desagrado e uma certa porosidade e permeabilidade no olhar.

3 – Nesta narrativa mais projetiva que interpretativa, o Artur representa-se como um *todo*, integrando-se numa sensação única, apesar de *incompleto* e *inacabado*, o movimento é progrediente, no entanto denota um carácter de passividade, como se a construção fosse algo que acontecesse distinta e distante da sua proatividade. Ele sente-a, não a faz, não a elabora. Ele não se constrói e neste sentido, é uma movimento progrediente para o insucesso da estabilidade do Ego. Os procedimentos que emergem são a *referência de corpo sem corpo*, a *identificação*, a *referência reflexo*, a *metamorfose* e a *idealização*.

#### Contexto de recolha da terceira *Narrativa-espelho* do Artur

*Aquecimento*: Exercícios rítmicos; aquecimento vocal; exercícios que promovem a confiança mútua e aliança grupal (Shanti & Friends, 1995).

*Exercício-base*:

1 – Os participantes dispuseram-se pela sala aleatoriamente e da forma que lhes fosse mais confortável; o musicoterapeuta colocou a sala quase completamente às escuras e forneceu a cada um, três pedaços de plasticina de cores variadas, com aproximadamente 5 cm x 10 cm x 2 cm e propôs que ninguém olhasse para as suas plasticinas, nem para as dos outros.

2 – Com o início do trecho musical devem, apenas utilizando o tacto, construir com as plasticinas uma figura humana; à medida que finalizam, levantam o braço, o musicoterapeuta recolhe e vai colocando os “bonecos” numa mesa em exposição; depois de estarem todos expostos, o musicoterapeuta ilumina a sala e convida os participantes a visitarem a exposição (Baker, C., 1994).

3 – É-lhes pedido que tentem descobrir o seu boneco e que lhe deem um sexo, uma idade, uma história de vida e características psicológicas (Leão & Vox Ensemble, 1996).

4 – Por fim são convidados a construir uma história em que todas as personagens (bonecos) interajam e se relacionem (*Las Canciones De Almodóvar*, 1997).

*Relaxamento*: Deitados de costas nos respetivos tapetes, com os seus bonecos em cima do ventre e com a sala pouco iluminada, escutam (Fauré. (1878/1987).

*Reflexão final:* “Senti que sem a música não conseguiria fazer o meu boneco perfeito; parecia que me estava a construir.”

*Recolha das narrativas:* Em completo silêncio e sem suporte sonoro-musical.

#### *Narrativas emergentes do terceiro momento de captação*

1 – Por intermédio da identificação projetiva evoca um objeto metamórfico, cuja evolução implica necessariamente uma transformação e portanto um movimento, que neste caso tende a ser de maturação. A referência à flor, enquanto *corpo inteiro* e belo e ao mesmo tempo delicado e frágil, decorre da linha narcísica e da ambiguidade na construção identitária. O *desabrochar* é um processo que se fixa na Narrativa 2, no sentido em que *esplendor* já é uma coisa acabada. Flor e Sol encontram-se aqui em planos diferentes; é a flor que assume o movimento de veneração perante um Sol, fixo e inabalável, com atributos de onipotência, numa fantasia simbolizada e inatingível. Solicitando o real, é o Sol que não se move, pelo menos em relação ao seu próprio sistema. A referência anaclítica observa-se nesta dependência em relação ao astro grandioso da vida e a tudo o que este implica simbolicamente, para se poder revelar. Associando a Narrativa 3, encontramos o movimento oposto, o fechamento e o isolamento, a fixação nos espaços escuros da inação. Neste eixo podemos ver esta relação entre grande e pequeno, de protetor/protegido, tão típica da organização narcísica; a necessidade do objeto para se completar. Estes avanços constantes em “altos e baixos” hesitantes e evitantes, a impossibilidade de se revelar desabrochando, sem Sol, levam a este murchar de culpa e depressividade. O Artur usa a negação para se negar a si mesmo e não ao objeto de suporte. Os procedimentos que emergem são estes movimentos de expansão, para fora e de retraimento logo de seguida, para dentro; movimentos verdadeiramente pulsionais, que aqui não adquirem valor comunicacional. A distância é demasiado grande e o distanciamento é demasiado grandioso, no sentido em que é a flor que na construção da idealização, se distancia do Sol, para sentir essa mesma distância e o constituir num objeto tão desejado como inalcançável. É a desorganização, no seu limite, que *organiza* a porosidade e a dispersão na representação da imagem de si no Artur.

4 – “*O meu rosto, cada vez mais mostra quem eu sou*” representa aqui uma críspação narcísica *num por em quadro*, fixando ou imobilizando a condição deste rosto no tempo. O rosto, ao assumir-se como objeto identitário, fixa-se na *identificação de si*. Este movimento de dentro para fora e que se imobiliza, volta a inverter-se novamente na Narrativa 5 no movimento projetivo da metamorfose e pelo estrangulamento da dimensão temporal com o

gerúndio. “*Estou construindo os meus sorrisos*”, e vai para além do gerúndio, “estou construindo”; ele projeta qualquer coisa num tempo com um objetivo de evolução num movimento que nos parece uma metamorfose. Desta vez refere um “*estou construindo*” e não um “*sinto-me em construção*” o que aponta para uma atitude mais ativa no seu processo de representação; “*os meus sorrisos*” pode representar uma identificação de si ligada ao factual, pelo uso continuado do rosto enquanto montra do corpo, para o bem e para o mal.

#### Contexto de recolha da quarta *Narrativa-espelho do Artur*

*Aquecimento*: Exercícios rítmicos; aquecimento vocal; exercício de *dar o ritmo*; colocar o corpo num som; fazer movimentos simulados, observar e repetir sonoramente.

#### *Exercício-base*:

1 – Andar pela sala aleatoriamente como se ela representasse um mapa dos acontecimentos de vida de cada um, como se fosse uma cronologia no espaço; fixar pontos de referência e relacioná-los com acontecimentos importantes; quando a música para, param também e aguardam nesse mesmo local (Morricone, 1984).

2 – O musicoterapeuta distribui a cada, um novelo de lã de cores variadas e convida-os a fazerem o percurso anteriormente imaginado, mas desta vez deixando um “rasto” de lãs que deverão ser fixas nos pontos chave determinados por cada um anteriormente e só devem parar quando a música também parar ou quando o novelo chegar ao fim (Tsuruta, 1991).

3 – *Relaxamento*: sentados no chão, envoltos pela teia de fios de lã com a sala iluminada, escutam um diálogo musical entre um xilofone e um metalofone tocados alternadamente por todos os participantes.

*Reflexão*: “fiquei mesmo fixe...; afinal precisamos todos uns dos outros...; isto dá que pensar...”

*Recolha das narrativas*: Em completo silêncio e sem suporte sonoro-musical.

#### *Narrativas emergentes do quarto momento de captação*

1 – Vê-se ao espelho, na medida em que é a representação de um espelho, ou seja, é um reflexo. O Artur está a projetar-se num espelho, temporalmente afastado, e descreve o próprio corpo; no entanto, o “*pensativo*”, ultrapassa o processo da reflexão e transporta-o para a reflexão. descreve um reflexo, mas mais do que isso, está a refletir e a pensar-se; nesta medida, ele vê-se mais do que seria de esperar. Ao *ver-se* pensativo o espelho toma o lugar da folha de papel. A visão retorna ao Eu integrado e inteiro; pela primeira vez representa-se na

primeira pessoa (não vê um rosto pensativo, vê-se pensativo) referindo-se integralmente: “*mais magro*” e não “*quilos a menos*”. Denota uma apreciação positiva do seu corpo inteiro e possivelmente, menor expressividade da ferida narcísica e da angústia de perda, dando uma representação de si mais obediente ao ideal de eu, mais harmonizada. Os procedimentos que emergem são a *referencia ao duplo*, *A identificação*, *por em quadro*, *referencia corpo e função de corpo sem corpo*.

2 – ver e sentir, no fundo é o mesmo e o Artur descreve em “*sinto-me ativo*” uma imagem como se ele próprio estivesse a ver-se ao espelho; mas como ele e a imagem são a mesma coisa, passa do plano do “*vejo-me*” ao plano do “*sinto-me*”, aumentando assim a intensidade do reflexo (eu vejo-me mas aquilo que eu vejo, sou eu). Novamente o recurso ao concreto e ao factual. A ação reflexiva não se expressa de forma passiva: o sujeito sente-se agente do investimento da sua energia; a ambiguidade ainda está presente (*não sei*) e difusa permeável nos seus *contornos e limites (com um ar)*. “*Mais maduro*” é um mais velho mais agradável; que se foi cumprindo nas etapas progredientes, no sentido desenvolvimental da responsabilização e da harmonização. A ideia do (mais uma vez) binómio movimento/fixação, provoca o distanciamento espaço-temporal e a idealização a uma temporalidade estabilizadora referida pela banalidade de que a maturidade se adquire apenas com o passar do tempo.

3 – “*Estar em constante mudança*” corresponde a uma *metamorfose* inespecífica; não se sabe muito bem qual o sentido dessa mudança, no entanto ela está na ordem das idealizações; não um ideal de Eu como vemos no Rorschach, mas um ideal do espelho, é um desejo, uma manifestação de atividade, de maturidade, que se revê num plano muito concreto. Ser ativo, maduro e magro revelam a pobreza da função imaginária, limitada pelo objeto espelho, no sentido em que evoca um ideal na imagem do espelho, sendo que, no entanto, aquele espelho é o próprio, na dimensão perceptiva. Mas na dimensão projetiva, porque é um espelho, não é o próprio. Esta é a essência da dinâmica do espelho: ser e não ser o próprio sujeito; é, no sentido em que se reflete, mas não é, porque o corpo, na realidade não está lá, é apenas uma imagem refletida num plano ilusório. Os procedimentos continuam na linha das representações integradas sem os deslocamentos anteriores (rostro corpo e vice versa), no entanto esta “*constante mudança*” volta a imobilizar-se na apreciação subjetiva, relativizada pelo distanciamento especular.

