

Elisabeth Bauch Zimmermann

Este exemplar corresponde à versão final da Tese de Doutorado, apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Saúde Mental, da Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp, para obtenção do Título de Doutora em Saúde Mental, defendida pela psicóloga ELIZABETH BAUCH ZIMMERMANN
Campinas, 27 de Fevereiro de 1997.


Prof. Dr. JOEL SALES GIGLIO
Orientador

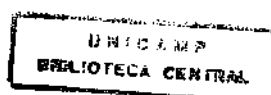
**DANÇA MEDITATIVA E CAIXA DE AREIA ASSOCIADAS À ANÁLISE
VERBAL COMO TÉCNICA FACILITADORA DE INTEGRAÇÃO DE
PROCESSOS SIMBÓLICOS**

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Doutora em Saúde Mental.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Joel Sales Giglio

Campinas - UNICAMP

1996



UNIDADE	BC
N.º	30691
V.	28/197
TO	30691
PROD.	28/197
C	1 0 1
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	29/05/97
N.º CPD	

CM-00098121-2

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DA FACULDADE DE CIÊNCIAS MÉDICAS
UNICAMP**

Z65a

Zimmermann, Elisabeth Bauch

Dança meditativa e caixa de areia associadas à análise verbal como técnica facilitadora de integração de processos simbólicos / Elisabeth Bauch Zimmermann. Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador : Joel Sales Giglio

Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Médicas.

**1. Psicologia clínica. 2. Personalidade - mudança. 3. Arte - terapia .
I. Joel Sales Giglio. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Médicas. III. Título.**

ELISABETH BAUCH ZIMMERMANN

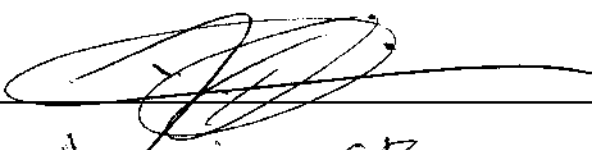
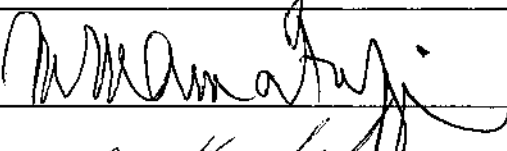
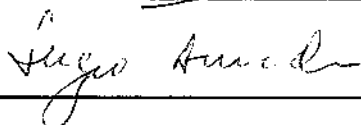
**DANÇA MEDITATIVA E CAIXA DE AREIA
ASSOCIADAS À ANÁLISE VERBAL COMO TÉCNICA
FACILITADORA DE INTEGRAÇÃO DE PROCESSOS
SIMBÓLICOS**

CAMPINAS, dezembro de 1996

BANCA EXAMINADORA DE TESE DE DOUTORADO

Orientador: *Prof. Dr. JOEL SALES GIGLIO*

MEMBROS:

1. 
2. *Denise Kraus*
3. 
4. *W. Amato*
5. 

Curso de Pós-Graduação em Saúde Mental da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas.

Data: 27/2/97

à minha mãe e a meu filho

agradeço ao Prof. Dr. Joel Sales Giglio, meu orientador,

a meu marido Timo de Andrade pelo companheirismo e grande ajuda,

a Adriana Ferreira pelo apoio e incentivo,

a meus clientes que generosamente colocaram à disposição os dados relativos a seus processos analíticos, para serem usados na realização desta tese.

... não lhe posso dar outro conselho fora deste: entrar em si e
examinar as profundidades de onde jorra a sua vida...

Rainer Maria Rilke, Cartas a um jovem poeta

SUMÁRIO

Resumo.....	1
Apresentação.....	2
Introdução.....	4
O modelo da psicologia analítica.....	4
Realidade corporal e Dança Meditativa.....	15
A técnica da Caixa de Areia.....	29
O campo de pesquisa do Processo Psicoterapêutico associado a Técnicas Expressivas.....	37
Objetivos.....	50
Material e método.....	51
Método em geral.....	51
Sujeitos.....	56
Procedimento.....	57
Os casos clínicos.....	59
Primeiro caso.....	59
Segundo caso.....	92
Terceiro caso.....	124
Conclusões.....	151
Summary.....	172
Referências bibliográficas.....	173
Bibliografia complementar.....	178

Lista de pranchas ilustrativas

figura	página	fig.	pag.
1.....	75 a	22.....	118 a
2.....	75 a	23.....	118 a
3.....	78 a	24.....	119 a
4.....	78 a	25.....	119 a
5.a.....	80 a	26.....	129 a
5.b.....	80 a	27.....	129 a
6.....	82 a	28.....	132 a
7.....	82 a	29.....	132 a
8.....	85 a	30.....	135 a
9.....	85 a	31.....	135 a
10.....	94 a	32.....	136 a
11.....	108 a	33.....	136 a
12.....	108 a	34.....	139 a
13.....	110 a	35.....	139 a
14.....	111 a	36.....	141 a
15.....	111 a	37.....	141 a
16.....	113 a	38.....	142 a
17.....	113 a	39.....	142 a
18.....	115 a	40.....	144 a
19.....	115 a	41.....	144 a
20.....	117 a	42.....	149 a
21.....	117 a	43.....	149 a

RESUMO

O trabalho proposto parte dos conhecimentos teóricos e clínicos da Psicologia Analítica Junguiana, acrescidos da experiência resultante do uso de vivências expressivas não verbais no processo psicoterapêutico.

Através do estudo de tres casos clínicos é apresentado um procedimento terapêutico específico de Dança Meditativa e Caixa de Areia associadas à Análise Verbal para ser avaliada a facilitação da integração de processos interiores na consciência dos pacientes.

As vivências expresivas podem evocar símbolos capazes de transformar uma situação, desde que compreendidos e integrados na consciência. Nestes casos ficou evidente que as séries de imagens simbólicas que surgiram nos sonhos, nos desenhos, nas Caixas de Areia e também durante a movimentação formavam, ao longo de seu desenvolvimento, uma mensagem abrangente e compreensível, possível de ser assimilada pela consciência.

1 - APRESENTAÇÃO

O trabalho proposto tem como base os conhecimentos teóricos e clínicos da Psicologia Analítica Junguiana, acrescidos da experiência resultante do uso de vivências expressivas não verbais no processo psicoterapêutico.

A Psicologia Analítica Junguiana abrange o estudo do inconsciente em relação à dimensão consciente da Psique humana. Prevê um processo natural de crescimento em direção à inteireza da personalidade, conhecido como Individuação. Sua abordagem terapêutica inclui a interpretação simbólica de sonhos e imagens interiores que podem ser objetivados através de várias técnicas expressivas: Desenho Livre, Modelagem, Dança, Caixa de Areia, etc.

Num trabalho anterior (Zimmermann, 1992), pesquisou-se a associação da Dança Meditativa com o Desenho Livre, introduzido como recurso de objetivação e expressão daqueles estados interiores e imagens que emergiam na vivência com a Dança Meditativa. Como já foi observado nos testes projetivos em geral e em particular nos testes da Árvore (Koch), da Figura Humana (Machover) e do HTP - House/Tree/Person (Buck), o desenho possibilita a expressão dos conteúdos psíquicos inconscientes que se acham constelados, num determinado momento.

Ampliando a perspectiva da proposta do trabalho anterior, neste projeto a Caixa de Areia é usada num sentido análogo ao emprego

do Desenho Livre, possibilitando, por um lado maior concisão e elementaridade e por outro fluência e expressão plástica das imagens evocadas durante o movimento meditativo. Criada por Dora Kalff, na Suíça, em 1956, à partir do Jogo do Mundo, de Lowenfeld (Lowenfeld, 1979), ela se insere nas técnicas projetivas de um modo geral.

A conjugação de movimento meditativo e expressão de imagens interiores na Caixa de Areia proposta neste trabalho possibilita um processo de integração dos estados emocionais opostos do indivíduo, favorecendo uma experiência interior de plenitude e harmonia. A vivência expressiva é vista como o espaço em que se possibilita ao indivíduo o contato com as imagens interiores relacionadas com seu processo de integração psíquica. Assim, os vários aspectos opostos ou polares da personalidade podem vir à consciência acompanhados das emoções conectadas com as imagens emergentes. Através da relação com estes estados emocionais pode ocorrer a objetivação, possibilitando ao paciente, a resolução de questões pendentes do passado e a integração de novas realidades interiores. Estas realidades novas, emergindo do Inconsciente, tanto em sua dimensão pessoal como coletiva, vão enriquecer e completar a percepção consciente do indivíduo.

2 - INTRODUÇÃO

O MODELO DA PSICOLOGIA ANALÍTICA

A Psicologia Analítica compreende a Psique como sistema complexo em constante movimento, que se compõe de dois extratos, Consciência e o Inconsciente, que coexistem numa relação dinâmica e complementar. O Eu participa dessas duas dimensões e é o sujeito da consciência. É através da Consciência que o Eu mantém uma relação de continuidade com os conteúdos psíquicos. Para que um fato se torne consciente ele deverá passar pelo Eu.

Frieda Fordham (1978: 19-21) diz: *ao falar da alma e da atividade mental, Jung preferiu os termos psique e psiquismo a mente e mental, por estes se encontrarem primariamente associados à consciência, ao passo que psique e psíquico englobam tanto a consciência quanto o inconsciente. Os chamados fenômenos inconscientes não são habitualmente conhecidos por aqueles a quem afetam e não têm conexão com o Ego. Se irrompem na consciência - por exemplo, sob a forma de uma explosão emotiva sem*

proporção com a sua causa aparente - , são em larga medida inexplicáveis para quem desconheça a natureza da motivação inconsciente(...)

(...)O aspecto inconsciente da psique é diferente do consciente, mas completa-o. Para Jung, a consciência 'brota de uma psique inconsciente que é mais antiga do que ela e continua a funcionar a par ou mesmo apesar dela' (Jung, C. W. 9) chamada Inconsciente Coletivo. Ao contrário dos que encaram o espírito como uma manifestação secundária, um epifenômeno, 'um fantasma na máquina', Jung insiste na realidade da psique - que não é menos real que o físico, tem a sua própria estrutura e está sujeita às próprias leis.

A energia psíquica geral recebe a designação de libido cujo significado não é exclusivamente sexual. Jung a concebe com o sentido de desejo, anseio, impulso.

A libido flui entre dois polos opostos - podemos encontrar analogias com a sístole e a diástole do coração, ou fazer uma comparação com os polos positivo e negativo de um circuito elétrico. Jung designa habitualmente os polos

opostos como 'os contrários'. Quanto maior é a tensão entre os pares de contrários, maior é a energia; sem oposição não há manifestações energéticas. Podem enumerar-se muitos contrários, em diferentes níveis: 'progressão', o movimento da energia para diante, e 'regressão', o movimento de retrocesso, consciência e inconsciência, extroversão e introversão, pensamento e sentimento, etc. Os contrários têm uma função reguladora (como Heráclito descobriu há muitos séculos): quando a libido atinge um extremo, transforma-se no seu contrário. Um exemplo simples disto é o modo como uma atitude levada ao extremo se transforma gradualmente numa coisa bem diversa: a cólera violenta é seguida da calma, e a aversão acaba freqüentes vezes por se transformar em amor. Segundo Jung, a função reguladora dos contrários é inerente à natureza humana e essencial para se compreender o funcionamento do psiquismo."

(Idem)

A libido é uma energia natural destinada em primeira instância à atualização dos processos instintivos, garantindo a sobrevivência da espécie. Uma certa quantidade excedente porém, poderá ser convertida

em trabalho criativo, sendo utilizada para fins culturais e espirituais. É nesse momento que emerge a função simbólica da psique humana. Nesses casos verifica-se uma transferência do objetivo instintivo para algo de natureza semelhante e de igual intensidade. Após um período de gestação no inconsciente, cria-se um símbolo, que atrai a libido e serve de transformação para o seu curso natural.

Segundo Jung, o inconsciente é a matriz da consciência; é nele que estão os germes de novas possibilidades. O símbolo tem um significado polivalente, que exprime um fato psíquico da melhor forma possível. O poder de transmutação da libido através do símbolo é, às vezes, chamado de função de transcendência, ou seja, a função psíquica que é capaz de realizar uma síntese, a nível mais elevado, entre duas tendências contrárias (Zimmermann, ob. cit.: 18).

Sabemos que o nosso psiquismo se formou ao longo da história da humanidade, caracterizando sua maneira de perceber e atuar nas diversas situações significativas de sua vida. Os ritos de passagem que podem ser observados nas civilizações primitivas, ocorrem nos momentos do nascimento, nas diversas fases de amadurecimento do indivíduo, em sua morte e durante a luta contra os perigos da natureza. Nessas ocasiões, a dimensão inconsciente revela seus aspectos coletivos, fazendo emergir imagens típicas de natureza simbólica. Durante

o trabalho terapêutico podemos observar que as imagens emergentes do Inconsciente em sonhos, imaginações ou lembranças da infância nos falam do processo psíquico de cada indivíduo. Ao determo-nos num exame criterioso dessas imagens, estimulando uma relação dialógica¹ com elas, estamos possibilitando a integração dos pares de opostos antes mencionados.

No curso da experiência clínica com as manifestações do Inconsciente Coletivo foi possível para Jung caracterizar alguns tipos de imagens como Arquétipos, ou seja, imagens *que parecem ter um*

significado característico para o ser humano quanto a sua maneira de perceber e experienciar a realidade. Jung descreveu essas imagens características como sendo alguns dos principais Arquétipos que afetam o pensamento e o comportamento dos homens. São eles: Persona, Sombra, Anima, Animus e o Self (ou Si Mesmo)... (Zimmermann, ob. cit. 20-21).

A dimensão inconsciente, antigamente expressada nos rituais religiosos, nos mitos, lendas e contos de fada, hoje se expressa principalmente em sintomas de natureza física ou psíquica e nos complexos. Os complexos foram definidos por Jung como personalidades

1 - concepção filosófica de Martin Buber que se refere à relação de mutualidade entre Eu e Tu, ou então entre sujeito e realidade viva. Tudo com que o Eu se relaciona, a cada momento, está contido numa realidade maior. "Toda vida verdadeira é encontro". Martin Buber 1966:18)

parciais, separadas do todo da Personalidade. São agrupamentos de idéias, conteúdos afetivos e vivenciais que se acham separados da consciência e que se reúnem em torno de um núcleo significativo, inconsciente e autônomo. Este núcleo tem um valor energético, constituindo, por assim dizer, um ponto nevralgico da Psique, um centro de perturbação que pode se tornar atuante, dependendo das situações internas ou externas. Quando o significado simbólico do Arquétipo que se encontra por detrás do núcleo do complexo, é apreendido pela consciência, a energia psíquica que circulava nessa configuração, em torno de seu centro, é liberada para outros fins.

O inconsciente jamais está em repouso, inativo: está sempre agrupando e reagrupando seus conteúdos. Essa atividade normalmente é coordenada com a consciência, numa relação de compensação ou de

complementação. Quando um mitologema é elaborado para assumir a forma literária de um mito, é a consciência que o modela mas o ímpeto criador e as sensações que expressa e evoca provêm do Inconsciente Coletivo.

É impossível para o Eu consciente definir ou compreender totalmente o Inconsciente Coletivo. Podemos apenas observar seus produtos descrevendo-os e decodificando neles algum significado.

O objetivo central da análise junguiana é favorecer o processo de amadurecimento e de desenvolvimento da inteireza da personalidade original do indivíduo, conhecido como Individuação. Nesse processo é fundamental a relação da consciência com a dimensão inconsciente. Essa

relação se dá justamente entre o Eu e os Arquétipos mencionados acima. Jung chamou de Individuação ao crescimento natural da psique que inclui essas duas dimensões, assinalando duas grandes etapas na manifestação dos Arquétipos: a primeira metade da vida e a segunda metade da vida. (...) *Na primeira, nossa tarefa é iniciação à realidade*

exterior, através da formação de um Eu bem estruturado(...) e do desenvolvimento de uma Persona adequada e flexível. 'A Persona representa um recorte do Eu que está voltado para o ambiente(...) Ela é um acordo entre as exigências do ambiente e as condições estruturais internas do indivíduo' (Jacobi :1982: 36).

O sentido original da denominação Persona seria o de uma espécie de máscara que nos coloca em relação com o mundo que nos rodeia. Nessa primeira etapa, o objetivo é a adaptação da pessoa ao seu ambiente. Na segunda etapa, a tarefa consiste na iniciação à realidade interior, ou seja, uma concentração e reflexão sobre si mesmo, sobre aqueles traços da personalidade que até então, ficaram inconscientes.

A Sombra, por exemplo, caracteriza um primeiro momento desse processo interior; ela, representa o outro lado de nós... invisível, mas

inseparável, ela pertence à nossa totalidade. A Sombra é uma figura arquetípica que, entre os povos primitivos, ainda é representada personalisticamente sob muitas formas, como por exemplo em figuras de animais, demônios, bruxas e às vezes de outros seres especiais.
(Zimmermann, ob. cit.: 23).

Podemos encontrar a manifestação da sombra sob dois aspectos: o individual e o coletivo. O aspecto individual, estaria traduzido nos aspectos da nossa personalidade que não conhecemos ou não nos permitimos viver e que projetamos em nossos semelhantes. O aspecto coletivo simboliza o oposto do espírito característico de uma época, correspondendo ao lado escuro do Self e impedindo com sua massa de material não vivido, a realização das profundezas criativas do inconsciente. A sombra coletiva se expressa proporcionalmente ao grau de severidade da sociedade.