## 11 Discussão

Neste capítulo tentaremos integrar e colocar em confronto as dimensões protagonistas que nos indicarão o caminho que nos levará à compreensão do sujeito em estudo, no que diz respeito ao modo como se representa a si e às relações que estabelece com o mundo. Mais do que uma “discussão” ou um “diálogo com a teoria”, ser-nos-á mais grato e integrador compreender esta secção do texto, como uma espécie de mesa redonda, ou mais precisamente, um painel temático, no qual os diferentes intervenientes tentarão encetar um diálogo, através do qual possam fazer convergir os vetores essenciais à construção de um sentido integrador e organizador do referencial do sujeito em estudo.

As coordenadas teóricas envolvidas nesta discussão terão que ser constituídas a partir dos *procedimentos* previamente estabelecidos e identificados no capítulo de análise; a) as *narrativas* analisadas precisamente à luz desses mesmos procedimentos; b) o *referencial teórico* que nos traduziu a especificidade e linha compreensiva do estudo, e no qual se encontram os modos de *compreensão psicanalítica*; c) as distintas *leituras* sobre o *corpo* e os *comportamentos aditivos*; d) a *música*, tal como é vivida pelo sujeito, e de que forma se articula, por um lado, com os modos de escuta psicanalítica e, por outro, na “orelha” do indivíduo *toxicodpendente* enquanto produtor de narrativas-espelho; e por fim, o elemento imprescindível e transversal aos contextos relacionais e dialogantes do nosso estudo, enquanto cocriador duma dinâmica da descoberta de si, explorador de um mundo interno a desbravar, e do mundo externo, enquanto meio facilitador de um *eterno* retorno: e) o *humano*, aqui protagonizado e caracterizado especificamente pelo Artur.

Após a análise dos elementos narrados pelo sujeito, cabe-nos a síntese dos mesmos, integrando-os, relacionando-os e, de certa forma, contribuir para uma possível reconciliação entre todos os elementos ou partes, no sentido *Gestáltico* em que *o todo será mais que a soma das partes*. É isto o que pretendemos fazer e o que tentaremos cumprir. Adoptámos aqui, opostamente à anterior análise, por reunir e dar sentido aos procedimentos, tentando compreender, não tanto *onde* se encontram no protocolo Rorschach e nas *Narrativas-espelho*, mas sim, *porque* e *como* se encontram e de que forma atravessam ou “*transversalizam*” as narrativas na sua globalidade; qual será então a direcção e o sentido deste vetor representativo

da posição intra e intersubjetiva do Artur, no espaço e no tempo, no momento em que todas as suas dimensões constituintes se cruzam neste ponto do Universo.

A primeira categoria pretende dar conta da **Integridade do Corpo**. Com efeito, tanto nas Narrativas Rorschach, como nas Narrativas-espelho, são os atributos *corpo inteiro* e *corpo parcializado*, que são os mais representados em todos os momentos. No entanto, devemos aqui salientar que este primeiro atributo ou procedimento (*corpo inteiro*), além de se encontrar presente nos dois tipos de narrativas, sendo mesmo a categoria mais representada, está também praticamente presente em todas as representações expressas a partir do protocolo Rorschach, e das *Narrativas-espelho*, o que pode atestar a capacidade do Artur se representar de forma íntegra e coesa, apesar de se notar desorganização das estruturas que sustentam esta representação de si, ela é organizada por força de uma imagem corporal muito autocentrada, narcísica, e portanto muito auto-observada também. No entanto, teremos que ter em conta o carácter obsessivo aqui dado pelas representações parciais, uma vez que estas aparecem como confirmação da integridade, através das partes, dando conta deste aspeto regressivo à latência, marcado pela confirmação constante de que o corpo está íntegro no lugar do esquema corporal, como que uma passagem de “revista”, um *scanner* aos elementos corporais, para depois, se apresentar íntegro, mas também como que colado. Este aspeto aproxima-se, e confirma a tendência para a circularidade obsessiva para o consumo, como metáfora da centralidade ou afunilamento ao consumo: a obsessão, traduzida por pensamentos dispersos, desorganizados e imprecisos, passa ao ato através da convergência destes no comportamento de consumo, para logo a seguir explodir e voltar a parcializar-se, para novamente iniciar o movimento de compressão. O Artur representa assim o corpo de forma idêntica: ora disperso, ora íntegro. Este movimento de expansão e compressão, retraimento, acompanha a sequência de todas as narrativas do Artur. A diferença é que por vezes estes movimentos, que podem aqui também dar conta duma dinâmica rítmica e musical normativa muito arcaica traduzida pela oposição *Arsis – Thesis* (*elevação – repouso*), podem se vividos de forma suave e pouco acidentada, mas também podem ser representados com toda a força explosiva dos movimentos pulsionais, versus toda a força ímplosiva dos movimentos de retraimento e de crispação narcísica. Tendo em conta que o Artur para o Rorschach usa principalmente o sentido da visão, já em relação às Narrativas-espelho, estas baseiam-se na construção de imagens a partir de um processo essencialmente auditivo (a permeabilidade aos extratos musicais propostos), táctil, propioceptivo e vestibular (relacionados com a temática dos exercícios de musicoterapia propostos), o que nos remete para uma questão, na medida em

que deveriam acontecer as *variâncias* esperadas entre Rorschach e narrativas-espelho, mas no entanto, o que verificamos são estas *invariâncias* essenciais, enquanto marcadores da integridade corporal, como é descrita por Schilder (1980), Pankow (1976), e Dolto (1984); das identificações, das idealizações e da temporalidade, pelas referências de Merleau-Ponty (1999), e alternadas com os processos de representação específicos duma narrativa mais concreta. Mas se estas *invariantes* se fazem notar por excesso ou elevada frequência, também encontramos a coincidência através da ausência, uma vez que nas narrativas do Artur, não encontramos por exemplo, uma identificação sexual definida, o que dá conta da pobreza do desenvolvimento libidinal. Aqui não há o *corpo deformado, desintegrado, e deteriorado* de Fisher & Cleveland (1968), mas encontramos sobretudo nas *Narrativas-espelho* (em contraste com o Rorschach), *referências corpo e função de corpo sem corpo*, utilizando o pronome indefinido “*alguém*”, o que demonstra o processo identificatório pela evidencia: se se vê, não precisa de se nomear, e por isso não se compromete com a sua identidade. Este dois procedimentos, encontram-se distribuídos sem tendência crescente ou decrescente nos quatro momentos de captação, e traduzem-se sobretudo através da referência a posturas, atitudes ou comportamentos que emanam do corpo sem no entanto o referenciar, como, por exemplo, “o seu sorriso”.

Em relação aos **conteúdos**, a representação é sobretudo *animal real*, no Rorschach com valor inferior para as figuras *humanas* também *reais*, representando a *irrealidade* em apenas uma figura *humana* e uma *figura animal*; As *dúvidas na identificação*, traduzindo sempre fresas a começar por “isto parece”, também se apresentam de forma maciça, o que pode indicar uma capacidade projetiva ligada a fantasmas regressivos e fobicos em relação aos quais o deseja camuflar-se, vestir outra pele na tentativa de encontrar uma segunda pele que proteja as fragilidades da primeira. Esta pele apesar de ser de animal, não representa, na generalidade do Rorschach do Artur, a ideia de algo peludo, testemunho da carência fundamental. É sobretudo representada por répteis, insetos, batráquios (as rãs respiram pela pele), pequenos mamíferos (o morcego é sempre uma figura invertida e o coelho, apenas na última narrativa do Rorschach se unifica). As figuras humanas não se integram, quando aparecem inteiras, referem o duplo, ou então estão divididas em partes, sendo a cabeça a eleita para dar conta da tentativa do processo de identificação: *duas pessoas* no cartão I; *A cabeça de um velho (dos dois lados)*, no cartão II; o *Gigante*, no cartão IV, *mutante* que se desloca para a bestialidade do *Dragão*; *O Palhaço* no cartão IX, enquanto referência a um ser humano que se disfarça e evita o conflito através do humor, da “brincadeira”, também identificado pela cabeça; e os fetos unidos no cartão X, que já não são anatomia e ainda não são pessoas, mas que até o

serem serão “vísceras”. Por outro lado, nas *Narrativas-espelho*, o Artur não refere figuras animais, uma vez que, apesar de possuir um Eu fragilizado nos contornos e barreiras, e uma representação de si permeável e quase esboroada, reconhece-se quando se imagina a olhar-se. Representa com igual frequência o *corpo humano real* no primeiro, segundo e quarto momentos de captação e o *corpo indiferenciado ou anonimato*, também no primeiro e segundo momentos. Devemos referenciar que os exercícios executados nos primeiro e segundo momentos tinham objetivos e conteúdos metafóricos semelhantes, apesar de algumas diferenças essenciais; no primeiro momento de captação, a proposta incidia na construção de percursos ou caminhos, na sua partilha e identificação; no segundo momento a proposta incidia na postura espacial e narrável, na manipulação do corpo, no traçado dos contornos, na intercepção, na aglutinação e na troca virtual de espaços identificados. De certa forma, o Artur não terá sido indiferente a estas vivências ao fazer as *Narrativas-espelho*. Os comentários que escreveu na reflexão avaliativa das sessões fora para o primeiro momento: “senti-me bem; é como se aquele percurso fosse a minha vida”; e para o segundo momento: “quando me transportaram, senti-me protegido; e quando me deitaram parecia a minha mãe a deitar-me quando era miúdo. Senti os contornos como se fossem festas” o que revela o carácter anaclítico, nostálgico e depressivo da sua angústia de abandono e o seu idealizado retorno à vida uterina.

No que diz respeito à **Identidade Sexual**, o sujeito no Rorschach refere-se à maioria dos objetos no masculino, apesar de não os referenciar exatamente como portadores de um determinado sexo; usa o masculino ou o feminino referenciado sempre ao género usado em português para designar os indivíduos duma espécie ou os substantivo como, por exemplo, *são duas pessoas, é uma borboleta*, no cartão I; *parece um gato*, no cartão II; ou *parece uma rã*, no cartão III. Com efeito, em toda e extensão do protocolo, não encontramos referências à identidade sexual. Nas *Narrativas-espelho* esta também é sempre referida como indefinida, e no terceiro momento é mesmo omitida. Damos aqui conta do testemunho de um investimento virado para o interior, narcísico, revelando a impossibilidade em reconhecer-se enquanto expressão de uma sexualidade, e conseqüentemente, não ser capaz de reconhecer qualquer investimento no outro. A sessão que deu origem ao terceiro momento de captação propôs o desafio de construir um corpo humano com plasticina, de olhos fechado enquanto ouviam extratos musicais de carácter romântico, em modo menor e intimistas, convidativos a uma reflexão que deveria expressar-se através das mãos, evocando o engrama interno, a memória anatómica da imagem tridimensional e proporcional do corpo. Na reflexão final desta terceira

sessão, o Artur escreveu: “Senti que sem a música não conseguiria fazer o meu boneco perfeito; parecia que me estava a construir”. Precisar-se-á sempre de um objeto externo na construção de uma relação de dependência circular indiferenciada dos objetos no plano sexual (pode ser o Sol, a mãe, a música).

Em relação aos **atributos qualitativos**, a Narrativa Rorschach e as Narrativas-espelho, são invariantes nos procedimentos de *identificação*, que no Rorschach se manifesta sobretudo nas pranchas III, “*estão fora da rã, mas é como se fossem girinos*”, na prancha IV, quando se identifica com o gigante, na prancha VI “*o gato parece uma viagem interior*” e VII “*às vezes parece que se anda no mesmo barco e há muitas contradições entre as pessoas, há mal-entendidos*”; e que nas *Narrativas-espelho*, aparece quase constantemente, cumprindo a característica concreta e perceptiva do instrumento. É interessante verificar a natureza alternada entre as unidades de análise das *Narrativas-espelho*, das identificações e das idealizações, se nos abstrairmos, da identificação latente em todas elas, uma vez que se trata de um espelho. No Rorschach são ainda importantes o aparecimento de *paradoxos*, e *dúvidas identificatórias* que atestam as dificuldades do Artur em se projetar de forma coesa, coerente através de identificações suaves, flexíveis e estáveis, vivas e sexuadas e que estão completamente ausentes nas *Narrativas-espelho*. Também o recurso ao simbólico apenas se manifesta no Rorschach, estando ausente nas *Narrativas-espelho*, nas quais a tarefa de simbolização se torna difícil devido à imposição de uma imagem concreta e reconhecida como real e familiar. A *identificação*, a *Idealização de si* e a *Critica de si* nas *Narrativas-espelho*, estão distribuídas linearmente entre o primeiro e o quarto momentos de captação; uma vez que já nos referimos aos indutores do primeiro momento, referiremos aqui as propostas da quarta sessão que passa pela construção de um percurso pelo espaço da sala, assinalado progressivamente com um novelo de lã; as músicas de suporte são de carácter nostálgico, lento, sem ritmo marcado e exóticas, convidativas à descentração e ao abandono à característica identificatória do exercício. No fim, sentados ao nível do chão olham a teia que entretanto todos construíram. Na reflexão final o Artur escreveu: “fiquei mesmo fixe...; afinal precisamos todos uns dos outros...; isto dá que pensar...”; o que novamente dá conta da anáclise, na incompreensão de uma vida sem objeto externo, entretanto impossível de alcançar. Em todo o protocolo Rorschach, salienta-se então a elevada frequência de *representações desorganizadas, imprecisas e contraditórias*. Nota-se também significativamente o recurso à confirmação, sobretudo quando enumera as partes das figuras que antes designou inteiras; apesar de pouco frequentes, teremos que ter em conta o recurso à

fantasia, bem como as referências à fragilidade, à potência e à impotência, reveladores de um Super Ego frágil e portanto protagonista de um ideal. Devemos sublinhar que estas representações de potência e fragilidade alternam constantemente durante o protocolo e que estão ausentes compreensivelmente nas Narrativas-espelho, uma vez que nestas não se pode representar verdadeiramente um ideal de Eu, uma vez que será sempre “um ideal do espelho”, ou se quisermos “um ideal do meu reflexo que se refletido no espelho”.

Os **Afetos** manifestam-se de forma *positiva* nos dois instrumentos, no entanto, é nas *Narrativas-espelho* que atinge a sua expressão máxima, com particular incidência nos primeiro e terceiro momentos de captação, enquanto que os afetos *negativos*, pouco frequentes, são representados de forma inversa aos afetos *positivos*. No Rorschach, os afetos dominantes são os *negativos*, alternados com a fixação ou cristalização dada pelos *afetos-título*, o que denuncia movimentos ou deslocamentos de expansão e de contração. Também em relação a esta categoria, Rorschach e Narrativas manifestam a sua expressão de forma oposta, mas complementar, colocando em diálogo percepção e projeção. As **Referências à cor**, que poderiam dar conta da vibração ao mundo externo, têm pouca representação no Rorschach, distribuindo-se fragilmente de forma igualitária no branco, “os olhos do gato no cartão II, “a rã” no cartão III, “a boca do crocodilo no cartão V; no vermelho, “os pulmões” no cartão III; e nas cores pastel, “o palhaço” no cartão IX; apesar de pouco significativas em todo o protocolo, enquanto elemento expresso numa determinada narrativa pode denunciar os aspetos conformistas e de submissão à adaptação social, mais ligados ao mundo concreto, do que às emoções e à capacidade de evocar o fantasma. No Artur, encontramos facilmente, no decorrer das suas narrativas, esta indecisão estática entre o retraimento e a ação. Nas *Narrativas-espelho* as referências à cor estão completamente ausentes; no entanto, o Artur que se vê ao espelho não é nem transparente nem monocromático; pelo contrário, percebemos bem o seu “colorido” pela forma poetizada das suas narrativas, o conteúdo simbólico e representativo, o que nós pensamos é que também o seu colorido se pinta do lado de dentro, e o espelho reflete sobretudo o seu “mural” exterior, que se opõe “limpo e lizo” ao graffiti de dentro que ele próprio não pode ver, pois está aquém do olhar.

No Rorschach, o **Movimento** mais anotado é a *mutação* e a passagem a pessoa, “parametrizada” aqui como *personificação*; menos referidos, mas presentes são os movimentos de *expansão*, de *dentro para fora* e as referências *fragmentárias* que acompanham as desorganizações. No cartão I a cinestesia humana mostra um movimento para

a imobilidade, no cartão II a tendência cinestésica animal refere-se ao gato zangado, logo um movimento para fora, no cartão VII, novamente este movimento para o exterior, através dos afetos negativos, da zanga representada pela cinestesia animal, no cartão VIII, são os desdobramentos da hienas que caçam (desdobram-se, dividem-se em grupo com a função de integrarem e internalizar através da boca), no cartão X a zanga volta a estar representada pelos animais, na primeira narrativa do cartão, e na quarta narrativa desse cartão, os fetos, figuras representativas de um humano em desenvolvimento, sugere-se o duplo e o unificado numa ligação que sugere o conflito fraterno caracterizado pela alternância entre rivalidade e tréguas ou entre competição e cooperação. Nas Narrativas-espelho, os **Movimentos** mais frequentes são a *Metamorfose*, presente em todos os momentos de captação, os *de dentro para fora*, manifestados de forma frequente no primeiro e no terceiro momentos de captação (de certa forma os exercícios propostos referenciam um certa exploração de espaços novos externos, no caso da primeira sessão e internos, no caso da terceira sessão, mas este interno é novo no sentido em que mobiliza o interior a comunicar com o exterior); os movimentos de *retraimento* ou *fechamento* e *de fora para dentro*. também se encontram presentes de forma significativa, referências a *processos de construção* ou desenvolvimento. Estes movimentos mostram a característica evitante e hesitante do Artur na expressão do conflito entre o ideal e a realidade, a exigência de perfeição e de onipotência, versos o medo de falhar, de se lançar num vazio sem retorno, psicótico. O Artur mobiliza assim toda a sua economia na manutenção da sua organização limite – “para pior, já basta assim”.