O Processo de Individuação se caracteriza, num outro momento, pelo encontro do Eu com a imagem anímica.

No homem, essa imagem é denominada Anima, na mulher, Animus. Essa figura arquetípica refere-se à contraparte complementar, respectivamente feminina e masculina. No inconsciente do homem existe, como herança do passado, uma imagem coletiva da mulher, que o ajuda a apreender a natureza feminina - a mulher,

como fenômeno universal. Essa imagem torna-se consciente através dos contatos afetivos que, no decurso da vida, o homem tem com a mulher. A Anima manifesta dois aspectos: um luminoso, outro, sombrio. Uma figura apresenta-se como boa, nobre, pura como uma deusa; a outra é vista como obscura decaída, má como uma bruxa ou perdida como uma meretriz. Quando um homem reprime sua natureza feminina, a probabilidade dessa face escura manifestar-se é maior. A Anima possui força compulsiva, porque é a imagem de um Arquétipo do Inconsciente Coletivo projetada numa mulher.(...) A Anima encarna valores espirituais e sabedoria, no entanto, também está muito próxima da natureza e é carregada de emoção. O Animus, na mulher, também deriva de uma imagem coletiva masculina herdada pela mulher, sendo sedimentada na sua consciência pela experiência da masculinidade resultante dos seus contatos com os homens no decurso da vida. O Animus, em seu aspecto positivo, transmite coragem, busca de conhecimento, realização de obras. Em seu aspecto negativo, revela

ânsia de poder, inflexibilidade, tendência a afirmações categóricas, mesmo que infundadas. (...) provocando na mulher uma sensação de insuficiência e fracasso nas suas realizações. (...) Tanto Animus quanto Anima são mediadores entre a consciência e o inconsciente. Não podem ser completamente integrados na consciência, sempre ficarão um tanto envoltos em mistério.
(Zimmermann, ob. cit.: 26)

O desenvolvimento do Processo de Individuação é marcado pela manifestação de Arquétipos na psique consciente, tais como o do significado, do sentido mais profundo e abrangente da vida pessoal e coletiva. Também surgem nos sonhos imagens referentes ao velho sábio, ao orientador espiritual, à velha sábia e à grande mãe como figuras características e que revelam uma interação fluida e atuante entre o Self e o Ego.

O Self é, também ele, uma imagem arquetípica que, através do confronto entre as duas dimensões da Psique - a consciência e o inconsciente -, conduz a um ponto central comum, a união. O Self designa a última etapa desse processo de auto-realização; atua como um ímã em relação aos elementos heterogêneos da totalidade almejada, assim como o Ego é o centro da consciência. Porém, o Self não é,

apenas, o centro: representa a pessoa toda, cria uma unidade à partir das contradições de sua natureza... Uma imagem simbólica freqüente (dessa experiência arquetípica) é a criança, às vezes, uma criança divina ou mágica. O Self também costuma manifestar-se simbolicamente por um animal, uma figura hermafrodita, ou por um tesouro, uma pedra preciosa, uma bola de vidro, uma figura geométrica, uma flor. (Zimmermann, ob. cit: 26).

Em minha atividade como psicoterapeuta, utilizando exercícios de Dança Meditativa associada ao Desenho Livre ou à Caixa de Areia, tive a oportunidade de observar a expressão externa de imagens correspondendo à configuração interna de motivos e sentimentos da pessoa, traduzindo assim o caminho de desenvolvimento da personalidade em direção a sua inteireza original ou sélfica. Essa manifestação não-verbal de um processo de integração psíquica é muitas vezes confirmada nas sessões em que a mesma pessoa verbaliza seus conteúdos pessoais.

Apesar de cada pessoa ter uma configuração individual de opostos, é possível observar regularidades no decorrer dos processos de integração. Estes se anunciam em símbolos sintetizadores que podem ser compreendidos e conectados para mais perto da consciência.

REALIDADE CORPORAL E DANÇA MEDITATIVA

No meu trabalho como pedagoga de dança, percebi que a personalidade individual se desenvolve num longo processo de integração, onde os impulsos criativos das camadas mais profundas se integram no campo de relações conscientes do Eu. Observando as pessoas envolvendo-se na improvisação da dança e realizando seus movimentos em contato com sua constelação interior, eu percebia que, ao mesmo tempo em que expressavam criativamente a realidade da música, ocorria, nelas, uma integração de várias dimensões psíquicas... À medida que isto ocorria nas improvisações de dança, cada vez menos as pessoas se deixavam levar por formas e valores meramente exteriores, e seus movimentos se tornavam cada vez mais fluentes e abrangentes. As pessoas irradiavam, então, bem estar e uma presença efetiva. Em contraponto, quando o processo interior era ignorado, o trabalho criativo não dava certo. A consciência produzia

movimentos ordenados, repetia padrões conhecidos; as pessoas, no entanto, pareciam alheias, seus movimentos, distanciados. Notei, à partir de mim mesma, que o movimento relacionado com uma camada mais profunda da personalidade (...) - evidenciada a partir dos relatos verbais após os exercícios - (...) fazia surgir sempre novos impulsos, que desenvolviam a improvisação como um fio condutor. Era como se uma Gestalt interna estivesse presente, a qual, num determinado momento, era cumprida e deixava uma sensação de realização e autonomia... Essa autonomia significava por um lado, a capacidade de reconhecer os próprios movimentos e impulsos internos e, por outro lado, a possibilidade de conduzir-se na relação com o meio exterior, o que se expressava também, na atitude cotidiana (Zimmermann, ob. cit: 6 -7).

Assim, parece que o movimento corporal tem um significado próprio na sua realidade espacial e na sua expressão dinâmico-afetiva.

Pode se dizer, à partir de observações clínicas, **que os estados emocionais de uma pessoa se expressam em uma sensação espacial interior, que se manifesta na postura do corpo e no padrão**

de movimento. Por outro lado, segundo Rogers (1971), a dança evoca a capacidade para abstração e imaginação, linguagem e pensamento, sensação e emoção. Heber (1993) afirma que a diversidade interna e externa com a qual o paciente que dança interage, permite uma expressão ilimitada. Durante a dança, **o corpo transcreve um contínuo padrão rítmico**, próprio do indivíduo e que influencia sua percepção. Esses movimentos podem ser comparados com a linguagem ou vistos como um modelo alternativo de pensamento durante a vivência da comunicação. Nesse sentido, **o próprio movimento corporal torna-se uma matriz de projeção, sobre a qual a experiência interior pode atualizar-se como imagem simbólica cujo conteúdo deve ser apreendido pela consciência.**

*Meu trabalho parte do exercício da
consciência corporal e passa pela
expressão pessoal através da dança,
propiciando a emergência de imagens
interiores e criando condições de maior
concentração e atenção no próprio
processo psíquico(...)*
*(...)A movimentação pessoal é estimulada a
partir de três tipos diferentes de exercícios:
sequências estruturadas de movimentos
básicos e exercícios meditativos em duas
formas - pequenas coreografias em espaço
reduzido e improvisações de movimentação*

livres, diretamente relacionadas com peças musicais selecionadas (...) considerando sua unidade, profundidade e beleza.

Esses exercícios, associados à execução da Caixa de Areia, oferecem uma oportunidade de confronto com os conteúdos inconscientes que ainda não permitem a experiência global e harmoniosa do indivíduo. Segundo Marion Woodman (1980: 113), "O diálogo com o próprio corpo é uma forma de Imaginação Ativa". Jung, desde o início em sua prática psicoterapêutica, concebeu a Imaginação Ativa como uma prática meditativa para evocação espontânea de imagens interiores que pode ser de especial interesse na busca da inteireza da personalidade. Segundo Keutzer (1984): *Na Imaginação Ativa o cliente inicia com uma imagem*

de uma pessoa, de um lugar, animal, objeto ou símbolo associados com um evento emocionalmente significativo. Depois, num estado de relaxamento mental, acompanha a transformação das imagens desenvolvendo um enredo, do qual a consciência também participa, que pode ajudar a ampliar o ponto de vista do Eu consciente.

O desligamento interior das imagens e a objetivação de uma parte da imaginação vivida interiormente através de uma técnica expressiva, que pode ser a própria dança, o desenho livre ou a Caixa de Areia, constituem o terceiro e quarto passo, respectivamente, do procedimento da Imaginação Ativa. Na objetivação, a representação

espacial das vivências inconscientes possibilita o diálogo com os conteúdos simbólicos manifestos. Esse diálogo pode ser abrangente a ponto de proporcionar a compreensão de imagens arquetípicas emergentes em momentos de maior dificuldade psíquica. Esses quatro passos da Imaginação Ativa são seguidos de um quinto em que os conteúdos simbólicos são compreendidos e transpostos para a vida do paciente, numa atitude denominada, por Jung, de "Consequência Ética".

Na Dança Meditativa não se segue à risca esses cinco passos mas durante o desenvolvimento dos exercícios, são evocadas imagens interiores que podem ser objetivadas no próprio movimento.

Estudos feitos por psiquiatras e psicoterapeutas como H. Prinzhorn, Jolande Jacobi, Nise da Silveira, Susan Bach, entre outros, evidenciaram a relação existente entre as imagens de espaço e de movimento, interiores e exteriores. (JANS, s. d.) diz: *Esta relação baseia-*

se em esquemas coletivos, arcaico-dinâmicos, que estruturam e organizam o espaço. Todos nós vivemos num campo de forças em que atuam direções básicas, tais como: em cima/em baixo, lado esquerdo/lado direito e à frente/atrás. Além disso, configuramos o espaço com movimentos redondos e angulares, contrativos e expansivos, simétricos e assimétricos, os quais, por sua vez, nos remetem às regularidades presentes

em todo o universo. O que sempre surge como novidade nessa estruturação é o espaço que cada indivíduo cria por si mesmo. No entanto, espaço e tempo acontecem simultaneamente. O tempo limita a extensão do espaço, possibilitando ao indivíduo estabelecer suas relações vivenciais, que passam a ser registradas pelo corpo. Esses registros poderão tornar-se conscientes em várias dimensões.

No início da vida podemos observar que a comunicação não verbal se desenvolve como uma linguagem vital, e mesmo primal. Neste estágio os movimentos servem como único meio de comunicação. No entanto o aspecto específico e a qualidade desses primeiros movimentos é tal que em berçários as enfermeiras podem distinguir os recém nascidos, uns dos outros, identificando neles, diferenças de personalidade e características individuais.

A infância é dominada por experiências fisicamente orientadas como é notado por Mahler (1975) quando ela identificou a criança como sendo 'um corpo sensorial'. Os primeiros anos são realmente os anos do corpo, nos quais a criança, sem habilidade de falar, processa informações cognitivas e emoções, fisicamente. Como Spitz (1965)

colocou, na infância reina o sistema cenestésico: as sensações dominam sobre a cognição. A criança também projeta pensamentos e afetos através da linguagem corporal sinalizando cada impulso e desejo de modo não verbal mas muito claramente.
(Mohacsy, 1995: 33)

Em seu livro *Das Kind*, Neuman (1980) descreve como a criança durante o seu primeiro ano de vida existe quase que exclusivamente como corpo, ou seja, é principalmente o *Self corpóreo*, a *totalidade única e delimitada do indivíduo que ocorre pela unidade biofísica do corpo*. Neuman refere-se a uma segunda fase embrionária, específica do ser humano, na qual a criança após o nascimento permanece de certa forma um embrião pois mantém ainda um relacionamento primal muito estreito e dependente com a mãe, que garante o seu desenvolvimento no início de sua vida. Esse relacionamento primal, no qual a mãe constitui todo o mundo e ambiente da criança, normalmente se completa após o primeiro ano de vida e só então essa criança se torna inteiramente ela mesma.

A partir desse Self corpóreo forma-se lentamente, já desde o nascimento, o Eu como centro do campo de consciência da criança. Até esse Eu se formar, muitas experiências terão sido armazenadas no corpo, podendo, mais tarde, emergir como imagens ou estados emocionais durante a

movimentação. Sabemos que a criança tem uma grande necessidade de movimento. Geralmente, não se trata de movimentos dirigidos, articulados, como os dos adultos, mas sim, de movimentos involuntários, agitados, indecisos, que evocam a impressão de que 'algo' se agita na criança. Decididamente, não são movimentos domesticados, e sim, movimentos selvagens (Zimmermann, ob. cit.: 34).

Kaye Hoffman (1984) comenta a esse respeito:

O movimento selvagem é canalizado, no decorrer da educação, para um movimento codificável, que tem intenção e expressa vontade. Agora não é mais um 'pra lá e pra cá', e sim, um 'pra lá ou pra cá'. Exige-se uma decisão, os polos são separados, a vontade é unilateralmente dirigida; apenas em estados de exceção, da mais alta excitação, cai a resistência do ou/ou, e irrompe o querer.'

Com respeito a essa citação, vale mencionar que o movimento selvagem significa um 'movimento não-produzido, apenas permitido' (idem, p. 13), abrangendo desde a grande suavidade e passividade dos rituais até a

loucura das erupções extáticas. Parece-me interessante o aspecto da ameaça ou, pelo menos, de constrangimento que tais movimentos provocam em nós, pessoas civilizadas. Movimentos que se distinguem por demasiada intensidade ou aparente fragilidade, mas também pela sua direção difusa no espaço, despertam, freqüentemente, no âmbito da sociedade civilizada, o medo da dissolução da personalidade, da desintegração e da morte, situando-se além do limite da motricidade permitida. Nos rituais dos Xamãs, e dos povos primitivos em geral, esses aspectos do movimento fazem parte dos processos iniciáticos, que deverão ser suportados, a fim de ajudar os outros em seu caminho. São os aspectos da transformação da existência humana em seu confronto com as forças elementares da vida e do universo. Também entre nós acontece que o corpo, ao somatizar, dá um informe sobre seu estado durante uma fase de desenvolvimento crítica. Nos quadros clínicos, é freqüente o aparecimento de movimentos involuntários, como, por exemplo, os tiques. Não obstante,

jamais passaria pela nossa idéia deixar-nos conduzir por tais produções autônomas do corpo, como se fossem, digamos, ritos de passagem; muito pelo contrário, abafamos essas expressões e tentamos tudo para reaver o domínio corporal ao qual estamos acostumados. (Zimmermann, idem, pp. 34).

Os aspectos doentes de nosso corpo ou, segundo a cultura em que vivemos, inadmissíveis, evocam o conceito de sombra de Jung - aquela parte da história que não assimilamos e que dificilmente reconhecemos como sendo nossa. O corpo torna-se então, um arquivo vivo de experiências não assimiladas, sendo por isto considerado como sombrio e perigoso. Muitas proibições e muitos tabus giram em torno de necessidades fisiológicas ou instintivas que o corpo manifesta. Já em 1912, Jung escrevia: *Devemos admitir que a ênfase cristã no espírito, provoca, inevitavelmente, uma intolerável depreciação do aspecto físico do homem e assim produz uma espécie de caricatura otimista da natureza humana.*

E associando seu conceito de sombra ao corpo continua: *Não gostamos de olhar nosso lado de sombra; por isso, há muitas pessoas, em nossa sociedade civilizada, que perderam inteiramente sua sombra, perderam sua terceira dimensão e, com ela, em geral, perderam o corpo.*

(C.G.Jung,1978: 23).

A esse respeito Conger (1993: 103 e 21) diz: *De fato, o corpo é a sombra, na medida em que contém a trágica história de como o surgimento espontâneo da energia vital é morto e rejeitado de cem diferentes maneiras, até que enfim o corpo se torna um objeto sem vida. A vitória de uma vida super-racionalizada se dá à custa de uma vitalidade mais primitiva e natural. Para quem pode ler o corpo, ele guarda o arquivo de nosso lado rejeitado, revelando o que não ousamos falar, expressando nossos temores passados e presentes.(...)O corpo não mente para aqueles que souberem ler suas mensagens. A fúria e a dor, as lágrimas e as agonias são a história calada na musculatura contraída, que inconscientemente condiciona nossa vida e nosso sentimento.*

Em uma carta para Henry Murray, Jung (1973:270) diz: *Corpo e Espírito são aspectos diferentes de uma mesma realidade: a Psique. A experiência psíquica é a única realidade imediata. O corpo é tão metafísico quanto o espírito.*

Entende-se que o corpo é uma realidade simbólica cujos significados precisam ser desvendados. Mais uma vez vale a observação:

para quem se dispõe a pesquisar e ater-se às mensagens que o corpo expressa, elas são fontes inesgotáveis de dados, proveitosos no trabalho terapêutico. Esses dados mostram como um indivíduo viveu sua história até então e quais os processos interrompidos por falta de recursos disponíveis na época; são experiências vividas, aguardando uma intervenção terapêutica, capaz de retomar e encaminhar favoravelmente estes mesmos processos. Nesse mesmo sentido Joan Dexter Blackmer (1989: 35) refere-se a sua atuação como dançarina e terapeuta dizendo:

A necessidade do trabalho com o corpo, parece frequentemente vir de um instinto que procura curar uma divisão ou ferimento, má formação ou morte interior e principalmente, fortalecer o Ego tanto quanto o corpo, despertando-o para a consciência. O trabalho corporal é uma versão física do trabalho com a sombra, tanto pessoal como coletiva.

Em relação ao processo de formação do Ego é possível perceber uma identidade inicial com o corpo que mais tarde é parcialmente desfeita através das exigências sociais e culturais. Jung diz:

Em primeiro lugar há uma certa identidade com o corpo... (esta) é uma das primeiras coisas que constroem o Ego; é a separação espacial que induz, aparentemente, o conceito de um Ego. (Evans 1964: 41).