Em referencia às **Imobilidades**, o Artur fixa-se dando referências em que coloca o seu discurso num plano das imobilidades, sem que para isso tenha havido um movimento de transformação. *Põe em quadro e dá títulos* sem movimento de transição dentro da mesma narrativa. Por outro lado este apego ao factual e ao concreto, pode significar o refúgio numa realidade fixa. Encontramos mais uma vez os processos de evitamento do conflito, o movimento rápido de fuga ou a negação. Não é, portanto por acaso que estas manifestações de fixação e imobilização estão associadas a uma boa qualidade formal. Se não se “entende” dentro de si, se não se encoraja e lança para fora de si, resta o lugar do meio, da previsibilidade e da falsa segurança. No Rorschach, as **Imobilidades** apresentam-se sobretudo na *postura significativa de afetos*, no primeiro, segundo e quarto momentos de captação, enquanto que o *afeto titulo, está presente no primeiro, segundo e terceiro momentos de captação*. O procedimento *pôr em quadro* está também presente de forma significativa, no primeiro, terceiro e quarto momentos de captação. A *Imobilização*, a *Restrição* e o recurso ao

*Factual*, apenas se encontram presentes. Desta forma podemos verificar que os procedimentos variantes às duas narrativas são o *dar título*, muito presente no Rorschach e ausente nas *Narrativas-espelho*; e a *postura significativa de afetos* que não se encontra no Rorschach e é frequente nas *Narrativas-espelho*. Este último procedimento justifica-se pelo aspeto postural que é solicitado pela presença do espelho. Numa dupla dimensão, o Artur assume dois tipos de linguagem nestas narrativas, põe os afetos no corpo, no não verbal e fala o *factual*. É este apego ao *factual* e ao concreto que vai fixar o Artur no presente. Assim, todas as narrativas que o sujeito produz no protocolo Rorschach se situam no presente, que podemos designar aqui como um ponto também efêmero e volátil entre o passado e o futuro. As referências à **Temporalidade** nas *Narrativas-espelho*, são muito frequentes em relação ao *Presente*, distribuídas pelo primeiro, terceiro e quarto momentos de captação e frequentes em relação à *continuidade temporal* (sempre que o sujeito recorre ao uso da forma gerúndio), distribuídas pelo primeiro e pelo terceiro momentos de captação. A *alternância temporal* e o *tempo indefinido* estão apenas presentes no primeiro momento de captação. No entanto, o *presente* é maciço e concordante nos dois tipos de narrativas. Os exercícios de musicoterapia, evocam a experiência vivida no aqui e agora, desta forma entende-se a distribuição generalizada e indiferenciada de todos os procedimentos vistos em referência às sessões que os motivaram.

O Rorschach facilita a convocação das **representações das relações**, e são sobretudo estas as mais representadas neste instrumento. O único procedimento que aparece manifestado nos dois instrumentos é a *referência espelho* ou *referência reflexo* que se distribuem nas *Narrativas-espelho* pelo primeiro, segundo e quarto momentos de captação, precisamente nas sessões com solicitação de movimento num percurso que depois iria ser copiado (refletido) num papel ou no espaço. Praticamente todos os procedimentos desta categoria são referenciados no Rorschach, por oposição às *Narrativas-espelho*. A *simetria*, encontra-se em praticamente todas as narrativas; as relações de *separação* (que se interceptam com os procedimentos ligados aos movimentos), o *único e ao duplo*, os *gémeos*, os *siameses*, a *interpenetração e mistura*, a *diferenciação entre a figura e o fundo*, a *ausência e a confusão de limites*; todos são representados de uma forma ou de outra no Rorschach, onde as relações são sobretudo de carácter *recíproco* ou *anaclítico*. No entanto, devemos sublinhar que a reciprocidade, enquanto relação de carácter horizontal, não constitui no Artur uma verdadeira relação, uma vez que se desenrola num contexto especular (são o mesmo ao espelho); a

relação dominante nas narrativas do Artur é a anaclítica, pelo seu carácter dependente e geografia vertical. Também nas *Narrativas-espelho* o tipo de relação dominante é a *anaclítica*.

Quanto às reações que o Artur manifestou aos objetos apresentados, no Rorschach, apresenta críticas de si, disfarçadas de críticas ao material, como no caso do comentário ao cartão VI “*este já é mais complexo para mim*”. Também manifesta dois Fclob’s no cartão IV, primeiro quando narra o gigante e logo de seguida quando transforma o gigante em dragão, o que é justificado pelo impacto fantasmático e potente da mancha, como se sofresse um impacto ou um “susto” ao confrontar-se com a autoridade paterna. Com efeito é neste cartão que o Artur verdadeiramente se desorganiza e passa a mostrar o seu conteúdo fóbico e inibido caracterizado por movimentos de avanço e recuo e pela evocação das defesas antidepressivas verificadas aqui pela excitabilidade ao material.

Confrontando as narrativas do Artur com a possibilidade de construir uma hipótese sobre o eixo psicopatológico da organização da personalidade, permitimo-nos colocar algumas questões que verificámos e anotámos, e que se encontram de forma generalizado no material analisado. Em primeiro lugar, os desdobramentos que se constituem como partes unas ou divididas, como se desdobrasse a realidade em virtual, a forma como o Artur usa a percepção de uma forma completamente confusa entre a figura e o fundo e depois tenta imobilizar isso na parte mais projetiva, abandonando percepção, e evocando a participação projetiva ou interpretativa, porque se confunde, permitindo-nos colocar a questão do aparecimento do unitário. Apesar de confuso, o Artur não nos parece muito caótico. Apesar de tudo, apresenta uma estrutura organizada, que vive e se alimenta desta constante passagem de um a dois e vice-versa, colocando-nos aqui a questão do aparecimento do unitário, traduzindo um funcionamento de base anaclítica. Nas *Narrativas-espelho* fala constantemente do “dois”, pondo sempre, logo de seguida, em “um”, como se andasse à procura da sua ipseidade, enquanto outro de si próprio, na mudança entre si e o outro que ele é, devido à base anaclítica que determina todas as relações que estabelece. No fundo, enquanto total consegue manter e estruturar-se neste mundo tão precioso para si, mas entretanto perde a função e é cristalizado enquanto se parcializa; e é esta a dinâmica que atravessa todas as narrativas, a força é grandiosa mas impotente, a não ser que se transforme em algo menos humano. No fundo o Artur cria atributos às personagens para serem ativas e dinâmicas e vai vacilando, conseguindo manter essa ideia de força transportada para o animal mítico, que por sua vez

será forte apenas no mito. É como se construísse sempre uma impossibilidade que camufla pelo recurso ao inexistente e ao improvável, uma vez que as figuras animais é que revelam o afeto (a zanga, a discussão), enquanto que as figuras humanas só adquirem potência pela transformação no seu “avatar”. Os animais são aqui humanos, com limites pouco definidos e por sua vez, as representação que o Artur faz das figuras humanas diretas são, como já vimos, muito problemáticas (as cinestésias animais representadas pelos coelhos a gritar um para o outro, “deveriam” ser humanas). Este é no fundo, o problema da patologia limite, o confronto com limites improváveis. Quando o Artur, na representação de si, quer através das figura humanas, quer através das figuras animais, introduz o lado mais representativo dado pelas cinestésias, mostra-nos, devido a este acesso a uma identidade separada, diferenciada, e assexuada, claramente o seu eixo perturbador, afastando a hipótese de se encontrar no campo da neurose. O constante recurso às figuras animais, a grande instabilidade na representação de si (ou são ligados, ou são mutantes, ou ainda são fetos). No plano relacional, da interação como também já vimos, as cinestésias não são muito vivas, conferindo a animais, atributos humanos. No Artur, encontramos a deformação e o destratamento da forma como se refere na literatura em relação à maneira como os toxicodependentes sentem o seu corpo, no entanto numa forma não simbólica uma vez que o Artur é sobretudo interpretativo. Para ele, o corpo é um lugar estranho, onde não há harmonia nem integração e por isso é destrutado e deslocado transportando características do corpo para o rosto, que é um elemento da identidade, e se encontramos confusões entre o corpo e o rosto, então encontramos confusões identitárias. É como se desse ao rosto, características do corpo, aproveitando o rosto para falar do corpo, talvez porque devido à sua dimensão narcísica mostra o que acha que tem de melhor, falando deste corpo que através do rosto, apesar de tudo mutilado (pela cicatriz). A sua narrativa revela muitas incoerências no plano relacional, não se fixando a um objeto externo estável; de que forma podemos relacionar o desabrochar já rima com o esplendor? Desabrochar é um processo, uma indicação de que se está a construir, e logo de imediato fica esplendorosa, ou seja, uma coisa terminada, uma maturação (*terceira Narrativa-espelho*). Encontramos aqui um esmagamento temporal que faz com que uma coisa seja que ao mesmo tempo processo e fim. A indiferenciação entre os objetos (flor, rosto, Sol), mostram-nos o recurso à clivagem. Encontramos na narrativa do Artur muitas idealizações; destruição realizada; movimentos oscilatórios em que quando há um lado positivo, há sempre um lado negativo. O corpo aqui pode ficar completo mas inespecífico; uma coisa que é tão insistentemente colocada no parcial e depois aparece mais unitária mas sem especificidades nem atributos. O recurso a uma identificação projetiva muito viva e ativa concorda com os modos de representação dos

toxicómanos. A assexualização que o Artur refere necessita de um investimento seguro que a substitua; o consumo, enquanto recurso à masturbação tenta compensar essa lacuna, assim a substância toma o lugar do objeto primordial. No caso do Artur a droga é apenas esse substituto e não o verdadeiro tóxico, que é a falta de regulação da excitação pelo aparelho psíquico, dando-se por isso uma espécie de impulso libidinal exigirá uma descarga maciça. Esta dimensão económica está no enquadramento do registo psicopatológico do Artur em que o aparelho psíquico se submete ao aspeto quantitativo da excitação, mostrando-se incapaz de lhe fazer frente senão através dos comportamentos e das expressões do corpo. Com efeito, a precipitação para a passagem ao ato mostra a procura de satisfação de forma intensa e afunilada, mais próxima dos processos primários do inconsciente, em constante gestão com os processos primários que no caso do Artur introduzem uma realidade contaminante e promotora dos tão aqui falados processos de avanço e recuo.

*Um artista nunca conclui o seu trabalho,  
Apenas o abandona.*

Paul Valéry

## 12 Conclusão

O motivo embrionário para a realização deste trabalho tem a sua origem no desejo de compreendermos a relação que os toxicodependentes estabeleciam com o corpo, motivado pela observação destes em interação enquanto participantes num programa de musicoterapia no Centro de Dia da Unidade de Desabilitação das Taipas. Com efeito, a música sempre teve uma estreita relação com o corpo, enquanto valor comunicacional, e aqui, a conjugação das valências ligadas ao *quarteto* dimensional do nosso trabalho, apesar de já portadoras de uma articulação que por defeito se foi constituindo ao longo das sessões, careciam também e sobretudo, de serem colocadas em equação, de serem operacionalizadas, transformadas em algo que pudesse ultrapassar a singularidade ou particularidades subjetivas do técnico e ganhar a possibilidade de se poder adaptar a outros contextos, e para isso precisaríamos de encontrar, mesmo que frágil, uma armadura conceptual de suporte. São estes: a) o lugar e o seu significado, aquele Centro de Desabilitação que encontra o seu significado na tarefa, ou tarefas que constituem o seu objetivo essencial, a *redução de riscos e a minimização de danos* em referência aos comportamentos aditivos e às suas consequências; b) as pessoas, os utentes que beneficiaram do programa, os interesses, terapêuticos e/ou individuais, e as motivações que os levaram a aderir e a permanecer, e que apesar de indivíduos, transportando cada um os aspectos únicos da sua personalidade, iam revelando também entre si, características que apesar de virtuais, davam bem conta de uma constelação razoavelmente fixa de características comuns ancoradas à problemática dos consumos; c) os modelos de orientação, compreensão e intervenção psicológica adotados e, que naquele lugar, com as pessoas que acolhia, fazia sentido uma ancoragem ao paradigma psicanalítico, sobretudo pela abrangência e transversalidade do seu campo de estudo; d) e finalmente a música, que essa sim, *atravessa praticamente tudo*, e será sempre, na sua dimensão molecular, uma relação *anaclítica* investida de circularidade entre um som e um silêncio deslocando-se no espaço através do tempo, e encontramos a sua complexidade em todas as dimensões da existência humana.

Começámos a elaboração da parte escrita do nosso trabalho com uma revisão de literatura, no sentido de perceber o que os autores de referência mais ligados às nossas matérias, escreviam sobre os vários temas de encruzilhada que teríamos necessariamente que tratar e dividir por

capítulos: a musicoterapia na sua implicação com a compreensão psicanalítica da música; seguidamente, estudámos as linhas gerais do pensamento psicanalítico sobre os comportamentos aditivos em geral e a toxicomania em particular, para de seguida passarmos uma rápida revista às mais relevantes teorias e conceitos sobre o corpo, sobretudo na dimensão que nos propusemos estudar. Temos que assumir que ao mesmo tempo que pesquisávamos, procuramos também uma falha ou uma abertura, por muito pequena que fosse, nas ramificações possíveis já estudadas, onde pudéssemos encaixar algum carácter de originalidade ao nosso estudo. Tomámos como objeto de estudo a possibilidade de existirem particularidades *invariantes* entre a narrativa Rorschach e as *narrativas-espelho* produzidas pelo sujeito (o Artur, tal como o conhecemos no nosso estudo), no que diz respeito à sua imagem corporal, relacionando uma narrativa essencialmente projetiva, com quatro narrativas que evocam aspetos mais perceptivos. O modelo ou tipo de estudo que nos pareceu mais pertinente, e que veio a verificar-se também o que melhor refletia a concretização da nossa proposta, enquadrou-se numa abordagem metodológica qualitativa com recurso à *narrativa livre* e centrada num único caso. De seguida identificámos e recolhemos os procedimentos de análise que serviram de base à análise das narrativas Rorschach e *espelho* produzidas pelo Artur e procedemos à sua análise, na qual tentámos integrar os três níveis da identificação de si: *esquema corporal*, *imagem corporal* e *representação de si*, na medida em que concorrem juntos para uma representação unitária e intersubjetiva do sujeito, uma vez que o corpo ao qual queremos aceder no sujeito é um corpo integrado, tornando-se impossível de dissociar estes três conceitos. Por fim, fizemos uma discussão intra-narrativas e confrontámos a produção fornecida pelo Rorschach, com a produção fornecida pelas *Narrativas-espelho*. Neste processo tentámos o mais possível encontrar pontos comuns e de ligação com a teoria, o que apesar de ter sido confirmado, nem sempre foi descrito no texto.

Do nosso estudo resultaram algumas conclusões, talvez evidentes, mas para nós, será compreensível que qualquer coisa, por mais simples que seja nos fascine. A primeira reforça e confirma o Rorschach enquanto instrumento facilitador de uma narrativa que nos mostra, num fascinante colorido carregado de subjetividade e intersubjetividade, a forma como o sujeito projeta a sua imagem corporal. A segunda prende-se com a possibilidade de podermos encontrar, e até construir com relativa facilidade, instrumentos (a *Instrução-espelho*) que contextualizados a uma determinada forma de intervenção, neste caso a musicoterapia, possam aceder a uma dimensão mais perceptiva do objeto em estudo, funcionando com complementaridade ao Rorschach, e conferindo uma aproximação *gestáltica*, ao mesmo

tempo solidificadora e portadora de consistência a uma triangulação que aqui só se tornou possível com a capacidade aglutinadora e integradora da música. A terceira constatação reforça assim, o lugar que a musicoterapia vai conseguindo ocupar nas *irmandades* clínicas; apesar do pouco conteúdo teórico e literário que esta ocupa nas bibliotecas e nos motores de busca a elas ligados por todo o mundo, verifica-se cada vez mais a receptividade das instituições, nomeadamente o CAT, a este modelo complementar de intervenção; o exemplo prático encontra-se na avaliação positiva que, tanto os utentes como as equipas de referência deram ao projeto e à perspectiva de estudo. Mas estas não são conclusões do estudo, mas sim constatações que reforçam a pertinência dos elementos e instrumentos usados, o que nos permitiu chegar, pensamos nós, da forma menos enviesada possível à resposta que emerge da nossa pergunta. Assim confirmamos a reconciliação, por um lado, e a complementaridade por outro, entre as narrativas Rorschach e as Narrativas-espelho produzidas pelo Artur. Reconciliação porque de facto encontramos *invariantes*, ou seja o sujeito narra-se do mesmo modo apesar de o fazer em contextos emergentes diferentes. As referências que o Artur faz em relação à **integridade do corpo**, coincidem na representação de um corpo *Inteiro*; em relação à **Identidade Sexual**, representa nas duas narrativas uma sexualidade *Indefinida*, nomeando apenas de forma substantiva, em função da forma convencional (quando avistamos um gato, nomeamos *um gato*, sem nos dar-mos conta ou ter interesse no sexo, por exemplo). Relativamente à **Temporalidade**, situa-se, nas duas narrativas constantemente no tempo *Presente*, e no **Tipo de Relação**, invariavam na *Análise*. Além destas, outras invariantes foram encontradas, analisadas e discutidas, no entanto a sua expressão só ganhou significado na minúcia e na focagem da lente analítica: as suas expressões não eram equilibradas nem equitativas nas duas narrativas. Complementaridade, porque de facto o sujeito diz o mesmo de si mas em perspectivas diferentes, no sentido em que também encontramos variantes, que correspondem à já referida alternância de forças e intensidade de representações entre as duas narrativas. No que diz respeito ao confronto que as narrativas do Artur fazem com o que refere a literatura sobre o modo como um indivíduo toxicod dependente sente o seu corpo, temos que ser cautelosos, e proceder a alguma reserva em relação a possíveis generalizações, no entanto, confirma-se um apego ao esmagamento temporal, à relação especular, dependente e anaclítica. Tendo em conta que o Artur não é considerado um “grande consumidor”, a representação da imagem de si não está tão desorganizada como à partida seria de “esperar”, no entanto confirma-se a hipótese inicial de que o Artur cumpre os pressupostos que determinam uma imagem deficitária e destrutada do corpo, como se este fosse um lugar estranho e hostil, obrigando-o a refugiar-se na única caverna que encontra no meio desse

vazio; a sua (i)realidade interna. O que também pudemos constatar, apesar de não estar à partida constituído como elemento da nossa equação, é que o Artur, revela, a partir da leitura e análise do protocolo de Rorschach, indicadores que o referenciam com as organizações estado-limite na polaridade depressiva, com forte comprometimento obsessivo; esta será uma das nossas propostas de continuidade: estudar formalmente os modos de representação do corpo nas estruturas neuróticas e psicóticas, e nas organizações limite, tendo em conta os processos de construção de narrativas potenciadas ou facilitadas pela música em contexto formal musicoterapêutico. Desta forma o nosso estudo poderá ajudar a constituir contextos balizares em forma de procedimentos ou grelhas que possam ser analisados a partir do Rorschach e das *Narrativas-espelho*, na possibilidade de aumentar a abrangência destes dois métodos.

Temos clara consciência das limitações e obstáculos que este estudo encontrou nas diversas fases do seu percurso, sem os quais, eventualmente ficaria mais enriquecido, no entanto, correria o risco de se constituir num outro estudo qualquer. Poderíamos ter aumentado a quantidade de participantes, no entanto, devido ao voluntário e consciente a qualquer referência relativa a uma abordagem quantitativa, tal facto apenas levaria ao aumento do número de casos específicos em estudo, bem como a sua complexidade. Por outro lado temos consciência do imenso contraste conceptual e ao nível da consistência teórica entre os dois instrumentos, Rorschach e *Instrução-espelho*; é quase como comparar o incomparável, no entanto, também podemos fazer o exercício mental de tentar aproximar o inaproximável. Onde podemos considerar que a limitação possa ser do investigador e não do estudo, será na identificação, discriminação e decisão em relação aos procedimentos que foram usados no estudo, poderiam ter sido outros, poderiam estar mais ligados a uma “gíria” psicanalítica; no entanto, este foi o resultado possível do encontro entre um estudante completamente fascinado com este instrumento e o investimento na vontade imensurável de saber cada vez mais coisas.