E complementa: *Tanto quanto sabemos, somente dentro de um corpo é que o crescimento humano, psicológico e físico, é possível. Ele é nossa arca, nossa baleia, o útero do Ego. Pode ser também nosso professor conduzindo-nos para descobrir o que não é possível, ligando-nos ao mais alto.* (Jung, 1961: 324).

O estado inicial de nossas vidas, caracterizado pela predominância do Self corpóreo, é um estado em que tudo ainda está interligado e em que vivemos a totalidade física e psíquica de nossa pessoa. Quando adultos, procuramos restabelecer este estado de interligação com nosso corpo e voltamos a viver a ligação maternal arquetípica de nossa primeira fase de vida. Em alguns casos esta volta se caracteriza por um sentimento de proteção e segurança muito grandes, chegando mesmo a provocar uma espécie de nostalgia e de tristeza agudas. Percebemos o quanto negligenciamos nosso corpo e os estados afetivos nele ocultos e sentimos a necessidade de entrar novamente em contato com fontes de energia bloqueadas as quais poderemos encontrar unicamente no próprio corpo. Essa percepção da totalidade perdida, por sua vez, nos incentiva a procurar a inteireza psíquica e dinâmica colocada na Psique humana, que nos dá testemunho da existência de um centro, o Self.

O encontro com o corpo e seu movimento além de concentrar-se na vivência atual do Eu consciente, pode ser vivenciado

simbolicamente como expressão da realidade interior da pessoa, tanto em sua manifestação passada como futura.

A Dança Meditativa é uma das possibilidades de vivenciarmos o ser corpóreo com todos os seus órgãos e funções, na dimensões de tempo e espaço, representando uma genuína e direta experiência existencial.

A TÉCNICA DA CAIXA DE AREIA

Esta técnica, introduzida por Dora Kalff (1980), baseada na Técnica do Mundo de Margaret Lowenfeld (1979) foi usada por ela, inicialmente, apenas na terapia de crianças. Mais tarde ampliou, com sucesso, o seu uso também para a terapia de adultos.

Sand play é o termo criado por Dora Kalf para diferenciar sua técnica, orientada junguianamente, da ***Técnica do Mundo*** de Margareth Lowenfeld, enquanto ***sand tray*** permanece o termo genérico que se refere à técnica de usar miniaturas numa caixa rasa parcialmente preenchida com areia.(...)

(...) Muitos eventos sincrônicos ocorreram nos sessenta e cinco anos de história da bandeja de areia, sendo que cada um deles sustentou e avançou o crescimento e desenvolvimento deste meio. Um desses eventos foi a lembrança que a psiquiatra infantil Margareth Lowenfeld teve do livro "Floor Games", de H. G. Wells, e o uso de miniaturas no jogo com seus filhos ainda crianças. Baseando-se nesta lembrança e observando que o uso da linguagem com

as crianças era um modo limitado de comunicação, Lowenfeld inspirou-se e passou a incluir miniaturas em seu consultório usado pelas crianças. Neste 'setting', as crianças colocaram espontaneamente as miniaturas numa pequena caixa rasa de areia para criar cenas ou padrões. Assim, em 1929, nascia a Técnica do Mundo de Lowenfeld.(...)

A crença de Lowenfeld em que seu método poderia ser aplicado por terapeutas de diversas orientações, foi validada por muitas pessoas que integraram a Bandeja de Areia em suas próprias estruturas de trabalho. Por exemplo, Charlotte Bühler, da Universidade de Viena, mais tarde ligada à Universidade da Califórnia do Sul, observou o trabalho de Lowenfeld em Londres durante os primeiros anos da década de 30. Incorporando o uso da Técnica do Mundo em sua pesquisa veio a usá-la como instrumento diagnóstico de inter-relacionamento cultural e como meio de verificação da saúde mental de crianças e

adultos.(...) (Mitchell e Friedman ,1994: XV - XVII).

Charlotte Bühler influenciou muitos outros pesquisadores, entre eles Henri Arthus, clínico francês que desenvolveu o "Teste da Aldeia" como instrumento diagnóstico em 1939, Pierre Mabile que desenvolveu seu próprio "Teste da Aldeia" em 1945 e Roger Mucchielli que publicou seu "Teste da Aldeia Imaginária" em 1960.

Dora Kalf, uniu seu "background" junguiano com a técnica de Lowenfeld e enfatizou a importância do uso da bandeja num espaço livre e protegido, possibilitando aos pacientes o contato com o inconsciente e a expressão de experiências pré-verbais e energias bloqueadas. Em sua prática clínica, percebeu que o efeito dessa expressão era a ativação de energias regeneradoras e curativas enfatizando a conexão entre o Self inconsciente e o Ego consciente, resultando na restauração do funcionamento natural da psique. Sua premissa básica era de que a psique pode ser estimulada a mover-se para a frente de uma maneira significativa e curativa.

Brincando novamente como uma criança, com toda seriedade de uma criança ao brincar, o adulto revive memórias perdidas, libera fantasias inconscientes e, no correr do tempo, constela as imagens de reconciliação e inteireza do processo de individuação. (Stewart 1990: 37).

Dora Kalf supôs que na criança ou no adulto que tinha problemas, a manifestação do Self falhava porque a proteção materna era ou muito pouca ou muito ansiosa ou então existiam influências ambientais traumáticas tais como doença, guerra e outras dificuldades. No entanto a constelação do Self, que não teria acontecido nos primeiros anos de vida, poderia ser ativada em outra época, como por exemplo no Sand Play onde o terapeuta pode recriar a unidade original de mãe e filho. Esta relação tem uma influência curativa se o terapeuta acolher e entender o significado dos símbolos emergentes. Este cuidado pode originar um sentimento de calma e concentração propícios ao Processo de Individuação. A atitude de Dora Kalf em relação à transferência do paciente para o terapeuta, foi influenciada pela visão análítica de Jung, segundo a qual a psicoterapia era um processo dialético no qual ambos os participantes estavam envolvidos numa interação mútua. Kalf percebia que esta relação era diretamente expressada na bandeja.

A Caixa de Areia constitui-se em uma bandeja cheia de areia, colocada a cerca de 70 cm do chão, aproximadamente a altura de uma mesa comum. Suas dimensões são de 49 X 72 X 7 cm, correspondendo ao ângulo de visão de uma pessoa e geralmente é pintada de azul por dentro, para que seu interior possa ser utilizado também como se fosse água. Quando possível, são postas à disposição do cliente, duas caixas, sendo uma com areia seca e outra com areia úmida. Este cenário serve para a construção de imagens usando-se uma grande variedade de figuras em miniatura. Estas miniaturas representam um amostra de tudo o que existe no mundo natural e sobrenatural sendo que a sua variedade e

qualidade correspondem à escolha pessoal do analista que utiliza essa técnica. Portanto, a coleção de miniaturas usadas tem uma história que coincide com o desenvolvimento pessoal e profissional do terapeuta.

Depois que o terapeuta introduziu o procedimento e deu ao cliente uma oportunidade de se envolver (tocar, manipular) com a areia as miniaturas que estão em prateleiras próximas são selecionadas pelo cliente e colocadas em uma das bandejas para formar a cena. Durante a criação da imagem na caixa de areia o terapeuta se torna uma 'testemunha silenciosa' do processo.

(Mitchell e Friedman, idem: XIX).

O que se propõe é que o paciente escolha, dentre as figuras ao seu dispor, alguma que lhe tenha chamado a atenção. À partir desta figura inicial, a vivência lúdica se instala e a pessoa se encontra criando e brincando com algo de sua própria vida. Instala-se um diálogo entre pessoa e areia à medida em que a imagem vai se formando, existindo assim uma chance de representação egóica e sélfica simultaneamente. A atitude do terapeuta é de aceitação sem crítica do que está sendo produzido. Mais tarde vai fotografar e guardar a imagem para uma posterior discussão com o cliente sobre seu conteúdo simbólico.

O objetivo desse criar na areia, visa curar ferimentos e desequilíbrios que possam ter ocorrido na vida do paciente. Além disso possibilita uma expansão do ponto de vista consciente, podendo levar a

uma transformação da personalidade. Dora Kalff se refere à cura no contexto da terapia com a Caixa de Areia, como um fenômeno não racional, de nível pré-verbal. Enquanto a psicoterapia verbal analítica, que trabalha com interpretação de sonhos, conscientização de complexos e resolução de problemas, é uma técnica de conscientização progressiva, o uso da Caixa de Areia incentiva a regressão criativa e não enfatiza a importância do pensamento racional. Há, portanto, uma complementação entre esses dois processos terapêuticos.

Segundo o analista Joel Rice-Menuhin (1992: 3-4) a Caixa de

Areia dá ao terapeuta uma imagem não-verbal que pode representar significados, dentro da situação terapêutica, que não são conhecidos ou inteiramente captados nem pelo cliente nem pelo terapeuta. Tais imagens trazem novas mudanças psicológicas, substituições, desenvolvimentos, delegações, repressões e possíveis conteúdos latentes no material do paciente. (...) As imagens na areia podem amplificar e intensificar o material de análise, e relacioná-lo à experiência pessoal. Isso significa que é muito importante descobrir o que aquele símbolo na Caixa de Areia pode significar para o autor. Em muitos casos as imagens na areia têm o efeito de devolver uma imagem-espelho ao

paciente e ampliar sua compreensão de si mesmo.(...) O feedback não-verbal de apenas olhar e intensamente partilhar da Caixa de Areia tem, em si, o grande poder de esclarecer a situação para o terapeuta.

A Caixa de Areia é um espaço totalmente protegido, em que uma idéia ou imagem interior é transposta para o concreto, havendo a tentativa de configuração de uma realidade espiritual no nível da matéria. A expressão simbólica na areia representa a possibilidade de uma objetivação da energia do inconsciente, tendo como efeito uma conexão profunda com o centro interior, conhecido na linguagem junguiana como o Self. *A Caixa de Areia não é um instrumento mágico. É um instrumento, extremamente efetivo para chegar à imaginação e permitir que ela se torne criativa... É também uma expressão do terapeuta, como uma personalidade criativa, que se relaciona com o paciente tanto pessoal como simbolicamente num nível extremamente profundo. A evolução simbólica que se observa nestes casos não ocorre no espaço da Caixa de Areia e do consultório, ela ocorre na presença do terapeuta (originalmente Dora Kalff) que provê um 'temenos'², um continente*

² - palavra usada pelos antigos gregos para definir um recinto sagrado - isto é: um templo - dentro do qual a presença de um deus pode ser sentida; continente psicológico moldado pelo analista e pelo paciente durante a análise e caracterizado por um respeito mútuo a processos inconscientes. N.da A)

receptivo, no qual as emoções e expressões mais profundas da fantasia têm uma chance de manifestar-se e serem recebidas, apreciadas e compreendidas.' (Harold Stone, 1980)

Neste trabalho buscaremos o significado das imagens emergentes nas diversas Caixas de Areia realizadas pelos analisandos observados. Procuraremos focalizar os aspectos coletivos que constituem os símbolos típicos para certas alterações da psique, e que ao mesmo tempo, nos mostram o caminho da resolução de um conflito constelado, ou do desenvolvimento necessário num determinado momento de vida do indivíduo.

O CAMPO DE PESQUISA DO PROCESSO PSICOTERAPÊUTICO ASSOCIADO A TÉCNICAS EXPRESSIVAS

Serão relacionados, a seguir, trabalhos nos quais foram empregados recursos semiológicos semelhantes ao que utilizei em meu estudo de casos: Dança, Caixa de Areia, Psicoterapia Verbal. Dessa forma será dada uma idéia do campo de pesquisa no qual estão inseridos. Nesses relatos, foram apresentados o desenho, o movimento, a dança, a música, a dramatização, a fantasia dirigida etc., como técnicas expressivas, porém, na maioria das vezes, não associadas entre si.

Neste trabalho, além de ter sido associado o uso da Caixa de Areia à Dança Meditativa, essas técnicas expressivas foram combinadas com a Psicoterapia Verbal. Essa forma de trabalho clínico corresponde à perspectiva junguiana que usa a Imaginação Ativa como processo terapêutico. Tanto no movimento fluente da dança quanto na realização plástica tri-dimencional na areia, as imagens interiores emergentes revelam o poder curativo e criativo da dimensão inconsciente da Psique humana.

Warren (1993) compilou trabalhos de diversos autores sobre terapia criativa, descrevendo com detalhes práticos a atuação de artistas-terapeutas com extensa experiência na área da saúde, educação e reabilitação. As atividades terapêuticas descritas referem-se às artes visuais, ao folclore, ao ritual, à música, à dança, à dramatização, ao uso de bonecos e à arte de contar histórias. No capítulo referente à dança,

Warren, juntamente com seu colega Richard Coaten, afirmam o seu valor na formação da auto imagem e da auto-expressão. Os exercícios propostos desenvolvem a consciência corporal e o gosto pela atividade lúdica e recreativa. Os autores afirmam a importância da dança e do movimento na formação de uma individualidade única e pessoal, promovendo também o encontro com os outros dentro do grupo.

Loughlin (1993) descreve um programa de dança terapêutica oferecido a adolescentes e mulheres com a disfunção cromossômica que produz a síndrome de Turner. O aspecto clínico mais importante dessa condição é a baixa estrutura, a falta de desenvolvimento na puberdade e a infertilidade. O programa objetiva o aumento de auto estima e confiança nos participantes oferecendo um meio que ajude a desenvolver aspectos psico-sociais específicos, tais como a assertividade, a capacidade de tomar uma decisão e a leitura dos padrões de comunicação corporais dos outros. O programa assume a premissa básica da terapia pela dança e que o movimento visível dos indivíduos é análogo a seus processos intrapsíquicos (Schmais 1974) e pode refletir o modo pelo qual o corpo vivencia relacionamentos iniciais. Foi usada a imaginação a partir de música clássica e étnica, de objetos visuais e de dimensões espaciais, para ajudar os participantes a desfrutar de seu corpo nas ações expressivas e a iniciar um diálogo verbal e com movimento. Dentro da perspectiva junguiana, foram examinados os conteúdos simbólicos dos temas de dança emergentes. Do ponto de vista fenomenológico foram realizados vídeos para observar a experiência expressiva dos sujeitos,

envolvendo o processo de intuição, reflexão e descrição para elucidar o significado da experiência para o sujeito (Giorgi et al., 1971).

Musicant (1994), apresenta seu trabalho de Movimento Autêntico e terapia através da dança: a audição interior, a atitude de testemunhar e a orientação processual são os aspectos relevantes dessa abordagem. A audição interior envolve uma atenção para com as imagens, sensações e sentimentos, dando, a essa experiência, uma forma de movimento. Isso permite a interação do material inconsciente emergente com os elementos percebidos conscientemente, tais como peso, tempo e espaço. Essa atitude implica numa espera pelo movimento corporal intuitivo ao invés de produzir algo intencionalmente, resultando numa ordenação da experiência interior de maneira significativa para o indivíduo. O ato de testemunhar significa estar em contato consigo mesmo, abrindo-se para o diálogo com o inconsciente e dando forma corporal ao fluxo do material que chega até nós através das sensações, sentimentos e imagens. Do mesmo modo, o testemunho pode ser sobre o movimento de outros participantes do grupo, ajudando-os a verem a si mesmos. Essa atitude implica em não julgar o comportamento do outro e em ser compreensivo e acolhedor proporcionando um clima de segurança para quem está sendo observado. A orientação deste trabalho é processual e implica ao mesmo tempo em fazer algo, em esperar, em confiar no processo, em saber estar junto de alguém sem interferir ou apenas interferir no momento adequado. Tanto para a pessoa que se move como para a testemunha, esperar é a participação do desconhecido: o movimento, as memórias, as imagens, as sensações e

os sentimentos, não são o que eu planejo nem o que eu gostaria que fossem, a partir de meu ponto de vista consciente. É preciso atravessar essa zona do desconhecido e esperar que o significado surja a partir dessa vivência intensa consigo mesmo. Do mesmo modo a interferência é necessária quando existe o perigo de perda de controle e sofrimento intenso da pessoa que está sendo observada.

Lewis (1993) em seu livro "Creative Transformation" integra a teoria junguiana às artes criativas e a uma ampla experiência clínica. Em seu trabalho corporal, usando o Movimento Autêntico, os pacientes iniciam esvaziando sua mente tanto quanto possível, semelhante à preparação para a meditação e criam um espaço que o inconsciente começa a preencher: sentimentos, sensações, imagens e movimentos corporais emergem. Alguns se imaginam sozinhos em espaços conhecidos ou desconhecidos, dentro ou fora do corpo. Outros imaginam pessoas no ambiente como partes projetadas de si mesmos; pessoas ou figuras míticas que se movem em relação a elas. Através da expressão de imagens nas atividades artísticas, seus pacientes revelam uma variedade de níveis de consciência, a relação cliente-terapeuta, o jogo do masculino e feminino e temas universais sempre presentes.

Adler (1992) relata seu trabalho com Movimento Autêntico como terapeuta de Movimento e Dança. Enfatiza a relação entre corpo e alma projetada na relação entre uma pessoa que se move e outra que testemunha este movimento. A imersão no Movimento Autêntico significa a imersão num processo de desenvolvimento da psique no qual o ego sadio avança em direção ao Self. Existem semelhanças entre a prática

mística e a vivência de Movimento Autêntico porém essa prática não evoluiu a partir de um sistema religioso. Os pacientes aprendem como ouvir os seus corpos e nesse processo, alguns são guiados a partir de seu interior, em direção a experiências que ultrapassam a consciência egóica.

As quatro autoras fazem uma leitura do movimento corporal semelhante à adotada em meu trabalho. Existe uma correlação natural e intrínseca entre as experiências psíquicas interiores e a expressão através do gesto, da postura, do ritmo e da fluência do movimento. O Movimento Autêntico é a concepção que mais se aproxima de minha abordagem, sem, no entanto, propor uma objetivação dos conteúdos simbólicos emergentes durante a dança sob forma de desenhos ou Caixas de Areia.

Odanjnyk (1988) discute a experiência do aumento de concentração e da desautomatização de respostas habituais, resultante da prática meditativa de fixar-se em um objeto e observar, atentamente, uma sequência de acontecimentos. A atenção é definida como sendo energia psíquica dirigida para ou atraída por um objeto. A meditação concentra a atenção de modo a obter a auto consciência de estados mentais e emocionais, explorar imagens e sentimentos, produzindo "insights" sobre sua própria natureza e sobre a realidade de sua vida. Desse modo é obtida uma expansão da consciência egóica em direção a uma realidade mais universal.

Este autor valoriza a prática meditativa como instrumento de auto-conhecimento e integração psíquica. Conforme meu trabalho anterior

(1992 - p. 8), a *Dança Meditativa se insere no contexto mais geral das técnicas meditativas. Entendo por técnica meditativa aquela que focaliza um objeto (externo ou interno) ou um procedimento de maneira calma, contínua e concentrada, evitando qualquer tipo de dispersão. Seu objetivo é o rebaixamento do nível de consciência (rebaissement du niveau mental, segundo P. Janet) e o encontro com dimensões mais profundas da Psique humana, possibilitando a emergência de conteúdos integradores de processos interiores no campo da consciência.*

Nesse sentido específico há grande semelhança na abordagem desenvolvida nos dois trabalhos.

Loos (1983) ilustra as funções terapêuticas da Dança Meditativa com um exemplo de dança ritualística realizada sobre o Oratório de Natal de J. Sebastian Bach por um grande grupo de pacientes psiquiátricos.

Eibach (1983) também descreve a função terapêutica da Dança Meditativa, vista da perspectiva da psicologia profunda. Para a autora, o efeito terapêutico da Dança Meditativa está na habilidade de reconciliar o dualismo mente/corpo e na ajuda em promover experiências comunitárias nos pacientes, além de facilitar a regressão da consciência para níveis mais profundos da Personalidade.

Noak (1992) dá uma breve visão da teoria junguiana explicando sua compreensão do sistema psíquico e dos componentes que são parte dele. Descreve o background mitológico da dança encontrando uma possibilidade de relacionar o movimento físico à psique. Compreende o arquétipo como representando o relacionamento psíquico interior em paralelo com a atividade física. Transmite uma compreensão particular do movimento e de seus processos com base no pensamento junguiano.

Blackmer (1989), com sua experiência como dançarina e psicoterapeuta baseada na teoria junguiana, explica como os polos da matéria e da psique são conectados no mundo do dançarino. Sua tese básica é que qualquer um que se submeta a um intenso processo de treinamento físico está trabalhando no material de seu próprio ser, conduzindo a uma consciência ampliada do Self (no sentido junguiano).

Esses quatro autores percebem as dimensões física e psíquica do indivíduo como estreitamente interligadas, fazendo uma leitura simbólica do movimento corporal. Seu ponto de partida é uma atitude concentrada e meditativa do sujeito sobre si mesmo, valorizando os sentimentos e os gestos relacionados com sua vida interior. O trabalho exposto nesta tese apresenta a mesma abordagem, sendo acrescido da objetivação das imagens interiores na Caixa de Areia. As imagens realizadas através deste recurso foram interpretadas analiticamente, o que não aconteceu nos trabalhos acima citados.

Chodorow (1991) provê uma exploração detalhada das origens, do ponto de vista teórico e prático do movimento dançado como

Imaginação Ativa. Afirma o valor da dança para a psicoterapia: as emoções, sua expressão e seu papel no desenvolvimento psicológico.

Keutzer (1984) descreve diversos métodos para extrair um sentido de eventos sincronísticos incluindo as técnicas da Amplificação e da Imaginação Ativa. Na Amplificação, pede-se ao cliente que forneça detalhes sobre o evento e depois produza associações a seus principais elementos. Consultando textos religiosos, de Mitologia e Contos de Fadas, dicionários etimológicos ou apenas pela intuição pessoal, o analista pode enriquecer o significado do evento através da evocação de símbolos relacionados com seu tema central. A Imaginação Ativa, aqui já descrita, também amplia o ponto de vista consciente do indivíduo.

Eisendrath (1977) discute o conceito Junguiano de Imaginação Ativa. A origem do conceito se encontra na auto análise de Jung e em seu subsequente desenvolvimento. A abordagem objetiva unificar ou integrar experiências conscientes e inconscientes. A terapeuta recomenda converter a experiência interior em algumas atividades artísticas, como, por exemplo a pintura. São dados exemplos de pinturas e imagens do próprio autor.

Esses três artigos apresentam a técnica da Imaginação Ativa utilizando como ponto de partida ou de objetivação, a dança, os mitos e contos de fadas e o desenho livre, situando-se numa linha de pesquisa semelhante à da tese aqui apresentada.

Ryce-Menuhin (1983) apresenta o caso de um homem de 30 anos no qual usou a Caixa de Areia. A terapia foi interrompida após um ano por motivo de mudança domiciliar do cliente. Concluiu que o Ego não

deveria ser relativizado em função do Self, antes que tivesse atingido o máximo desenvolvimento integrativo e interpretativo correspondente à personalidade do paciente.

Golfeto (1989), no campo da psicologia infantil, discute os principais conceitos junguianos: o Self, o Inconsciente Pessoal e Coletivo, os Arquétipos, e o processo de integração. São discutidas técnicas psicoterapêuticas para crianças, com ênfase especial na técnica da Caixa de Areia. É citado um caso de um menino muito impulsivo, de 9 anos, que foi tratado com terapia não interpretativa, através de desenho e Caixa de Areia.

Estes dois autores apresentam a técnica da Caixa de Areia como recurso de expressão de processos interiores em crianças e adultos. Esta técnica, já abordada aqui com mais detalhes, é um dos recursos semiológicos usados, neste trabalho, somente com adultos e combinado com exercícios de Dança Meditativa e Análise Verbal.

Wadeson (1976) descreve o desenvolvimento de um "grupo de experiência" submetido a uma técnica terapêutica que incluiu o uso alternado de movimento com música, exercícios de relaxamento, execução de murais, expressão dramática e fantasias dirigidas com pacientes psicóticos em depressão e mania. Durante 18 meses muitos pacientes, que se esperava resistentes à técnica, participaram e se beneficiaram do programa.

Landy (1983) tenta esclarecer o significado da Terapia Criativa pela Arte, uma disciplina que é vista como sinônimo do termo Terapia Expressiva. Na Terapia Expressiva, o cliente é encorajado a realizar atos

expressivos a partir de fontes, frequentemente inconscientes, como veículos para a expressão de sentimentos ou pensamentos. Sugere que o campo da terapia artística, expressiva e criativa, deva procurar o porque e o como as artes são curativas. Como uma resposta apresenta sua pesquisa em terapia usando dramatização. Conclui que um dos meios primários de auto expressão é através do papel dramático e argumenta que os papéis da criança, do sonhador, do artista e do louco podem ser vistos como figuras centrais dentro da terapia expressiva. Em outro artigo (1994) apresenta o campo geral da terapia através de dramatizações, dizendo que tem havido pouca aplicação dessa técnica. Introduz a visão de que se forem incluídas vivências de dança, poesia, música, artes plásticas e literatura, essa modalidade terapêutica poderá ser mais promissora porque apresentará as artes de modo geral como instrumento poderoso de cura.

Lorenzetti (1994) também discute a idéia de um sistema de terapia artística unitário e estruturado integrando música, dança, dramatização, artes plásticas e poesia como instrumentos terapêuticos. São apresentados diversos modelos que refletem a colocação da Terapia Artística dentro de uma epistemologia contemporânea.

Bartal e ne'Eman (1993) expandem o repertório da tradicional terapia artística em quatro modos significativos: apresentando uma terapia artística mais enraizada no corpo; abrindo as portas para a experiência vital da Imaginação Ativa de Jung; levando os leitores e participantes a brincar metaforicamente com imagens através de movimentos, da respiração, da pintura, da escultura e da escrita; e evidenciando o

potencial para a conexão com as energias arquetípicas transformadoras e o significado mais profundo dos símbolos do Inconsciente Coletivo.

Nestes quatro autores encontramos representada a idéia da integração dos meios expressivos como instrumento terapêutico eficaz. Em minha prática terapêutica pude observar a equivalência das linguagens artísticas para a expressão de emoções e estados interiores, havendo ocasiões em que uma é mais adequada do que outra. O terapeuta que utiliza estas técnicas precisa estar suficientemente familiarizado com as mesmas para poder oferecê-las como alternativas expressivas. Neste trabalho além de ter sido possível constatar a eficácia das diversas linguagens expressivas já citadas, destacou-se o valor da Dança Meditativa ao facilitar a emergência espontânea de imagens interiores que focalizam, de maneira sintética, os temas centrais constelados no momento.

Plaut (1994) explica o porque de sua identificação com as teorias junguianas. A identificação é com a percepção de Jung de certos aspectos inalteráveis e inatos da personalidade, da autonomia relativa das imagens interiores, do conceito Junguiano do Self como enraizado no corpo e seu interesse em eventos culturais e históricos.

Esse aspecto do Self corpóreo e da ênfase nos conteúdos arquetípicos das imagens interiores foi também focalizado no estudo aqui apresentado.

Allan e Brown (1993) abordam a terapia Junguiana através de jogos e recursos expressivos, enfatizando a importância da aliança terapêutica que ativa o arquétipo de auto-cura latente na psique infantil.

Uma vez ativado este arquétipo, a criança pode desempenhar papéis significativos em relação a seus conflitos. O terapeuta testemunha essas batalhas. Redireciona as atividades e comenta a ação. Às vezes coloca em palavras o conflito evidente na atividade lúdica, tentando dar mais consciência ao que é experienciado.

Mohacsy (1995) discorre sobre o lugar da comunicação não verbal na sessão psicoterapêutica, comentando a resistência nos círculos psicológicos em incluir na análise o estudo da comunicação física. Geller (1978) ligou essa resistência a pontos de vista profundamente enraizados em nossa herança filosófica e cultural: a tendência de valorizar o intangível, o espiritual e o metafísico. Desde a antiguidade o corpo foi concebido como contrário aos objetivos da alma. Apesar de nos tempos modernos o conceito de Self ter substituído, gradualmente, o conceito de alma, esta continua presente através de nossa herança filosófica. Nos últimos trinta anos Balint (1959), Birdwistell (1970), Goffman (1959) e Hall (1959/1981) deram relevância através de suas explorações, à comunicação não verbal. A partir de tais pesquisas compreendemos que a comunicação se dá em muitos níveis ao mesmo tempo, separada da mensagem vocalizada. A própria dança expressa a experiência humana desde a aurora dos tempos. Lonsdale (1981) comenta as mais antigas funções da dança na sociedade humana, os rituais religiosos e culturais dos povos antigos acompanhando os vários estágios de vida dos indivíduos. Afirma que a dança fala para nós com tanta força, porque diariamente nos utilizamos da comunicação física: na auto defesa, no relacionamento amoroso, na obtenção de recursos para a sobrevivência

e, finalmente, nos rituais que expressam os sentimentos mais profundos. Nesses momentos, a palavra é, muitas vezes inadequada.

Esses estudos parecem indicar a linguagem não-verbal, especialmente a dança, como recurso eficiente de expressão e resolução de processos interiores na psicoterapia. Além da vivência corporal através da Dança Meditativa, incluí neste trabalho o recurso plástico tridimensional da Caixa de Areia com o mesmo objetivo, situando-me numa linha de pesquisa semelhante à desses autores.

Politsky (1995), afirmando o valor da pesquisa qualitativa, apresenta uma série de desenhos/pastel como exemplo da espontaneidade do Processo de Individuação dentro da psique. Apesar dos desenhos terem sido realizados em poucas semanas, foram necessários anos de orientação terapêutica e de estudo do conteúdo simbólico das imagens visando integrar a mensagem pessoal para a autora.

Em meu trabalho também foi seguido o modelo da pesquisa qualitativa.

Apesar de neste estudo de casos terem sido apresentados poucos desenhos, a avaliação de séries de imagens prevaleceu, tanto nos sonhos como nas Caixas de Areia obtendo-se resultados equivalentes. Verificou-se que cada imagem acrescenta algo ao tema que vem se expressando, afirmando ou contradizendo a comunicação inicial mas, em todo caso, completando-a.

3 - OBJETIVOS

O objetivo geral deste trabalho é, através do estudo de três casos conduzidos pela autora, apresentar um procedimento específico de Dança Meditativa e Caixa de Areia associadas à Análise Verbal, no contexto da psicoterapia de base analítica Junguiana e avaliar o seu alcance em relação à integração de processos interiores na Psique do indivíduo.

O que se entende por integração de processos interiores na Psique do indivíduo é um desenvolvimento que resulta na realização progressiva da inteireza da Personalidade conhecido como Individuação. Facilitar este processo é a meta da Psicoterapia Analítica que se efetua a partir do confronto entre os polos opostos, ou "os contrários", que caracterizam os extratos mais profundos da Psique humana.

Nossa avaliação implica em discutir o tipo de ganho que a interpretação analítica dos conteúdos simbólicos das imagens expressadas durante a prática dos exercícios de Dança Meditativa associada à montagem da Caixa de Areia acrescenta à situação Analítica Verbal.

4- MATERIAL E MÉTODO

Ampliando a perspectiva de meu trabalho anterior, será feito um estudo clínico interpretativo de três casos.

O processo longitudinal da Terapia Analítica Verbal e a vivência concentrada de duas técnicas expressivas - Dança Meditativa e Caixa de Areia - serão descritos clinicamente e os resultados observados e interpretados qualitativamente, à luz da Psicologia Analítica de Jung.

MÉTODO EM GERAL

O projeto seguiu as características mencionadas por Bogdan e Biklen (1982) apud Lüdke e Andre (1986: 11-13), caracterizando-se como pesquisa qualitativa pois:

1) *A pesquisa qualitativa tem o ambiente natural como sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento.*

Durante a realização da psicoterapia dos sujeitos que foi a base de pesquisa deste projeto, houve um contato direto e prolongado da autora com o ambiente e a situação que estava sendo investigada, já que os fenômenos que ocorrem durante o processo analítico se relacionam estreitamente com o contexto da psicoterapia.

2) *Os dados coletados são predominantemente descritivos.*

O material recolhido referiu-se às descrições das pessoas, situações e acontecimentos importantes da vida dos sujeitos, incluindo relatos escritos e verbais, desenhos e fotografias. Foram considerados todos os fatos vivenciados e apresentados pelos mesmos.

3) *A preocupação com o processo é muito maior do que com o produto.*

O foco de interesse da autora foi em relação às vivências internas e externas dos sujeitos em diversas atividades e nos interrelacionamentos cotidianos.

4) *O "significado" que as pessoas dão às coisas e à sua vida, são focos de atenção especial pelo pesquisador.*

Foi importante para este estudo a maneira como os sujeitos sentiam e avaliavam as questões que estavam sendo focalizadas no contexto psicoterapêutico.

5) *A análise dos dados tende a seguir um processo indutivo.*

A compreensão e interpretação dos dados apresentados pelos sujeitos, se consolidaram num processo de baixo para cima, sem haver, de início, uma hipótese definida sobre o desenvolvimento do processo psicoterapêutico.

A partir destes cinco aspectos podemos resumir: *A pesquisa qualitativa ou naturalista, segundo Bogdan e Biklen (1982), envolve a obtenção de dados descritivos, obtidos no contato direto do pesquisador com a situação estudada,*

ênfatiza mais o processo do que o produto e se preocupa em retratar a perspectiva dos participantes.

Seguindo as características de uma pesquisa qualitativa, o método do projeto ainda pode ser caracterizado como estudo de casos.

Segundo Lüdke e Andre (1986:18-21), o caso é sempre bem delimitado, devendo ter seus contornos claramente definidos no desenrolar do estudo. O caso pode ser similar a outros, mas é ao mesmo tempo distinto pois tem um interesse próprio, singular. As características fundamentais do estudo de caso... se superpõe às características gerais da pesquisa qualitativa anteriormente descritas. Entre estas destacam-se:

1) Os estudos de caso visam à descoberta.

É fundamental, durante o processo psicoterapêutico voltar a atenção para o surgimento constante de fatos novos que poderão ser avaliados e integrados no contexto já existente.

2) Os estudos de caso enfatizam a "interpretação em contexto".

Os fatos surgidos são avaliados e integrados no contexto vivencial já existente.

3) Os estudos de caso buscam retratar a realidade de forma completa e profunda.

Neste projeto foi essencial aprofundar-se efetivamente em todas as questões apresentadas pelos sujeitos, abordando e evidenciando a multiplicidade das dimensões presentes nas situações que se inter-relacionavam, formando um todo complexo.

4) Os estudos de caso usam uma variedade de fontes de informação.