## 13 Referências

### 13.1 Bibliográficas

- Adorno, T. (1958). *Teoria Estética*. Edições 70. Lisboa
- Angel, S. & Angel, P. (2005). *Os toxicómanos e suas famílias*. Lisboa: Climepsi.
- Angel, P., Richard, D. & Valleur, M. (2000). *Toxicomanias*. Lisboa: Climepsi.
- Anzieu, D. (1976). L'inveloppe sonore du Soi. In *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 13, 161-179.
- Anzieu, D. (1978). *Os métodos projetivos*. Rio de Janeiro: Editora Campos.
- Anzieu, D. (1987). *Les Enveloppes Psychiques*. Paris: Dunod.
- Anzieu, D. (2000). Les Signifiants Formels et le Moi-Peu. In *Les Enveloppes Psychiques*. Col. Inconscient et Culture. Paris: Dunod (1ª edição 1987. Paris: Bordas).
- Batista, F. A. A. (1999). Musicoterapia: A música como instrumento terapêutico. *Revista Sinais Vitais*, nº26, p. 21-23.
- Biezman, C. (1966). *Livret de cotation des formes dans le Rorschach*. Paris: Centre de Psychologie Appliquée.
- Bick, E. (1991). A experiência da pele em relações de objeto arcaicas. In E. Spillus & Melanie Klein *Desenvolvimentos da teoria e da técnica*, trad. Belinda Mandelbaum. Rio de Janeiro: Imago editora, 194-198.
- Blatt, S. & Berman, W. (1990). Differentiation of Personality Types Among Opiate Addicts. In *Journal of personality assessment* vol 54, issue 1-2 p. 87-104.
- Boizou, M. F., Chabert, C. & Trautenberg, N. (1978). Representation de soi, identité, identification au Rorschach chez l'enfant et l'adulte. *Bulletin de Psychologie*. Vol 339, nº (1978), p. 271-277.
- Bunt, L. (1994). *Music therapy: an art beyond words*. London, England: Routledge.

- Chabert, C. (2000). *A psicopatologia à prova no Rorschach*. Lisboa: Climepsi. (Obra original publicada em 1998)
- Chabert, C. (1999). *O Rorschach na clínica do adulto*. Lisboa: Climepsi. (Obra original publicada em 1997)
- Ciccone, A., Lhopital, M. (1991). *Naissance de l'avie psychique: modalités du lien precoce à l'object au regard de la psychanalyse*. Paris: Dunod
- Coimbra de Matos, A. (2001). *A depressão: episódios de um percurso em busca do seu sentido*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Dias, A. M. (2006). *Alcoolismo: Compreensão Psicodinâmica*. Lisboa, Climepsi.
- Dias, C. A. & Fleming, M. (1998). *Psicanálise em tempo de mudança: contribuições teóricas a partir de Bion*. Lisboa: Afrontamento.
- Dias, C. A. (1999). *O Negativo ou o retorno a Freud*. Lisboa: Fim de Século.
- Dias, C. A. (2004). *Costurando as linhas da psicopatologia Borderland (estados-limite)*. Lisboa: Climepsi.
- Dolto, F. (1984). *A Imagem Inconsciente do Corpo*. São Paulo: Perspectiva.
- Ehrenzweig, A. (1965). *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*. University of California Press
- Escande, M. (1984). *L'Adulte en consultation psychiatrique*: Privat.
- Estêvão, C. S. S., Serafim, S. C. G., Duarte, S. C. A. (2007). Musicoterapia em Neonatologia. *Nursing*. N° 220, p.40-43.
- Fabião, C. (2007). *Narcisismo, Defesas Primitivas e Separação*. Lisboa: Climepsi.
- Farnsworth, P. (1969). *The Social Psychology of Music*. University of Iowa Press
- Feijão, F. (2004). Aspectos epidemiológicos do uso de drogas. In Carina Ferreira-Borges & Hilson Cunha Filho (Eds.). *Alcoolismo e toxicoddependência: manual técnico II*. Lisboa: Climepsi Editores.

- Ferreira-Borges, C. & Cunha Filho, H. (Coord.). (2004). *Alcoolismo e Toxicodependência*. Lisboa, Climepsi.
- Fleming, M. (2005). Dor mental e toxicodependência. *Toxicodependências*, 11 (1), 3-13.
- Fisher, S. & Cleveland, S. E. (1958). *Body image and personality*. Dover Publications
- Fornari, F. (1982). La vita affettiva originaria del bambino, 11a ed, Collana: *Biblioteca di psichiatria e di psicologia clinica*, 2, Milano: Feltrinelli
- Fornari, F. (1984). Psicoanalisi della musica, Collana: *Il cammeo*, 66, Milano: Longanesi.
- Foulkes, S., Heinz, A., Elwyn J. & Guira, D. (1964). *Psicoterapia psicoanalítica de grupo*. Madrid: Paidós.
- Freud, S. (2010). Le moi et le Ça. coll. *Petite Bibliothèque Payot* n°768. (Obra original publicada em 1923)
- Freud, S. (2001). Para além do princípio do prazer. In F. Lyon de Castro (Ed.), *Textos essenciais de Psicanálise* (Vol. I, pp. 227-278). Mem Martins: Europa-América. (Obra original publicada em 1920)
- Hachet, P. (2005). *Estes Putos que Fumam*. Coimbra, Quarteto.
- Hofler, D. & Kooyman, M. (1996). Attachment transition, addiction and therapeutic bonding: An integrative approach. *Journal of Substance Abuse Treatment*, vol. 13, n° 6, 511- 519.
- Hollway, W. & Jefferson, T. (2000). *Doing qualitative research differently: Free association, narrative and the interview method*. London: Sage.
- Houzel, D. (2000). L'enveloppe Psychique: Concept et Propriétés. In *Les Enveloppes Psychiques*. Col. Inconscient et Culture. Paris: Dunod (1ª edição 1987. Paris: Bordas).
- Kernberg, O. (1975). *Borderline conditions and pathological narcissism*. New York: Aronson.
- Kuhn, T.S. (1972). *La structure des révolutions scientifiques*. Paris: Flammarion.

- Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. In *Écrits: a Selection*. Trad. Alan Sheridan, New York: Norton. (Obra original publicada em 1949).
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. (1971). *Vocabulário de Psicanálise*. Lisboa: Moraes Editores.
- Lecourt, E. & Guilhot, J. (1977). *La pratique de la musicothérapie*. Paris: E. S. F.
- Lecourt, E. (1993). *Analyse de groupe et musicothérapie*. EME Editions Sociales Françaises (ESF). Paris
- Lecourt, E. (1993). Ouverture sur une approche métapsychologique de la musique. *Bulletin de Psychologie*, vol. XLVI, n° 411, p. 426 – 439.
- Lecourt, E. (2000). L'enveloppe Musicale. In *Les Enveloppes Psychiques*. Col. Inconscient et Culture. Paris: Dunod (1ª edição 1987. Paris: Bordas).
- Leventhal, G. (1983). Body image of drug and alcohol abuses. *The International Journal of the Addictions*, 18(6). 791-804.
- Lowenstein, W., Gourarier, L. & Coppel, B. (1998). *A Metadona e os Tratamentos de Substituição*. Lisboa, Climepsi.
- Magalhães, L. (2008). Perspectivas psicodinâmicas no tratamento do toxicodependente. *Revista Toxicodependências*, 14(3), 67 - 81.
- Mancia, M. & Longhin, L. (2001). *Sentieri della mente: filosofia, letteratura, arte e musica in dialogo con la psicoanalisi*. Bollati Boringhieri, Roma
- Mancia, M. (1990). *No olhar de Narciso: Ensaio sobre a memória, afeto e criatividade*. Ed. Escher. Lisboa.
- Marques, M.E. (1999/2001). *A psicologia clínica e o Roschach*. Lisboa: Climepsi.
- Marques, M. E. (1994). Do desejo de saber ao saber do desejo: Contributos para a caracterização da situação projetiva. *Análise Psicológica*, 12 (4), 431-439.
- Marques, M. E. (1996). Comunicação, interpretação e simbolização no Rorschach. *Análise Psicológica*, 14 (1), 39-44.

- 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), 459-462.
- McDougall, J. (2004), L'économie psychique de l'addiction. *Revue Française de Psychanalyse*, 68, 511-527.
- Meltzer, D. (1975). Adhesive identification. *Contemporary Psychoanalysis*. 11, 289-310. New York: The William Alanson White Institute.
- Mercadal, M. & Martí, P. (2005). Musicoterapia: un instrumento de ayuda para las personas con problemas de salud. *Revista Rol de Enfermería*, 28 (3), 214-218.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes.
- Mieli, P. (2002). *Sobre as manipulações irreversíveis do corpo e outros textos psicanalíticos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Mijolla, A. & Mijolla-Mellor, S. (2002). *Psicanálise*. Lisboa: Climepsi.
- Moreira, P. (2001). *Para uma Prevenção Que Previna*. Coimbra: Quarteto.
- Moreira, R. & Marques-Teixeira, J. (2000). Vivência do corpo nos toxicodependentes. *Saúde Mental*, Vol. II, nº1, p. 13 – 23.
- Morel, A., Hervé, F. & Fontaine, B.(1998). *Cuidados ao Toxicodependente*. Lisboa, Climepsi.
- Násio, J.-D. (2007). *El dolor de Amar*. Madrid: Gedisa Editoria.
- Pagès-Berthier, J. (2002). Personalidade e toxicomania: abordagem psicanalítica. In Angel, P., Richard, D., & Valleur, M. (Eds.), *Toxicomanias* (pp. 179-185). Lisboa: Climepsi (obra original publicada em 2000).
- Pankow, G. (1976). Image du corps et symbiose. In *La folie*; Actas do Colóquio de Milão, 109-110. Paris: UGE.
- Patrício, L. (2005). *Droga para que se saiba*. Lisboa: Figueirinhas.
- Pavlicevic, M. (1997). *Music therapy in context: Music, meaning and relationship*. London: Jessica Kingsley Publishers.