Foi analisada uma grande variedade de dados obtidos através dos diversos sujeitos, tais como: expressões de imagens e movimento, relatos de acontecimentos e sonhos, durante as diversas situações do processo analítico.

5) Os estudos de caso revelam experiência vicária e permitem generalizações naturalísticas.

Neste trabalho foram elaboradas conclusões a partir das vivências psicoterapêuticas de cada sujeito que poderão ser generalizadas para outras situações de vida, assim como oferecer subsídios para pesquisas semelhantes. A '*generalização naturalística*'

(Stake, 1983) ocorre em função do conhecimento experiencial do sujeito, no momento em que este tenta associar dados encontrados no estudo com dados que são fruto das suas experiências pessoais. (...)

6) Os estudos de caso procuram representar os diferentes e às vezes conflitantes pontos de vistas presentes numa situação social.

Como cada sujeito estudado se situa num momento vivencial

diferente devido a fatores, tais como idade, estado civil, situação social, causa pela qual veio procurar a terapia é de se esperar que os pontos de vista expressados durante o estudo, sejam diferentes. É através dessa diversidade que a pesquisadora chegou às suas conclusões e que o leitor poderá utilizar o material estudado.

7) Os relatos do estudo de caso utilizam uma linguagem e uma forma mais acessível do que os outros relatórios de pesquisa.

Os dados deste estudo de casos foram apresentados de diversas formas, tais como relatos verbais e escritos de sonhos e da vida cotidiana, desenhos, movimentos, imagens realizadas na Caixa de Areia. Os relatos se caracterizam, em geral, por uma linguagem viva e informal, com descrições, citações e exemplos. Ainda Lüdke e Andre:

Pode-se dizer que o caso é construído durante o processo de estudo; ele só se materializa enquanto caso, no relatório final, onde fica evidente se ele se constitui num estudo de caso.(...)

(...) A preocupação central ao desenvolver esse tipo de pesquisa é a compreensão de uma instância singular. Isso significa que o objeto estudado é tratado como único, uma representação singular da realidade que é multidimensional e historicamente situada. (...)"

SUJEITOS

Os tres pacientes estudados eram de classe média, com profissões liberais várias e que estiveram em análise durante um a quatro anos.

No primeiro caso trata-se de uma mulher com 30 anos que atua na área de Saúde Mental. É casada, tem dois filhos pequenos de 2 e 4 anos. Além de querer ampliar sua formação profissional, procurou-me para lidar com um aspecto de sua personalidade que, por um lado a preocupava e, por outro, deixava-a em situações muito embaraçosas. Esse aspecto dizia respeito à sua capacidade de administrar seu poder de sedução e ao uso da sexualidade como único recurso para obter o afeto e aceitação dos homens. O trabalho analítico desenvolveu-se durante um ano, ao fim do qual ela parecia ter integrado a realidade de que não precisava erotizar a relação para ser aceita pelos homens.

Nosso segundo caso é o de um jovem, estudante bolsista numa universidade estadual. Começou a análise com 25 anos. Os problemas que apresentou referiam-se a uma insegurança básica na realização de seus projetos de vida, manifestando a tendência de fuga das situações mais exigentes da realidade para dentro de um mundo de devaneio e de dispersão mental. O processo de análise durou quatro anos, conduzindo-o a um estado de maior equilíbrio consigo mesmo e com seu ambiente.

No terceiro caso temos uma mulher de 46 anos, pedagoga, divorciada de seu primeiro marido, vivendo um segundo casamento muito bem sucedido. Cinco anos antes do início de nosso trabalho foi diagnosticada como tendo Síndrome de Pânico passando a ser medicada com ansiolíticos e antidepressivos. Durante quatro anos, fez uma terapia de orientação psicanalítica. Quando me procurou, buscava uma forma de tratamento mais voltada para recursos expressivos e criativos. Após os três anos e meio de análise já havia superado, em grande parte, sua ansiedade e angústia iniciais tornando-se gradativamente mais estável e integrada em seu meio familiar e profissional.

PROCEDIMENTO

Neste estudo utilizamos como fonte de dados, a Terapia Analítica Verbal associada à Caixa de Areia cuja montagem é antecedida, diversas vezes, pela vivência da Dança Meditativa. O acréscimo desse procedimento, que estimula extratos mais profundos da Psique através da utilização de movimentação do corpo, evoca imagens espontâneas e elementares que trazem à tona o foco atual do processo terapêutico.

A partir da situação registrada na anamnese e no diagnóstico dinâmico, foram observadas as mudanças existenciais que o processo terapêutico provocou nos indivíduos. Essas mudanças foram analisadas através da interpretação dos conteúdos simbólicos das imagens emergentes nos sonhos e na Caixa de Areia assim como das imagens evocadas durante os exercícios de Dança Meditativa. De um modo geral,

o material simbólico dos sonhos favoreceu uma interpretação em nível arquetípico. Os desenhos e as Caixas de Areia evocaram muitas associações pessoais levando a uma interpretação em nível pessoal e cultural. Também foi considerada a situação consciente e o contexto vivencial em que se encontravam os pacientes durante esse processo assim como o conteúdo dos registros dos relatos verbais realizados ao final de cada vivência expressiva.

A análise dos dados resultantes desse procedimento foi simultânea ao relato dos casos.

Os resultados foram discutidos mediante o referencial junguiano, tanto em seus aspectos teóricos quanto clínicos, de acordo com os conceitos descritos no Modelo da Psicologia Analítica e também comparados com as referências mencionadas no Campo de Pesquisa do Processo Psicoterapêutico Associado a Técnicas Expressivas da nossa Introdução.

5 - CASOS CLÍNICOS

Primeiro caso.

É uma mulher com 30 anos de idade que atua na área de saúde mental. É muito afetiva e inteligente. Casada, tem dois filhos pequenos, de 2 e 4 anos e está há poucos meses em Campinas, vinda de um estado do nordeste brasileiro. Gosta de seu trabalho e realiza-o de forma excelente. Procurou-me para, além de ampliar sua formação, examinar alguns aspectos de sua personalidade que considerava não estarem sob inteiro controle. É filha de um casal com características desiguais: a mãe mais jovem que o pai cerca de 10 anos, era muito bonita e sedutora, mas não assumia sua capacidade de sedução. Muito religiosa, vivia para a família, ignorando os múltiplos assédios de homens em seu ambiente; era uma pessoa muito atuante e dedicada à esfera social, praticando a caridade e a assistência para os menos favorecidos. O pai havia tido, antes do casamento, uma vida libertina, muitos casos com mulheres e, já maduro, apaixonou-se por ela. Daí em diante, deixou a libertinagem, vivendo exclusivamente em função de sua mulher e de um trabalho, sem grandes aspirações, em sua tipografia. Porém, as marcas de sua vida anterior faziam-se sentir tanto em sua saúde quanto na opinião que a esposa havia formado sobre ele. Luciana, como chamarei minha paciente, sempre sentia um tom de desprezo quando a mãe falava referindo-se a ele. Frases como: "os homens são todos iguais, eles só querem uma coisa das mulheres, não confie em nenhum homem",

marcaram negativamente a relação de Luciana com o pai, constelando simultaneamente um complexo negativo de pai e de mãe. Instalou-se uma saudade constante de um pai que pudesse ser amado e respeitado e que acolhesse carinhosamente a filha em seus braços, sem representar um perigo de envolvimento sensual; ao mesmo tempo desenvolveu-se a fantasia de que para conseguir o afeto e a aceitação dos homens, o único recurso seria a sexualidade. Em relação à mãe, desenvolveu-se uma relação ambivalente: por um lado, Luciana admirava seu dinamismo, sua capacidade de atuação e sua beleza sedutora, e por outro, sofria com o aspecto duro e moralista de sua personalidade. O quanto a mãe exigia da pequena Luciana ficou evidente quando relatou que já com 2 anos de idade ficava sozinha cuidando da irmã menor enquanto os pais saíam para atividades sociais. Com 17 anos, saiu de sua cidade natal mudando para a capital do estado, e indo morar num apartamento, comprado pelo casal, para que as filhas pudessem concluir os estudos e ingressarem na faculdade. As duas moças viveram sozinhas durante anos, com ocasionais visitas dos pais, orientadas apenas pelos rígidos princípios morais que haviam recebidos em sua educação pela-mãe. A presença do pai, nesse sentido, era fraca. Preferia deixar a educação das filhas por conta da mãe.

Mais tarde, no final de sua formação profissional, Luciana participou de um trabalho terapêutico de grupo, liderado por um psiquiatra que afirmava a necessidade da liberação sexual e da expressão das emoções. Passou por experiências importantes, porém perigosas, durante as quais seu equilíbrio psicológico esteve bastante comprometido. Nessa

época, já vivia com o atual marido e este trabalho terapêutico quase arruinou sua relação conjugal. Esta situação reconstruiu a temática de um pai excessivamente liberal e pouco confiável com a qual Luciana já havia se confrontado na infância. É possível que tenha escolhido, inconscientemente, uma terapia com essas características para poder elaborar seu complexo negativo de pai. No entanto, conseguiu reestabelecer suas convicções e seus valores pessoais, optando por deixar esse trabalho terapêutico e assumindo, definitivamente o casamento.

No tratamento psicoterapêutico desenvolvido comigo, um dos aspectos de sua personalidade que pareciam necessitar de cuidado especial era a relação afetiva e sexual com os homens. Diversas vezes, havia sentido a necessidade de um envolvimento afetivo fora do casamento. Apesar de amar profundamente seu marido instalava-se um clima de sedução, que algumas vezes chegava a se concretizar em experiências amorosas. Mais tarde admirava-se de ter sido envolvida por estes climas de sedução e preferia que esses acontecimentos tivessem evoluído de outra maneira. Durante o nosso trabalho manifestou-se também a mágoa por não ter recebido atenção suficiente de seu pai e o rancor por ter sido sobreexigida pela mãe.

A seguir relato alguns de seus sonhos durante nosso trabalho terapêutico. O sonho inicial (o primeiro relatado por Luciana durante o processo terapêutico) foi o seguinte:

É noite. Estou numa casa que tem um portãozinho de entrada. (Sei que meu marido está dormindo lá dentro). Entro. A casa na penumbra. Vejo passar uma enorme cobra cinza e marrom, com a cabeça triangular e a língua de cobra venenosa. Ela se esconde embaixo da cama, mas deixa o rabo de fora (parece um rabo de lagarto). Fico com medo de entrar. Volto. Sei que não vou conseguir dormir nesta casa. Na porta vejo um bebê recém nascido quase dormindo, num colchão forrado com um lençol branco. É como se o bebê fosse meu. Sei que tenho que pô-lo no colo e protegê-lo. Mas aí penso: como vou por o bebê para dormir nesta casa? De repente meu filho (ou minha filha, não sei direito) grita dentro da casa e eu vou socorrer. Tem uma barata (ou um bicho que parece barata) em seu cabelo. Ele abaixa a cabeça e o bicho vai para uma espécie de teia de aranha de tom róseo que ocupa todo o quarto. (No quarto tem também muita poeira). Resolvo que temos que sair todos de casa. Do lado de fora, atrás do portão, como se fosse um canil, há um lugar para cães, e um deles me ameaça. Ele escapa do "canil" e vem velozmente na nossa direção. Desviamos e ele cai na escada. Apesar do medo, ensino a meu filho, como chutar o cão e não se deixar atacar. Olho para a escada e vejo que lá estão dois cães mas só um é ameaçador.

O clima psicológico deste sonho é ameaçador. As diversas situações de perigo que Luciana consegue enfrentar parecem querer sugerir uma fase de iniciação em sua vida, em que deve superar sua ligação primária com a figura negativa de mãe.

Os animais com os quais se confronta no sonho (cobra, barata e cágado), assim como a referência à teia de aranha que ocupa todo o quarto, ilustram de maneira enfática sua dificuldade com a figura materna e traçam um paralelo às diversas lutas que encontramos nos contos de fada, quando o herói deve vencer um animal ferino. Muitas vezes essas lutas marcam uma vitória do eu consciente sobre a força dominadora do complexo materno inconsciente, ou generalizando, sobre o próprio Inconsciente. Segundo Cirlot (1962), a cobra simboliza a energia pura e simples com suas ambivalências e multivalências. Simboliza sedução, o princípio do mal inerente a todas as coisas do mundo porém não simboliza culpa pessoal. Há uma clara relação com o princípio feminino: as deusas arcaicas femininas do mundo subterrâneo, muitas vezes aparecem personificadas na serpente. Deidades gregas como Artemis, Hécate e Perséfone são representadas carregando uma serpente em uma ou nas duas mãos. A medusa de Gorgon as tem na cabeça. É a guardiã das fontes da vida, dos tesouros escondidos. No caso de Luciana ela aparece no sonho, com a cor cinza e marrom, o que reforça o aspecto ctônico, ligado à natureza primária dos símbolos. A cabeça é triangular, ou seja, esta cobra é venenosa. Encontra-se em baixo da cama, o que provavelmente se refere ao tema da sexualidade mal resolvida. Como vimos, existe por parte da mãe uma relação de ressentimentos e mesmo uma certa aversão pelo pai, o que poderia ser interpretado como um veneno recolhido, apenas expelido nas ocasiões de reclamação ou críticas ferinas. É como se a mãe tentasse sublimar o desejo não vivido, através das obras de caridade e da excessiva

severidade na educação das filhas. Luciana, procurando preservar os seus impulsos de vida e sua condição de mulher, vive o aspecto de sedução, se bem que às vezes em momentos inadequados.

Segundo Jung (1981: 54/55 § 107), *nos primeiros anos a criança vive num estado 'de participation mystique' com seus pais. Constantemente pode ser visto como ela reage imediatamente a qualquer desenvolvimento importante na psique dos pais. É desnecessário dizer que, tanto os pais como a criança, não têm consciência do que está acontecendo. A natureza infecciosa dos complexos paternos pode ser vista a partir dos efeitos que seus maneirismos têm sobre seus filhos. Mesmo quando eles fazem esforços amplamente bem sucedidos para se controlar, de modo que nenhum adulto poderia detectar o menor traço de um complexo, seus filhos os captarão de algum modo.*

Em Luciana a condição de mulher e os impulsos de vida que estão dentro dela, fazem surgir a necessidade de se envolver sexualmente com homens fora do casamento, ao mesmo tempo que o medo da sensualidade que poderia existir na relação com o pai, faz com que se afaste dele. É frequente um problema não resolvido dos pais, que

vive subterraneamente dentro de sua psique, passar para os filhos. A tarefa de Luciana é recuperar o lado sadio da relação homem / mulher. A referência do sonho ao lagarto, que é um animal de estrutura corporal mais desenvolvida, poderia dizer respeito à elaboração de defesas contra o veneno da cobra que simboliza a libido inteiramente desgovernada. O corpo do lagarto, que tem mais forma do que a cobra, e também representa a propulsão do desejo do homem, corresponderia a uma maior organização deste. Por sua vez, os cágados que, no sonho, aparecem mais adiante, possuem um casco protetor representando um desenvolvimento além do lagarto. Ao ensinar o filho a enfrentar este animal, Luciana está formulando sua agressividade, existente sempre que há contenção da sexualidade ou controle de modo geral. A presença da barata parece indicar que o sonho se refere a algo muito profundo que escapa à consciência, já que é um bicho que vive nos esgotos, sempre nos subterrâneos das moradias e tem um comportamento furtivo e avesso à claridade. A ação se desenrola num quarto cheio de poeira o que pode estar citando um problema guardado há muito tempo no contexto histórico de Luciana e a teia de aranha de tom róseo, aos afetos presos à estrutura psíquica materna.

Segundo sonho: *estou numa loja e vejo um pano lindo, que me dá a idéia de comprá-lo para fazer um véu que usaria na apresentação de dança que vou fazer em realidade. Pego no tecido e acho uma delícia. Na tabuleta diz que ele é importado e custa 385 o metro. Minha mãe fala que não é necessário ser este tecido. «Tem coisa mais barata» diz ela.*

Internamente brigo com ela que não entende de tecidos para o véu da dança. Ainda numa loja. Olho sapatos e acabo comprando umas sapatilhas para fazer Tai-Chi, que custam 40. Acho-as muito baratas. Nesta mesma loja acabo comprando outras coisas das quais não me lembro mais. Mas a sensação é de que não sei se gastei muito, e há um certo desconforto pelo gasto e um prazer pelas coisas que comprei.

Mais uma vez fica evidente a ação poderosa do complexo negativo de mãe sobre os sentimentos e a qualidade de vida de Luciana. A cobrança que vem dessa relação parece querer impedir sua vivência plena como mulher, deixando-a insegura quanto aos seus direitos e não permitindo que use livremente as qualidades femininas em sua relação com o mundo. A mãe, que tinha poderes de sedução reprimidos, parece querer que a filha também não use os seus. O véu, que pode ser visto como instrumento de encantamento e sedução, facilita o exercício do poder feminino, poder esse que sua mãe parece querer regatear. Da mesma forma, a dança do ventre, para a qual Luciana precisa do véu, afirma esse poder. Já o Tai-Chi, é um exercício de interiorização, centramento e organização. As duas atividades corporais referidas no sonho parecem querer unir dois polos: o véu, simbolizando sedução, na cabeça e a sapatilha de Tai-Chi, simbolizando a disciplina, no pé. Sedução, fluência de sentimentos e disciplina, organização do comportamento, ambas atitudes necessárias para sua plena realização como mulher.

Terceiro sonho: *estávamos numa casa como se fosse uma fazenda. Ficamos sem luz e desaba um temporal. Procuro minha irmã e ela está num buraco no teto com outras pessoas. Pergunto se ela está a salvo. Respondem que sim. Não a vejo e tento aceitar que ela está bem; em seguida estamos sendo levados por uma enxurrada de água e lama, numa escada que parece ser a do local onde trabalhei. Vejo alguém receber um degrau na cabeça (parece um rapaz). Consigo entrar na casa e me por a salvo, ninguém morre.*

Repete-se o clima de perigo e descontrole: uma parte de Luciana está sendo levada pela enxurrada de água e lama, o que pode significar sujeira que arrasta, sem que ela possa evitar. Mais uma vez há uma referência ao desejo e à sexualidade vistos como algo negativo que não consegue ser contido. No sonho ela percebe que não consegue tomar providências. Parece não haver suficiente força de consciência para agir com definição e firmeza, assim como não consegue evitar os envolvimento eróticos fora do casamento. Porém nada de mais grave acontece no sonho. Este fato parece indicar que em Luciana predomina uma postura positiva diante da vida que atua como defesa natural contra os perigos que uma inundação do inconsciente pode representar para seu eu consciente. A irmã que está salva é um lado dela mesma que não está na enxurrada dos impulsos.

Outro sonho trazido na mesma data: *Sou convidada para ir ao aniversário de H., mas estou completamente sem vontade de ver quem*

quer que seja, e não vou. Aí a cena muda e estamos (eu, acho que meu marido e não sei se mais alguém) numa lagoa e vemos boiar algo que para mim é um pedaço de casca de coco, mas que, no sonho, nos lembra um crocodilo. Vou buscar reforços contra ele. Ultrapasso algo que parece uma cerca dentro da água e volto dizendo que as tartarugas em breve estarão aqui. Olhamos para a cerca e de lá começam a aparecer alambiques de cachaça e é como se eles viessem no lugar das tartarugas. Tenho um sentimento parecido como o do outro sonho quando procuro saber se minha irmã está a salvo. O curioso é que estou dentro da água com os "perigos" e estou confortável (muito diferente do que eu me sentiria se essa cena fosse na vida vígil. Tenho medo de água). Muda a cena e uma mulher que está sendo orientada por um homem, sobre como jogar basquete, acerta uma bolada do saque bem em cima de mim. (A lagoa agora está cheia de gente e parece um clube em dia de domingo). O homem vai apanhar a bola e se dirige à jogadora dizendo que ela precisa ter cuidado ou lhe sugere parar de jogar, pois tem muita gente e o jogo pode machucar as pessoas. Ouço este diálogo quando saio do meu lugar e passo por fora deste "clube". Passo por fora do muro alto do "clube" e vejo todo o movimento lá dentro, mas estou do lado de fora indo embora dali e sozinha.

É um momento de recolhimento em que Luciana parece responder aos chamados internos de reorganização psíquica. A situação é análoga ao sonho anterior com o acréscimo de aprendizado, caracterizando mais uma vez uma fase de iniciação. Há certas regras de

jogo que precisam ser respeitadas como se fossem um limite a uma expansão demasiada de sua energia vital. A referência às cascas de côco que lembram crocodilos retoma a idéia da elaboração da agressividade presente no primeiro sonho. As tartarugas e a cerca dentro da água possivelmente se referem ao estabelecimento de limites e à contenção da energia. O crocodilo possui uma boca grande com muitos dentes que são instrumentos de corte e, metaforicamente, de análise. A alusão a esta boca poderia significar uma transição da expressão vaginal para a oral, representando uma maior capacidade de controle e de organização das pulsações da libido. Os alambiques de cachaça que vêm no lugar das tartarugas, fazem uma alusão ao estado de embriaguês que evidencia falta de controle. Parece existir nessas imagens, um trânsito entre os polos "contenção / organização" e "inundação / embriaguês". Porém não é toda a sua personalidade que participa desse processo. Algo fica de fora, com uma sensação de isolamento e desconhecimento das regras do jogo mencionadas. Talvez seja essa parte de sua personalidade que às vezes coloca Luciana em situações de envolvimento embaraçoso, fazendo com que se exponha além de sua medida pessoal.

Quarto sonho: *estou num prédio. Há uma escada por onde subo e vou dar num corredor ao final do qual há quatro apartamentos. Sei que um assassino está ali para me matar. Ele foi mandado pelo proprietário da minha casa. O proprietário acha que eu e meus filhos queremos matar o seu neto. Isso não é verdade. O assassino quer matar a mim e a meus filhos. Resolvo enfrentá-lo com um colchão dobrado*

quatro vezes. Raciocino que se ele estiver armado com um revólver, o colchão amortecerá o impacto da bala. Tem uma hora que estou entre os quatro apartamentos (todos com as portas abertas) e não sei em qual deles está o assassino. Por fim ele aparece e eu o ataco com o colchão e o ponho a correr escada abaixo. Resolvo mandar um presente para o neto do proprietário, e que no sonho é um amiguinho de meus filhos que mora na nossa rua, a fim de mostrar a seu avô que não queremos matá-lo. Muda a cena, estou chegando em minha casa e lá encontro uns homens que foram mandados pelo proprietário para ver se estava tudo em ordem. Encontro o proprietário, que é um senhor de cabelos brancos. É como se ele fosse alguém que eu já conhecesse e não soubesse que era justamente o proprietário da casa onde eu morava. É como se ele fosse um ator conhecido. Quando os nossos olhares se encontram, sei que ele não quer mais me matar, é como se eu pudesse perceber alguma admiração dele por mim, como se ele desfizesse uma impressão ruim a meu respeito. Também sinto-me segura porque a casa está completamente arrumada e bem cuidada e ele nada encontrará que possa deixá-lo zangado.

Acordo com a sensação que tenho que arrumar a casa para deixá-la. Fico angustiada sentindo que este sonho tem a ver com a minha própria morte. Ou pelo menos com algumas providências que tenho que tomar antes de partir. É a primeira sensação concreta de que a minha vida é finita e que tenho que me preparar para o meu fim, dando o melhor de mim.

Ao anotar o sonho, Luciana lembrou que o proprietário de sua casa vive achando que tudo que o neto dele faz é perigoso. É uma criança pequena e insegura, praticamente criada pelos avós, enquanto a mãe, filha única do casal trabalha fora de casa e se diverte.

Há muita ambivalência neste sonho: proteção e perseguição, paranóia e culpa. Toda mãe quando tenta proteger sua filha dos homens dá uma dupla mensagem: eles são perigosos e querem te usar mas você é que seduz e deixa que te usem e por isso a culpada é você. É possível que Luciana sinta uma culpa em relação à opinião da mãe, já que libera a libido, e a mãe não. Surge a pergunta sobre o valor que Luciana tem diante dos homens. Parece estar sendo julgada e é na troca de olhares com o senhor de cabelos brancos que seu valor é resgatado, sem riscos de sedução. Já na associação de Luciana, este mesmo avô aparece como tendo medo da vida o que corresponde à atitude da mãe. A filha desse senhor que vive se divertindo, seria também uma imagem da culpa que Luciana sente em relação aos princípios morais adquiridos em sua educação.

Neste sonho o equilíbrio de forças parece diferente ao dos anteriores. Apesar do grande perigo e de seu medo de ser julgada pelos homens, Luciana consegue se colocar diante da figura masculina com mais segurança e determinação. Parece ter realizado um progresso em relação ao poder do Animus negativo que costuma envenenar a sua vida. Por outro lado, o sonho fala em finitude, em preparação para uma

mudança radical. Provavelmente haverá essa mudança, não se sabe ainda em que aspecto de sua vida.

Quinto sonho: eu estava dentro de um cinema assistindo um filme sobre uma mulher que quer "despressurizar a própria cabeça". É um filme de ficção científica e estou com minha irmã e com seu namorado. Numa certa altura eles saem da sala de projeção. Eu fico um pouco mais e afinal resolvo sair e procurá-los. Encontro-me numa área aberta, como se esta fosse um pátio interno. Sei que eles discutiram. Enquanto ele está sentado num banquinho em frente a um colega de ambos, que arruma a câmara para tirar uma foto sua, minha irmã está como que num parapeito pirraçando o namorado que nem a olha (o tal parapeito está à esquerda dele e à minha direita, pois estou na frente do namorado dela). Na cena seguinte, ela já está numa área alta atrás dele. A área é contornada por um vidro, é a proteção contra quedas lá de cima. Ela está brincando com uma espécie de avião empurrado pelo vento sobre o parapeito interno desta área alta. O amigo, de repente fica mal humorado porque veio um vento que parecia um redemoinho e desfez todo o seu trabalho de focar o namorado de minha irmã. Ele praguejou contra "esses meninos que ficam brincando com o vento"...(era como se alguns meninos donos daquele território estivessem empinando pipas do lado de fora e de vez em quando fizessem manobras que alteravam os ventos dentro desse pátio interno). Tenho uma coisa na mão e vou levá-la para minha irmã. Não reparo que passei bem em frente da câmara, o que faz o amigo ficar zangado comigo e falar para eu esperar ele tirar a foto. Minha irmã aparece lá em cima com

seu avião guiado pelo vento e novamente há um redemoinho que a leva embora. Lembro-me que grito seu nome. Lembro-me que ela usava um biquine vermelho. Fico na dúvida se ela caiu lá embaixo ou se o vento foi fazendo malabarismos até colocá-la ilesa no chão. Ficamos os três muito assustados, como que paralizados e aí ouvimos a voz dela como se viesse do céu. Amigo houve um acidente... ? Fico na dúvida se é a voz dela viva ou se ela morreu e não sabe. Fico na dúvida também se ao final da frase ela afirma ou interroga.

Acordo novamente angustiada com a sensação de morte. Que aviso é esse que esses dois sonhos estão me trazendo ?

A transformação anunciada não parece ser sem riscos. Volta o tema da irmã que provavelmente refere-se a um lado que Luciana não consegue proteger de sua própria instabilidade de humor e vontade. Essa situação é comum quando encontramos numa paciente o domínio do Animus negativo. No início do sonho, a mulher que quer despressurizar a própria cabeça, parece expressar a dificuldade de elaborar mentalmente seus conflitos, o que Luciana está sentindo nesse momento de sua análise. Precisa transpor para a vida os 'insights' que vem tendo. A alusão a um filme de ficção científica parece traduzir sua dúvida em relação ao trabalho terapêutico. Ainda se vê fora de seu processo. Por outro lado, as fotos que o amigo está tentando tirar poderiam estar falando da necessidade que ela tem de trazer para dentro, o que viveu fora. Parece querer se devolver a si mesma. O fotógrafo procura focalizar e captar a imagem do namorado de sua irmã. Como Luciana diz ter uma boa relação

com esse rapaz, a imagem que está sendo captada seria de seu Animus positivo. Ela precisa desenvolver a relação com algo novo dentro de si, que lhe traga estabilidade e continuidade. A labilidade que se expressa na figura da irmã levada pelo vento deve ser sua própria incapacidade de viver essas duas qualidades e expressa o medo de ser arrastada pelos impulsos eróticos, a ponto de perder a conexão com as coisas que têm valor para ela. Surge a pergunta: qual é a forma de não ter um acidente? A resposta pode ser a estabilidade na relação com o homem, desenvolvendo continuidade em sua relação com o marido.

A seguir o relato sobre as imagens realizadas na Caixa de Areia.

Antes da realização de sua primeira imagem, Luciana ouviu uma peça de Mozart (Larghetto do Quinteto para clarinete, em lá maior, KV 581) adotando uma postura fechada, no chão, como se fosse uma semente, ou um ovo, algo muito concentrado. Durante a segunda audição foi abrindo o corpo muito lentamente e com muito cuidado, procurando ficar em contato com o impulso do movimento e como ele desejava se desenvolver. Sem interrupção, a partir do momento em que Luciana se percebia aberta o exercício prosseguiu para uma improvisação de movimentos livres, ampliando essa abertura. Os olhos permaneceram fechados ou semi-cerrados para permitir maior concentração. Quando terminou a música, ficou deitada reconstruindo, internamente, o que havia vivenciado durante a movimentação.

Em seguida construiu a seguinte imagem na Caixa de Areia (fig. nº 1) em que Luciana começou por duas figuras femininas que estão lado a lado, uma, a da esquerda, representando um lado que chamou de bobo e ridículo, e a outra, a da direita, representando o que chamou de seu lado sábio e centrado. Disse que se sentia no meio das duas figuras. Traçou um caminho das mesmas até uma casa branca cheia de escadas no canto direito superior. Nesse caminho, colocou um pato, um velho, uma deusa indiana, um lobo, uma serpente. Disse: *na casa havia um tesouro que eu precisava alcançar. Tive muito medo sentindo que precisava buscar minha força interior. Fui me dando conta de que estava buscando um lugar de recolhimento e para isso precisava me soltar da família.*

Por trás das duas figuras, colocou um tigre que para ela representava um perigo eminente. Associou a cabeça do pato a uma experiência com galinha morta ocorrida em sua infância. Disse: *me dava medo, pois representava o susto de ter que cuidar da casa e dos dois filhos contando apenas com uma empregada muito limitada. Sentia que as duas figuras tinham que fazer juntas uma peregrinação em direção a uma aceitação, e que para isso tinham que passar por testes. O velho representava a necessidade de fazer algo bom por si mesma; a deusa tinha um grande poder que despertava medo, e também exigia suas próprias provas em um nível mais evoluído; o lobo fascinava com seu olhar e obrigava as duas figuras a parar para olhá-lo; a cobra não ficava numa posição em que se pudesse passar com segurança, pois poderia fazer algo que machucasse. Nesse momento senti que a figura mais*

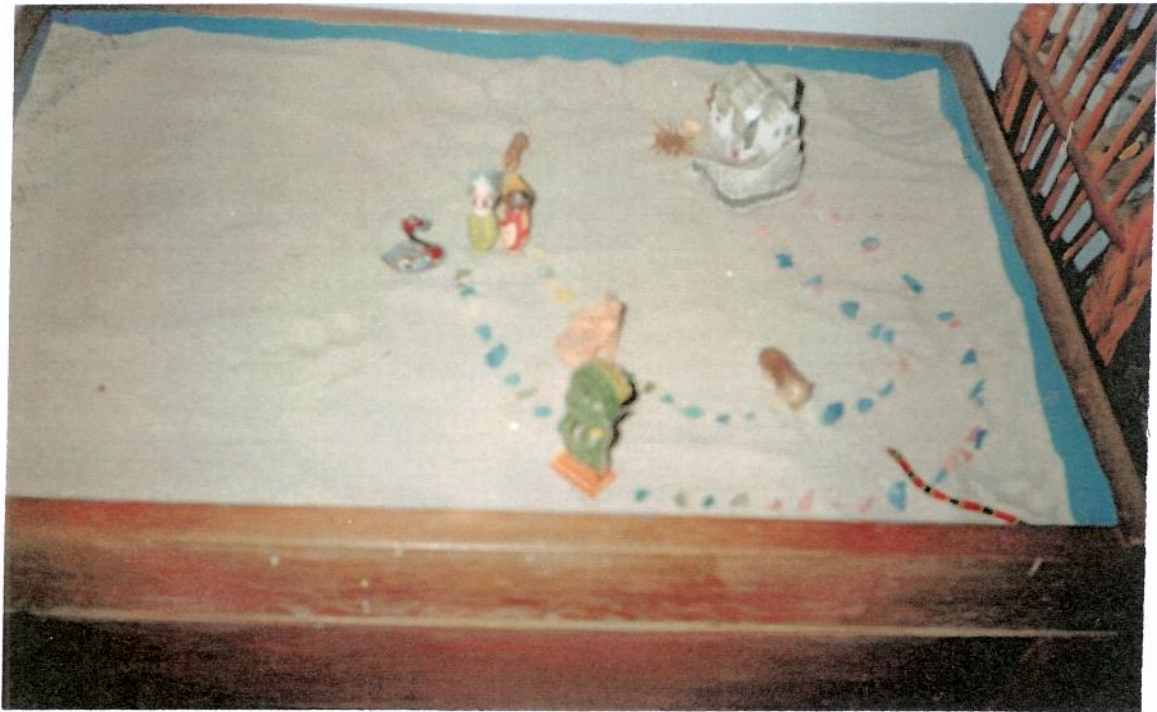


fig. 1



fig. 2

centrada assumiria o comando. Depois da cobra, coloquei as pedrinhas ao longo do caminho, duas a duas, em duas cores, como que demarcando uma nova etapa. Para se chegar na casa, seria necessário subir as escadas, e havia a conotação de que só chegaria quem merecesse, e que quando se ficasse íntima com a casa poder-se-ia ir para qualquer lugar, sem necessidade de caminho. Haveria também um tesouro dentro da casa, e ao lado da casa, as coisas da natureza representadas pela flor e pela concha.

Essa imagem na Caixa de Areia parece representar um caminho de iniciação em que as duas figuras, que são uma só, passam por diversos momentos: o medo de ser adulta e assumir o seu papel de mãe em sua família; a necessidade de aceitar-se assim como ela é, fazendo algo de bom por si mesma; o confronto com poderes numinosos³ projetados na deusa, que parece referir-se à figura da mãe exigente; e o confronto com as forças instintivas representadas pelo lobo e pela serpente. Passadas estas etapas, a casa no final do caminho poderia estar representando sua personalidade integrada, com seus diversos aspectos polares reunidos e amadurecidos.