- Pedinielli, J. (1999). *Introdução à psicologia clínica*. Lisboa: Climepsi.
- Ratner, L. G. (1977). *Music, the listener's art*. Columbus, U.S: McGraw-Hill.
- Rausch de Traubenberg, N. (1975). *A Prática do Rorschach*. São Paulo: Cultrix. (Obra original publicada em 1970)
- Rausch de Traubenberg, N. (1983). Actividade perceptiva e actividade fantasmática no teste de Rorschach: O Rorschach espaço de interacções. *Análise Psicológica*, 4 (1), 17-22.
- Rausch de Traubenberg, N. (1984). Representação de si e relação do objecto. Grelha de representação de si: Análise comparada dos resultados de adolescentes doentes psíquicos e somáticos. *Análise Psicológica*, 4 (1), 31-40.
- Relvas, A.P. (2003). *Por detrás do espelho: da teoria à terapia com a família*. Coimbra: Quarteto Editora.
- Rey, F. G. (1996). *Problemas epistemológicos de la Psicología*. La Habana: Academia.
- Richard, D., & Senon, J. (1999/2005). *Dicionário das Drogas, das toxicomanias e das dependências* (1st Ed. ed.). Lisboa: Didática Editora.
- Ruud, E. (1990). *Caminhos da musicoterapia*. S. Paulo: Grupo Editorial Summus.
- Sanglade, A. (1983). Image du corps et image de soi au Rorschach. *Psychologie française*. Tomo 28-2, p. 104-111.
- Schilder, P. (1936). *The image and appearance of the human body*. Oxford, England: Kegan Paul.
- Schilder, P. (1968). *A Imagem do Corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Sequeira, J.P. (2006). *As origens psicológicas da toxicomania*. Lisboa: Climepsi.
- Sekeff, M. L. (2002). *Da música, seus usos e recursos*. São Paulo, Brasil: UNESP.
- Shentoub, V. (1999). *Manual de utilização do TAT*. Lisboa: Climepsi. (Obra original publicada em 1990).

- Simões, M.R. (1996). *Ética e deontologia da avaliação psicológica: das intenções aos actos*.  
In I. Almeida, S. Araújo, M. Gonçalves, C. Machado & M. Simões (Eds.). Braga:  
Universidade do Minho.
- Wallon, H. (1945). *Les origines de la pensée chez l'enfant*, PUF, Paris, reeditado em 1963
- Winnicott, D. W. (1988). *Natureza Humana* Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- Winnicott, D. (1960). The theory of the parent-infant relationship. *International Journal of Psycho-Analysis*, 41, 585-595.
- Winnicott, D. (1971). *Playing and reality*. London: Routledge.
- Winnicott, D. (1974). Fear of breakdown. *International Review of Psycho-Analysis*, 1, p. 103-108.
- Verdeau-Paillès, J., Luban-Plozza, B. & Ponti, M. D. (1995). *La "troisième oreille" et la pensée musicale*. Éditions J.M. Fuzeau S.A., Courlay - France.
- Verdeau-Paillès, J. & Kieffer, M. (1994). *Expression Corporelle, Musique et Psychothérapie*. Éditions J.M. Fuzeau S.A., Courlay - France.

### 13.2 Discográficas

- Alchemy, A. (1991). *Back On The Case*. (CD). USA: GRP – GRD-9648
- Baker, C. (1994). *My Funny Valentine*. (CD). US: Pacific Jazz Records – D 102534
- Fauré, G. (1987): *Après un rêve*, Op 7, N° 1. Em *Pelléas et Mellisande; Dolly; Après un Rêve; Pavane; Elégie*. [Boston Symphony Orchestra – Seiji Osawa]. West Germany: Deutsche Grammophon – 423 089-2. (Obra original publicada em 1878).
- Leão, R. & Vox Ensemble. (1996). *Theatrum*. (CD). Portugal: CBS/Sony – COL 486512-2
- Martini, P. (1999). *Amado Mio*. Em *Sympathique*. (CD). Portland: Heinz Records – HNZ 001-2CD
- McFerrin, B. (1984). *The voice*. (CD). Europ: Elektra Musician – 7559-60266-2

- Morricone, E. (1984). *Once Upon A Time In America*. (CD). Europe: Mercury – 822 334-2
- Morricone, E. (1989). *Cinema Paradiso*. [Original Soundtrack Recording]. (CD). US: DRC Records – CDSBL 12598
- Satie, E. (2006). *3 Gymnopédies & Other Piano Works*. [Pascal Rogé]. (CD). Europe: DECCA – 475 7527. (Obra original publicada em 1888).
- Serra, E. (1994). *Léon*. (CD). Europa: Columbia – COL 478323 2
- Shanti, O. & Friends. (1995). *Well Balanced*. (CD). Germany: Sattva Music – SKV 007 CD.
- Tiersen, Y. (2001). *Le Fabuleux Destin D'Amélie Poulain*. (CD). Paris: Virgin France SA – 724381022924.
- Tsuruta, K. (1991). *Satsuma Biwa*. (CD). France: Ocora – C 559 067
- Various. (1993). *Celtic Odyssey – A Contemporary Celtic Journey*. (CD). US: Narada Collection Series – ND 63912
- Various. (1997). *Las Canciones De Almodóvar*. (CD). Spain: Hispavox – 7243 8 59544 2 9.

## 14 Anexos

## Protocolo Rorschach

Artur, 35 anos

Resposta	Inquérito	Cotação
<p>I – 5''</p> <p>1 – Aqui parecem duas pessoas que estão a comunicar uma com a outra, com as mãos levantadas a tocar, como se estivessem num espelho (<i>D central</i>).</p> <p>2 – Mas isto tudo representa uma borboleta.</p> <p style="text-align: right;">30''</p>	<p>Estão juntas, estão em união uma com a outra. Estão unidas uma com a outra, ou seja, partilham das mesmas coisas.</p> <p>E a borboleta personifica a beleza.</p>	<p>D K H</p> <p>Com espelho</p> <p>G F+ A Ban</p>
<p>II – 3''</p> <p>3 – Parece um gato...</p> <p>Aqui estão os olhos (<i>branco limite superior, entre os vermelhos superiores e o limite superior dos negros</i>)</p> <p>Aqui está o nariz (<i>branco central</i>)</p> <p>Aqui estão os bigodes (<i>nuances inferiores da intercepção entre o vermelho inferior e o escuro, raiado para os lados</i>)</p> <p>E aqui tem as orelhas (<i>vermelhos superiores, bilateral</i>)</p> <p>4 – Mas aqui, deste lado e do outro, vejo também a cabeça de um velho (<i>bossa lateral superior</i>)</p> <p style="text-align: right;">43''</p>	<p>O branco é o focinho.... Mas é um gato que está zangado.</p> <p>Não sei o que é que este vermelho aqui me parece (<i>vermelho inferior</i>).</p> <p>E depois tinha duas cabeças de pessoas, duas cabeças de velho; que representam a idade e a sabedoria.</p>	<p>D bl F- Ad</p> <p>→ kan</p> <p>Dd F+ Hd</p>
<p>III – 11''</p> <p>5 – ∨ - Assim parece uma rã; tem as patas (<i>detalhes laterais inferiores</i>)</p> <p>Tem aqui a cabeça (<i>detalhe inferior</i>), os olhos.</p> <p>6 – Isto aqui poderia ser, até os pulmões.</p> <p>∧ - Não, acaba por ser a mesma imagem; eu é que estou a ver outras perspectivas... é isso, é uma rã.</p> <p style="text-align: right;">54''</p>	<p>Vejo a rã assim (∨), mas também vejo assim (∧).</p> <p>Não tenho muito para dizer sobre esta rã...</p> <p>(<i>Os dois vermelhos superiores</i>) estão fora da rã mas é como se fossem os girinos. São dois girinos... R.A.: D F+ A</p> <p>Pode estar aqui uma ideia de mãe, maternidade.</p> <p><i>Não vejo figuras humanas</i></p>	<p>D bl F- A</p> <p>D FC Anat</p>