Analogamente como se faz com um sonho inicial⁴, podemos considerar essa imagem como a proposta daquilo que deve ser trabalhado no processo terapêutico. Sua divisão inicial entre uma figura

3 - numinosum - efeito ou agente dinâmico não causado por um ato arbitrário de vontade. Pelo contrário toma conta e controla o sujeito humano que é mais uma sua vítima do que seu criador... O numinoso é ou uma qualidade pertencente a um objeto visível ou uma presença invisível que causa uma alteração peculiar de consciência.— C. G. Jung C.W 11, 1991, p. 7 § 6.

4 - primeiro sonho trazido durante a análise. N. da A.

ridícula, inadequada, e outra sábia e mais centrada, deve passar por um processo de integração com os poderes inconscientes de sua psique.

Essa dimensão inconsciente abrange a sabedoria do velho, o misticismo da deusa, e a força do instinto do lobo e da serpente. Integrar esses aspectos vitais de sua psique representa o primeiro desafio desse trabalho terapêutico.

Antes da realização de sua segunda imagem na Caixa de Areia (fig. 2) Luciana escutou uma cantilena de Villa Lobos - "O Rei mandou me

chamar", interpretada por Maria Lúcia Godoy. O movimento executado sobre essa música foi o de uma abertura total do corpo e de uma movimentação livre improvisada. Nessa segunda imagem, vemos um casal debaixo da proteção de duas penas grandes, coloridas, constituindo uma espécie de arco. Ao lado do casal, dois pássaros que ela disse representar a si mesma e ao seu marido, enquanto que o casal debaixo do arco representaria um local seguro e protegido, aludindo provavelmente à instituição do casamento. Colocou também dois cavalos, um branco e um marrom, diversas árvores, outro cavalo, um carneiro, um pássaro voando por cima de uma árvore, um golfinho pulando e uma vasilha derramada, representando, possivelmente, aquilo que não é possível conter. Disse: *a cena me lembrava o clima de filmes, e tinha algo de épico. Existia aí, uma coisa arrumada e uma coisa desarrumada. As duas espadas fincadas no chão, jundo à flor, lembravam um ritual. O casal evoca também meu próprio casamento.* Vemos nessa imagem quatro vezes expressar-se o número dois. Esta dualidade, que já havia surgido na imagem anterior com as duas figuras de características opostas, aqui

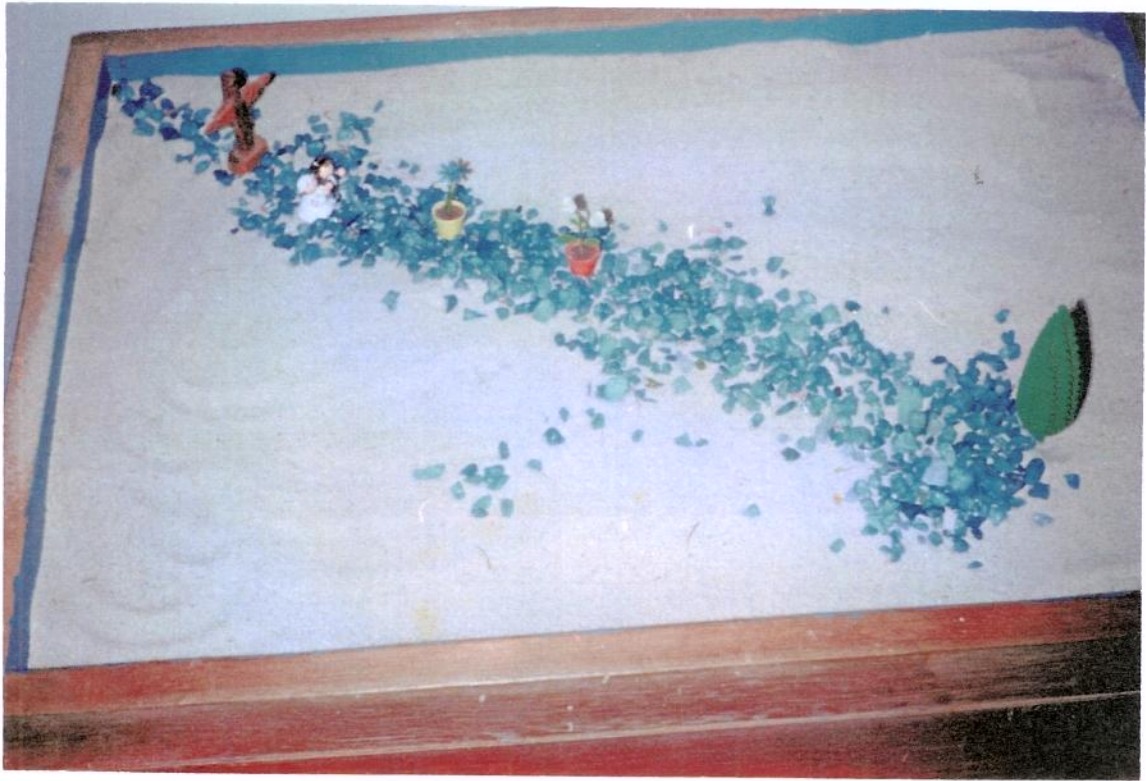


fig. 3



fig. 4

parece ser mais a expressão de um desdobramento do processo do que da própria oposição inicial. Segundo o que Luciana disse, a cena toda se situa no campo, os animais e as plantas poderiam representar a necessidade de vivenciar seus aspectos mais naturais e instintivos, permitindo inclusive o derramamento do pote. Para aprender a conter é necessário extravazar primeiro, e é isso que o inconsciente de Luciana parece querer nos mostrar.

Em sua terceira imagem (fig.3) vemos um caminho que vem do canto esquerdo superior e desce para o canto direito inferior. O casal, representando Luciana e seu marido, *segue com a proteção da figura de Cristo atrás e as duas plantinhas, representando os filhos, à sua frente, em direção a um lugar seguro que tem vida (árvore). Algumas pedras que apontam na direção da outra diagonal parecem indicar desvios do caminho maior.*

Essa imagem foi realizada diretamente sem ouvir música e fazer movimentos antes. Retornando o tema do casal, volta a falar da dualidade representada também pelos dois filhos, porém de uma maneira mais simples do que na imagem anterior. A unidade no começo e no fim do caminho, representadas pelas figuras do Cristo e da árvore, parecem representar o papel de uma moldura protetora neste trecho do caminho.

Antecedendo a execução da quarta imagem na Caixa de Areia (fig. 4), Luciana havia feito um exercício de movimentação sobre música de Mozart - Rondó para piano e orquestra, KV. 382 - que se repetia três

vezes, ou seja, tocava quatro vezes, cada uma delas correspondendo a um trecho do exercício de movimentação.

O movimento de partida deste exercício conduzia um pequeno gatinho - previamente escolhido por Luciana - do lado direito do corpo para o esquerdo. Foi lá que Luciana sentiu o vento, representado pelas pedrinhas azuis. Em seguida, a movimentação o conduzia para o lado direito do corpo, passando por cima da cabeça de Luciana em um grande arco. *Durante esse movimento experienciei o outono representado pelas folhas secas.* O exercício terminava com uma centralização do objeto em alguma parte do eixo do corpo: Luciana o colocou na altura do diafragma, *sentindo necessidade de respirar mais solto. Na altura do coração e no nível da barriga tudo estava vivo, mas no meio (diafragma) não estava bom.*

Na Caixa de Areia, Luciana dispõe um conjunto de folhas e sementes secas do lado direito, *representando o outono* e um conjunto de pedras azuis do lado esquerdo, *representando vento e ar.* O gato com as flores no centro seria seu lado lúdico que precisava soltar quando estava triste e que experienciava como um lado frágil de sua pessoa. Do canto direito superior para o canto esquerdo inferior, traçou o caminho a ser percorrido pela criança em sua caminha. *Essa criança iria ser recebida onde se encontra o conjunto de pedras cor-de-rosa.*

Parecia que, segundo sua localização espacial na Caixa de Areia, o diafragma, onde colocou o objeto no final do exercício de movimentação, era representado pelo gatinho caracterizado anteriormente por ela como frágil. Neste nível de experiência pessoal, o

da emoção imediata, Luciana precisaria adquirir um domínio maior. Este desenvolvimento parece estar representado pelo caminho que a criança deveria percorrer em direção às pedras cor-de-rosa.

A quinta imagem foi realizada após um exercício com oito movimentos ao longo do eixo central do corpo, sobre uma música de Pachelbel - Sarabanda para cordas da Suite nº 6. A evolução de movimentos, formada por oito unidades, correspondeu às oito frases da música. Durante a primeira frase, a partir da postura ereta, Luciana dobrou-se uniformemente terminando numa postura de relaxamento central, formando uma silhueta que evocava uma meia lua. Na segunda frase ela se desdobrou novamente, voltando à postura ereta. Durante a terceira frase, repetiu o primeiro movimento. Na quarta frase musical, voltou à postura ereta erguendo, ao mesmo tempo, os braços até a linha horizontal. Durante a quinta frase, dobrou-se novamente, baixando os braços para a posição inicial. Na sexta, aprumou-se e ergueu os braços pelos lados do corpo até bem para o alto, sobre a cabeça. A caixa torácica expandiu-se, ficando a cabeça, um pouco voltada para trás. Durante as sétima e oitava frases, dobrou-se e desdobrou-se, respectivamente, pela última vez. Na posição final, estava ereta, a silhueta toda aprumada, a caixa torácica distendida e a cabeça levemente reclinada para trás e voltada para o alto. Esta sequência refere-se, ao abrir e fechar do corpo a partir de seu centro.

A quinta imagem na Caixa de Areia teve dois momentos (figs: 5a e 5b). Inicialmente mostrou um quadro perturbador: *tudo estava derrubado e contido*, dizia Luciana. A deusa indiana, claramente referindo-



fig. 5a

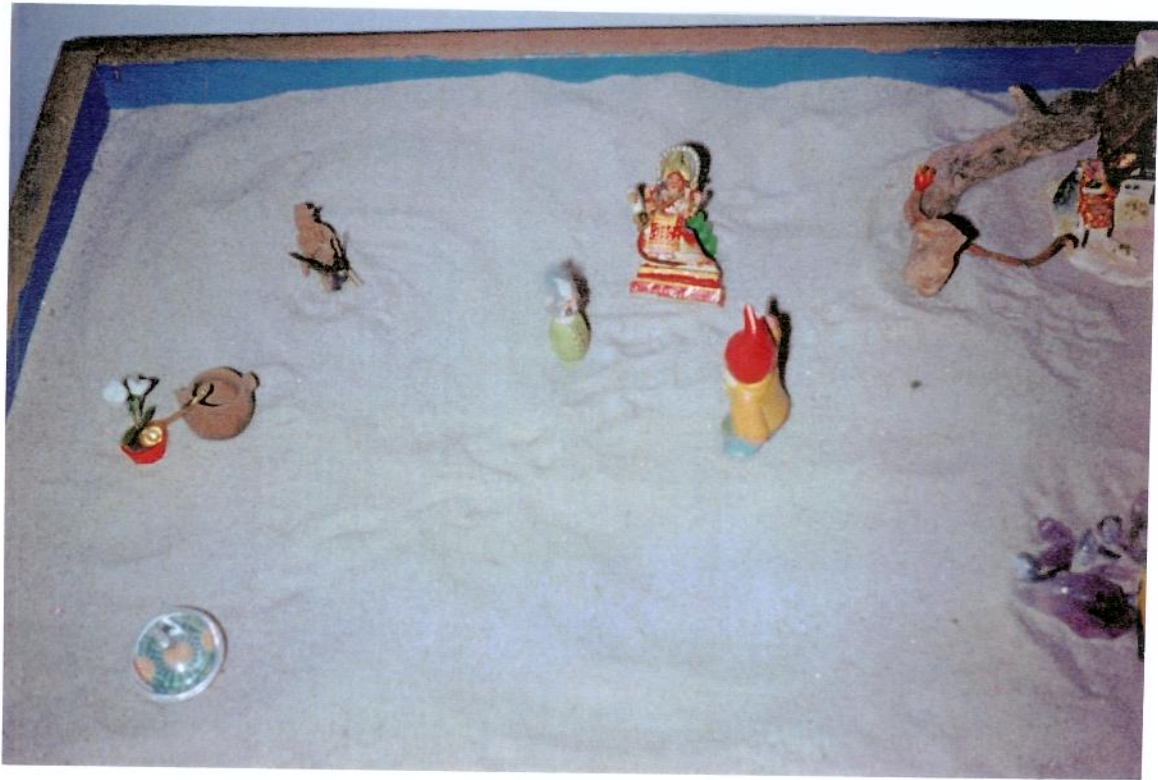


fig. 5b

se à mãe, estava apoiada sobre ela (representada por uma das figuras da imagem inicial descrita como ridícula), numa atitude de domínio e opressão. O pássaro, no canto direito inferior, estava soterrado por pedras roxas. O cavaleiro, no canto esquerdo superior, foi derrubado. Logo abaixo, a flor estava presa dentro de um pote. A casa, no canto direito superior, estava invertida e enterrada no chão. No centro, parecia reger a deusa mãe. Luciana lembrou-se de sua infância. Sua mãe não gostava que cantassem ou dançassem em casa. O pai gostava de cantar e a mãe dizia que ele era desaforado, e que todos na casa o eram. Parece que se opunha a qualquer manifestação de caráter lúdico ou festivo, reprimindo assim o aspecto dionisiaco da vida.

Perguntei a Luciana o que se poderia fazer para melhorar a situação configurada na Caixa. Respondeu-me que a única coisa livre na imagem era o pião, que podia rodopiar. Simbolicamente era a força motriz da espontaneidade não comprometida com os complexos. Propuz-lhe então que tentasse alguma mudança. Luciana respondeu que podia mexer em tudo, menos na figura do centro, porque senão, a deusa mãe cairia. Sugeri que após cair, ela poderia até melhorar de posição, encorajando-a a tentar uma mudança. Luciana começou a desenterrar o pássaro com uma pequena pá. Ergueu a casa com uma flor e o cavaleiro com um pássaro azul. Tirou o vaso com a flor de dentro do pote com uma colher dourada, e colocou uma pequena árvore verde por trás da figura da deusa, a fim de sustentá-la. O pião rodopiando deslocou a deusa mãe, e Luciana ergueu com as próprias mãos a figura libertada que representava ela mesma. A deusa ficou encostada na árvore.

Colocou, então, um anão olhando para a figura da deusa e disse que este representava o pai. Agora o pai podia ser visto. Apesar de sua indumentária característica de um anão, foi escolhido para representar um homem que, em relação às figuras da caixa, não é pequeno. Assim mesmo convém lembrar que nos contos de fada, os anões e duendes aparecem como forças da natureza que ajudam os homens.

Parece que nesta imagem desenrolou-se uma importante evolução para Luciana: a reabilitação da figura paterna e uma imposição de limites ao poder da figura materna.

É possível que o trabalho corporal em torno do centro do corpo tenha fortalecido sua postura frente às figuras paternas favorecendo uma mudança em relação à elas. É freqüente observar-se o efeito do fortalecimento do eu consciente após trabalhos corporais estruturantes, tais como este, que afirmou a verticalidade do corpo e sublinhou a importância de seu centro, como origem de seus movimentos.

Na sexta imagem (fig. 6) vemos no centro da Caixa uma criança rodeada por pedras e um lobo. Luciana disse a esse respeito que gostaria de colocar vários lobos. Como em minha prateleira não havia um número suficiente, tinha escolhido pedras significando coisas difíceis de serem ultrapassadas. *No canto esquerdo superior, vê-se uma casa onde a criança mora. Parece que esta saiu engatinhando, sem que a mãe percebesse o perigo em que se encontrava. Na frente da casa restava a caminha e o brinquedo da criança. No canto direito superior uma flor representando a vida, ao passo que vemos no canto direito inferior uma*



fig. 6

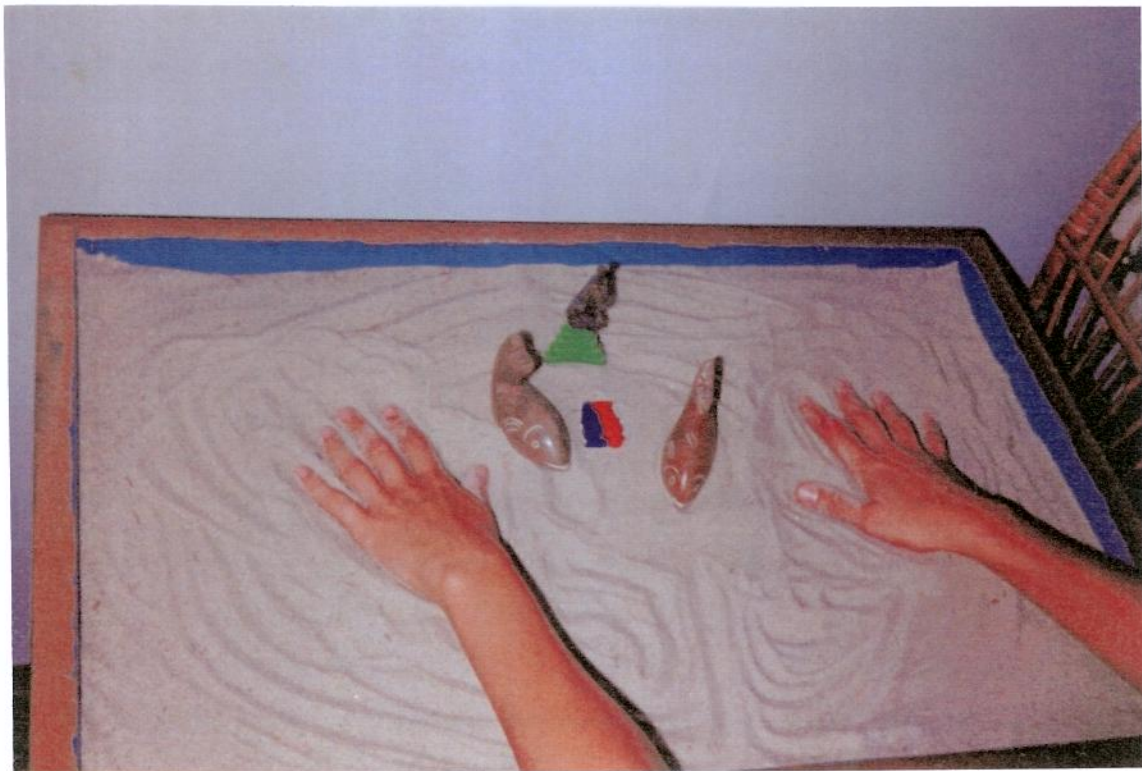


fig. 7

flor seca, que representava algo que estava murchando neste momento. Sobre uma grande pinha vemos, no canto esquerdo inferior, uma deusa que parecia reger o sacrifício da criança. Havia para Luciana, a conotação de que esta criança tinha sido escolhida para o sacrifício. Nota-se a ausência da figura protetora e positiva da mãe desta criança.