<p>IV – 13’’</p> <p>Este é mais complexo....</p> <p>7 – Parece-me um gigante; vejo aqui os pés do gigante, aqui um pé, aqui outro pé; como se fosse um gigante mutante com uma cauda; aqui tem os braços, mas são as asas, umas asas pequenas; e aqui tem a cabeça.</p> <p>8 – √ - Mas ao contrário parece um dragão; aqui a cabeça (<i>D inferior central</i>), aqui as asas (<i>laterais</i>) e aqui... sim podem ser as patas do dragão (<i>D laterais superiores</i>).</p> <p>60’’</p>	<p>Aqui tem a cauda, aqui tem os pés, uns pés muito grandes...</p> <p>É assim, isto dá-me uma ideia de grandeza, mas por outro lado, tem umas asas muito pequeninas; ele tenta voar mas não consegue. Ou seja, alguém que tem um objectivo mas não consegue, <u>ainda</u> alcançar esse objectivo....</p> <p>Por outro lado, como dragão, já consegue voar; tem asas fortes... tem asas, não; tem estrutura; tem uma estrutura forte.</p>	<p>Coment. Subjetivo</p> <p>G FClob (H)</p> <p>G FClob (A)</p>
<p>V – 6’’</p> <p>Ora isto... parece...</p> <p>9 – Parece um morcego.</p> <p>10 – E aqui, na extremidade parece um crocodilo, aqui a boca do crocodilo... nos dois lados.</p> <p>11 – &lt; - Assim parece-me o bico dum pássaro (<i>detalhe central inferior</i>)</p> <p>40’’</p>	<p>Representa-me orientação...</p> <p>E os crocodilos representam a força.</p> <p>O pássaro é a perspicácia.</p>	<p>G F+ A Ban</p> <p>D bl F+ A</p> <p>D F+ Ad</p>
<p>VI – 21’’</p> <p>Este já é mais complexo, para mim.</p> <p>12 – Aqui pode ser o focinho de um cão de um lado e o focinho de um cão do outro, aqui o focinho do cão e aqui o nariz (<i>D laterais</i>).</p> <p>13 – √ - Aqui é como se fosse um corpo de um gato, mas todo dissecado; é como se a pele estivesse toda aberta (<i>só parte inferior</i>). Um gato com a pele toda esticada.</p> <p>60’’</p>	<p>O focinho do cão é porque está mesmo lá a imagem.</p> <p>O gato... parece uma viagem interior. Eu estou a identificar isto comigo, faço essa viagem interior.</p>	<p>Coment. Subjetivo</p> <p>D F+ Ad</p> <p>D F+ A</p>

<p>VII – 6''</p> <p>14 - Aqui parecem dois coelhos, como se estivessem a gritar um para o outro. Aqui a cauda, as orelhas e aqui está a boca (<i>1º terço superior</i>).</p> <p>15 - Estão num baloiço, é como se isto fosse um baloiço.</p> <p>16 - Aqui (<i>2º terço – bilateral</i>) é um animal mas eu não consigo identificar; vejo aqui um olho, um nariz e vejo uma boca, mas não consigo identificar que tipo de animal é que é, tanto dum lado como do outro.</p> <p>Parece tipo um porco, meio porco, meio coelho; uma mutação, uma mistura entre um porco e um coelho</p> <p style="text-align: right;">1'48''</p>	<p>Dois coelhos a zangarem-se... num baloiço.... Parece um bocado contraditório, a andar de baloiço deviam estar contentes um com o outro.</p> <p>Às vezes parece que se anda no mesmo barco e há muitas contradições entre as pessoas, há mal-entendidos...</p> <p>E depois pode levar à zanga destes dois seres aqui, este que parece meio porco, meio coelho.</p>	<p>D kan A</p> <p>D F+ Obj</p> <p>Dbl F± A</p>
<p>VIII – 15''</p> <p>17 – &gt; - Isto aqui parece uma Hiena, tem aqui as patas, uma, duas, três, quatro patas; aqui está o focinho, e deste lado igual também (<i>D laterais</i>).</p> <p>^ - O todo não me está a parecer nada.</p> <p>v - Não consigo ver mais nada.</p> <p style="text-align: right;">55''</p>	<p>As hienas estão a tentar buscar alimento; e elas caçam em grupo e sozinhas não conseguem arranjar alimento, só em grupo é que conseguem.</p>	<p>D kan A Ban</p> <p>→ Simetria</p>
<p>IX – 10''</p> <p>18 – Parece um palhaço.</p> <p>Tem aqui os olhos (<i>parte superior dos laranjas</i>); tem aqui o nariz (<i>parte central interior dos verdes</i>); tem aqui as bochechas, aqui pintadas dum lado e do outro (<i>verdes</i>). E tem aqui a boca pintada (<i>rosa</i>).</p> <p style="text-align: right;">53''</p>	<p>É um palhaço.....</p> <p>Este é a “Explosão da alegria”.</p> <p>É um título que daria</p>	<p>G FC (Hd)</p>

<p>X – 4’’</p> <p>19 – Aqui vejo uma barata dum lado e do outro a zangarem-se uma com a outra (<i>cinzentos superiores laterais</i>).</p> <p>.....</p> <p>20 – Um coelho, também do outro lado, em posição de louva-a-deus: dois coelhos verdes (<i>verdes superiores laterais</i>)</p> <p>21 – Aqui vejo um cavalo-marinho, também de um lado e do outro, iguais, dois cavalos-marinhos azuis (<i>azuis laterais exteriores</i>).</p> <p>22 – Aqui vejo um feto (<i>rosas</i>) ligado a outro também; ligado pela boca e pelo umbigo (<i>ligação, azuis centrais</i>).</p> <p>23 – Aqui vejo dois óvulos; um óvulo e outro óvulo (<i>amarelos centrais</i>).</p> <p>24 – √ - E assim virado ao contrário parece um coelho (<i>G</i>).</p> <p style="text-align: right;">1’20’’</p>	<p>Isto agora é muitas coisas...</p> <p>Aqui tinha muita coisa, tinha as baratas... as baratas zangadas...os dois coelhos a fazer de louva-a-deus, os dois cavalos-marinhos, os dois fetos, os dois óvulos...e ao contrário parecia um coelho (<i>relembrando</i>).</p> <p>Vou dar um título que é “A união faz a força”.</p> <p>E vou pôr o coelho como símbolo da tranquilidade.</p>	<p>D kan A</p> <p>D F- A</p> <p>D F- A</p> <p>D K H</p> <p>Dd F- Anat</p> <p>G F- A</p>
---	--	---

### Prova das escolhas

#### Positivo:

I – Gosto de olhar para esta imagem, transmite-me tranquilidade, calma.

X – Aqui também gosto desta confusão que me parece bastante... não me parece nada caótica antes pelo contrário. Parece uma confusão organizada

#### Negativo:

IX – Aqui é como eu gostaria de estar; ainda não estou, ainda não consigo explodir de alegria e gostava de conseguir explodir de alegria; e gostava de ser também como este palhaço.

II – Representa muito a zanga que eu tenho ainda dentro de mim.

## Psicograma

<b>R</b> = 24	<b>G</b> - 6	25%		<b>A</b> - 12	<b>F%</b> - 58%	
<b>T. T.</b> - 9'42''	<b>D</b> - 15	63%		<b>F+</b> 8	<b>Ad</b> - 3	<b>F+%</b> - 61%
<b>T. R.</b> - 24''	(D bl - 3)		<b>ΣF</b> - 14	<b>F-</b> 5	( <b>A</b> ) - 1	<b>Fa%</b> - 35%
<b>T. L.</b> - 7''	<b>Dd</b> - 2	8%		<b>F±</b> 1	<b>H</b> - 2	<b>F+a%</b> - 76%
	<b>Dbl</b> - 1	4%			<b>Hd</b> - 1	
			<b>K</b> - 2		( <b>H</b> ) - 1	<b>A%</b> - 63%
			<b>kan</b> - 3		( <b>Hd</b> ) - 1	<b>H%</b> - 13%
					<b>Anat</b> - 2	
			<b>FC</b> - 2		<b>Obj</b> - 1	<b>Ban</b> - 3
			<b>F Clob</b> - 2			

→ **kan** - 1

**TRI** - 2K > 1C

**F.Comp** -  $3\Sigma k > 0\Sigma E$

**RC%** - 33%

**IA** - 13%

**Obs. Simetria** - V, VII, VIII,  
X

**Obs. Espelho** - I

**Com. Subjetivo** - IV, VI

**Crítica de si** - VI

**Prova das Escolhas:**

**Positivas** - I, X

**Negativas** - II, IX

## **Instruções-espelho**

### **1ª Instrução-espelho** (captada na 2ª sessão)

**Imaginando que esta folha é um espelho, descreva por palavras, o que vê ou como se vê.**

- 1.1. Vejo alguém que busca a sua felicidade, o seu sorriso ainda tropeça um pouco, é inseguro.
- 1.2. Cada vez mais vai construindo o seu puzzle com aptidões antigas/renovadas e a cada dia vai-se transformando num novo ser.
- 1.3. O rosto vejo como uma viagem no tempo que agora se encontra nos 35 anos.
- 1.4. O rosto tem uma postura tranquila, os olhos irradiam bondade e sabedoria.
- 1.5. O corpo está um pouco forte; quilos a mais.
- 1.6. Irrita-me a cicatriz que tenho na cara; mas já me vou habituando a conviver com ela.
- 1.7. Aceito o meu corpo.

### **2ª Instrução-espelho** (captada na 4ª sessão)

**Imaginando que esta folha é um espelho, descreva por palavras, o que vê ou como se vê.**

- 2.1. Vejo uma face calma, tranquila, mas o corpo cansado.
- 2.2. Algumas olheiras.
- 2.3. Sinto-me em construção.

### **3ª Instrução-espelho** (captada na 6ª sessão)

**Imaginando que esta folha é um espelho, descreva por palavras, o que vê ou como se vê**

- 3.1. Vejo o desabrochar de uma flor.
- 3.2. Ao Sol mostra todo o seu esplendor.
- 3.3. Mas sem Sol fica muito fechada (isolada).
- 3.4. O meu rosto, cada vez mais, mostra quem eu sou.
- 3.5. Estou construindo os meus sorrisos.

### **4ª Instrução-espelho** (captada na 8ª sessão)

**Imaginando que esta folha é um espelho, descreva por palavras, o que vê ou como se vê**

- 4.1. Vejo-me pensativo, mais magro.
- 4.2. Sinto-me ativo, mas com um ar, não sei, mais maduro.
- 4.3. Estou em constante mudança, mas gosto de me ver.