Parece que em relação a figura anterior houve um movimento compensatório de retrocesso. O poder do complexo negativo materno assume a direção novamente e a criança mostra-se totalmente indefesa. Há uma resignação diante do que fatalmente irá ocorrer, própria da atitude de alguém que está preso em um complexo. Esta imagem foi realizada diretamente, sem que houvesse anteriormente um exercício de movimento.

À sétima imagem (fig. 7) antecedeu um exercício de relaxamento sob música japonesa - Música para flauta de bambu - autor anônimo. Luciana deitada, relaxou, um após o outro os dois braços, a seguir a cabeça, e finalmente as duas pernas, ficando depois um tempo, por ela sentido como suficiente, experienciando o efeito do relaxamento e ouvindo a música.

Vemos no alto uma imagem de Nossa Senhora assentada sobre uma árvore verde, a mesma que na quinta imagem, havia sustentado a figura da deusa mãe após a mudança ocorrida na imagem. Luciana disse que a figura de Nossa Senhora sobre a árvore lhe transmitia uma sensação de proteção e plenitude. Ao lado das duas figuras, uma vermelha e outra azul, deitadas em posição invertida - uma em relação à outra - vemos dois grandes peixes. Luciana disse que havia

deixado uma abertura, como que possibilitando o nascimento destas duas pequenas figuras. Sentiu a necessidade de participar desta imagem colocando suas mãos na Caixa e pegando a areia entre os dedos. Sentia vontade de deitar na praia, de se identificar com a terra, de se comunicar mexendo com a areia e não só colocando a figura na Caixa. Comentei que os dois grandes peixes, que depois ela identificou como baleias, sugeriam algo arcaico no mundo natural, ao passo que a Virgem evocava um aspecto sagrado. Luciana respondeu que desse encontro iria nascer algo humano. As duas figuras opostas na posição e na cor, poderiam simbolizar a mesma dualidade encontrada na primeira imagem da série, desta vez sem a caracterização de superioridade e inferioridade que havia lá. Permanecia porém o sentimento de oposição, pois Luciana comentou que sentia, ao olhar para a imagem, duas atitudes que eram características suas: a inércia de um lado e a ação de outro. Sentia-se muitas vezes preguiçosa, incapaz de agir. Em outros momentos, via-se ativa, pronta a atender às pessoas, disponível. Em relação à quinta e à sexta imagens, percebemos que mudou a atitude em relação à figura materna. Nesta imagem a Nossa Senhora é protetora e transmite um sentimento de plenitude. É possível que o caráter mais arcaico da mãe onipotente tenha passado para as figuras das baleias. No entanto, elas desempenham nesta imagem um papel protetor e não devorador. Analogamente à passagem da Bíblia, onde Jonas permanece um tempo no ventre da baleia para depois sofrer um segundo nascimento, esta imagem sugere o nascimento das duas figuras que representariam a

própria Luciana. Este nascimento seria o resultado de um processo de integração de sua personalidade.

A oitava imagem (fig. 8) foi realizada após um exercício feito em parceria comigo sobre música de Mozart (Rondó para piano e orquestra KV 382) que foi tocado quatro vezes, cada uma delas correspondendo a um trecho do exercício de movimentação. O desenrolar do exercício foi a troca de dois pequenos objetos previamente escolhidos livremente por cada uma: Luciana um pequeno touro preto e eu um barquinho de papel, branco. Partindo da posição inicial, sentadas frente a frente, de olhos fechados, trocamos os objetos durante a primeira audição do Rondó. Na segunda foram levados por nós para o meio de nosso corpo, num gesto de aproximação interior. Na terceira audição os objetos foram trocados novamente, cada uma de nós recuperando o seu. Na última audição os objetos foram conduzidos novamente para o meio do corpo e permanecemos em repouso nesta posição, procurando reconstruir internamente o que tínhamos vivenciado durante a sequência de movimentação. A troca de objetos é uma experiência muito forte já que, em contato direto com o parceiro, acolhemos em nós algo de seu, pessoal, que nos mobiliza em direção à convivência e cooperação com os outros de um modo geral.

Na Caixa de Areia vemos uma diagonal da esquerda inferior para a direita superior marcada por pedrinhas azuis, uma espécie de rio ou de grande água tendo um barquinho branco no centro, um golfinho e uma tartaruga na parte superior, uma foca e um pato na parte inferior, e em cada uma das extremidades do rio, a figura de um pequeno sábio. Na

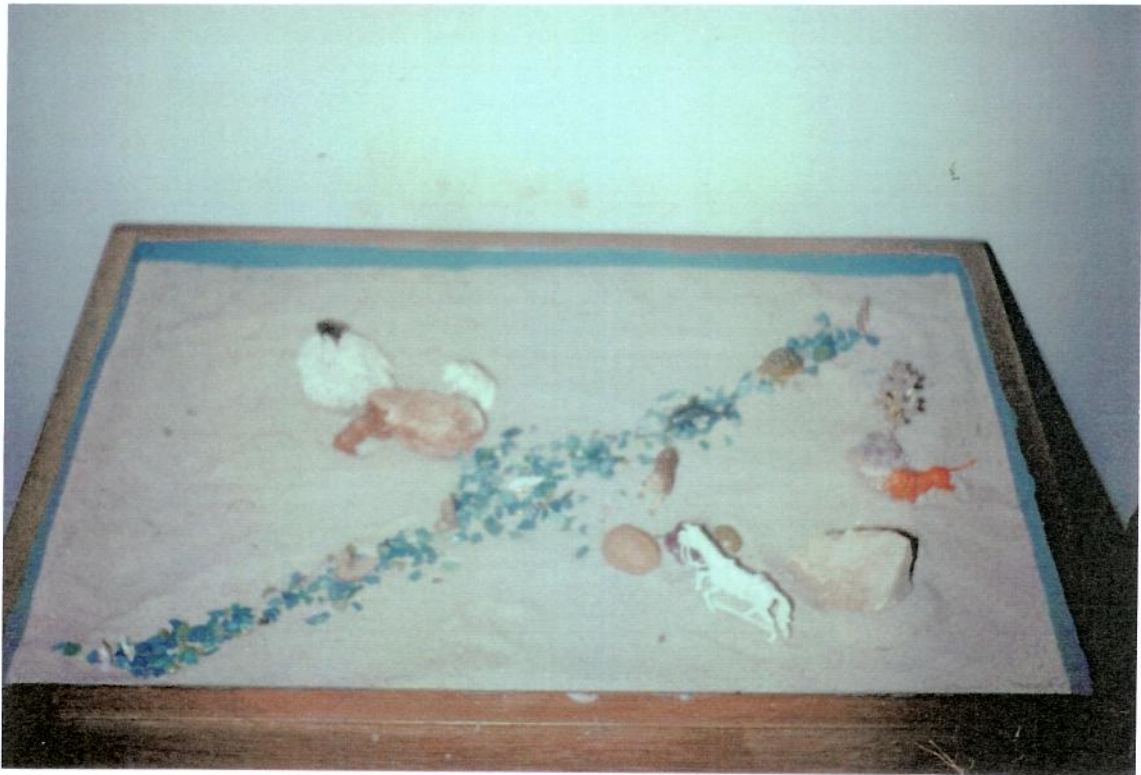


fig. 8



fig. 9

diagonal contrária, que vai da esquerda superior para a direita inferior, vemos um pequeno touro preto sobre uma pedra branca, uma pedra marrom com dois bichinhos (bezerro e ovelha) que segundo Luciana seriam protetores do touro, uma castanha dourada, um lobo, um cavalo branco e um sapo (que para Luciana representava a última provação).

Em relação à esta imagem, Luciana contou uma história. Começou dizendo: *todos precisam encontrar algo que promova seu crescimento, o aprimoramento de sua pessoa. O touro deve chegar na árvore (a árvore da vida) que está na lateral direita da Caixa, guardada por um leão. O barquinho branco deve chegar aos dois sábios. O menor, que fica na extremidade superior do rio é mais sábio. Então, o barco deve chegar primeiro no sábio maior, de menos sabedoria, na extremidade inferior do rio, para depois alcançar a outra extremidade onde se acha o sábio menor. O touro vai precisar da ajuda do barquinho para atravessar o rio. Como ele vê, do alto de sua pedra, a posição dos sábios, vai poder orientar o barquinho em sua viagem. Do encontro deles vai nascer a solução para cada um. Tanto o touro, quanto o barco vão chegar a seu destino, mas vai demorar muito. O lobo parecia ser um elemento perigoso, porém o cavalo seria protetor. A figura do sapo era assustadora e queria impedir a chegada do barquinho ao local dos sábios.*

O caminho do touro em direção à árvore da vida poderia estar manifestando o seu aspecto mais instintivo, como antes, na sétima imagem, as baleias pareciam representar um aspecto natural-arcáico de sua psique. Segundo Herder (1978 : 162,163) o touro é símbolo da força selvagem, da coragem de luta masculina, da fertilidade mas também da

morte e do renascimento. Todos esses temas se referem a diversas manifestações da vida, de muita intensidade e com poder transformador. O pequeno barco branco que viaja ao encontro dos dois sábios pode estar significando um aspecto mais elaborado de sua psique, algo mais próximo do sagrado, que antes havia sido expresso pela figura da Virgem. Em muitas culturas antigas, o barco é símbolo da travessia entre os reinos dos vivos e dos mortos o que traz a associação de ser um instrumento de transformação. A mútua colaboração entre a figura do touro e a do barco branco, pode significar uma nova etapa no processo de integração da personalidade de Luciana.

Os vários elementos representantes dos poderes instintivos nesta imagem - o cavalo, o touro, o lobo, o sapo - têm o significado de ajuda mas também de ameaça. A solução parece vir do encontro com o touro, que tem a visibilidade que falta ao barco branco. Esta conclusão parece indicar que Luciana pode se apoiar nas qualidades de sua natureza elementar, desde que acompanhadas da consciência que permite a avaliação da situação.

Na sessão anterior a da nona imagem, foi realizado um exercício de relaxamento no qual segurei suavemente a cabeça de Luciana enquanto ouvia uma cantiga infantil de autor desconhecido. Sua avó tinha morrido, o que a deixara muito triste. Despedia-se de sua infância lembrando, durante o relaxamento, do fogão de lenha na fazenda dos avós, dos tachos de canjica e curau e da avó batendo a carne que iria ser assada, enquanto o avô acendia o fogo.

A nona imagem (fig. 9), realizada após um exercício de relaxamento individual, sobre uma música de J. S. Bach - Sonata para Flauta, BWV 1020 - mostra no lado esquerdo da Caixa, a figura de um duende de chapéu erguendo um braço como se estivesse chamando por alguém. Luciana disse que ele estaria afundando em um rio muito claro, onde se via o fundo. Não havia um sentimento de pânico, apenas a percepção de muita pedra e muita água.

O roteiro do exercício de movimento era erguer um braço lentamente, depois o outro, deixando, finalmente os dois caírem relaxadamente. A esta sequência de movimento, Luciana associou o afogamento dizendo porém, que não significava uma morte e sim o envolvimento com o inconsciente. Disse também que significava para ela o processo percorrido comigo durante a terapia, ou seja, entrar em contato com seus aspectos inconscientes e perder o medo em relação ao que encontrava. Do outro lado da Caixa, vemos uma flor carregando uma grande mala pesada cheia de coisas. Luciana disse que ela era esta flor. Lembramos dessa flor aparecendo na sexta imagem, quando a criança era sacrificada e algo estava murchando. *Nesta imagem, a flor carregando a mala, representa um momento de solidão e de exigência da vida. No centro, vemos um casal dançando, que é um momento de chegada, de complementação e de intimidade semelhante à vivência de momentos felizes e intensos com meu marido.*

Sendo esta imagem a última da série, podemos concluir que a terapia havia chegado a um momento de arredondamento e de atenuação entre os opostos. Luciana falou que sentia muita gratidão por poder

enfrentar agora sozinha os aspectos de sua personalidade que estariam no inconsciente, ao mesmo tempo que os aspectos mais exigentes de sua vida consciente, ambos expressos, respectivamente pelos lados esquerdo e direito da Caixa. A colocação das duas figuras dançando no centro poderia referir-se ao estabelecimento de uma relação mais duradoura entre Ego e Self.

A relação comigo transcorreu num clima de muita confiança e respeito mútuos. Durante um ano foram avaliados e interpretados seus sonhos, suas comunicações verbais, as imagens realizadas na Caixa de Areia, a maioria realizada após exercícios de Dança Meditativa. Esses recursos semiológicos constituíram um processo integrado que favoreceu a superação de suas dificuldades iniciais.

Em algumas situações concretas que ocorreram nesse período, Luciana conseguiu evitar o envolvimento erótico com outros homens, passando a desenvolver, com eles, uma relação de amizade, sem no entanto experimentar a sensação de rejeição que já experimentara outras vezes. Integrou a realidade de que não precisava erotizar a convivência com um homem para ser aceita por ele. Ao mesmo tempo a relação com seu marido, que já era boa, foi se aprofundando e melhorando cada vez mais. Ele que era um tanto duro e tinha dificuldade de acolhê-la quando se sentia carente, passou a ser capaz de, literalmente, "dar colo" e desempenhar o papel de pai acolhedor, nos momentos em que era necessário.

O contato com seus filhos que aparentemente nunca tinha sido problemático, continuou a desenvolver-se num clima de muita aceitação e afeto.

Quando decidiu terminar o trabalho terapêutico, em função da mudança de volta para sua cidade, parecia ter conseguido integrar aquele aspecto sofrido de seu complexo paterno. Num determinado momento da terapia viajou por alguns dias para a sua cidade natal para estar junto do pai que ela intuía não estar bem de saúde. Esses dias foram importantes, pois sentiu que pôde dar algum conforto a ele e receber sua aceitação e gratidão. Ela o havia presenteado, numa visita anterior, com o livro "O Poder do Mito" de Joseph Campbell que ele lera atentamente. Puderam então conversar sobre alguns aspectos da vida tocando um nível mais essencial de sua relação.

Em casos como este, em que encontramos uma paciente sob o domínio do Animus negativo, é necessário mobilizar a atitude psíquica positiva do arquétipo da Grande Mãe, com seus atributos de benevolência e aceitação, para compensar o efeito da crítica excessiva desse Animus.

É provável que o fato de Luciana ter projetado em mim a figura de uma mãe positiva, se bem que exigente, tenha contribuído para superar sua dificuldade básica que se constituía, em sentir, por um lado o apelo erótico em seu relacionamento com o pai e por outro a atitude de rejeição da mãe. Essa circunstância que de forma caricatural poderia ser descrita por um pai libertino e uma mãe moralista, provocava nela, uma insegurança quanto a aproximar-se espontaneamente do pai ao mesmo tempo que gerava uma atitude de baixa auto-estima em comparação com

a presença dominadora da mãe. O fato de, na terapia, sentir-se aceita ao mesmo tempo em que era evocada nela a capacidade de desenvolver uma ética pessoal, que estabelecia seus valores e seus limites, favoreceu a integração do conflito representado pelas figuras interiorizadas de pai e mãe.

Segundo caso

Trata-se de um jovem, estudante de mestrado em engenharia numa universidade estadual. Começou a análise aos 25 anos mas aparentava ser mais novo. É de uma família grande, com cinco filhos. Os pais separaram-se quando Cláudio (como chamarei meu analisando) tinha doze anos. Sendo o filho caçula, por um lado gozou dos privilégios desse status, e por outro, cresceu dentro de uma família cuja estrutura encontrava-se já numa fase de decadência. O pai, é o clássico sonhador, cheio de projetos irrealizáveis. Deixou a família com sérios problemas materiais e psicológicos e é uma figura não confiável, já que mente sem nem mesmo perceber que está mentindo e é incapaz de manter a estabilidade financeira e o relacionamento familiar. Apesar disso tudo, sempre se manifesta com otimismo sobre sua vida. Assim, tornou-se o ídolo do menino Cláudio. A mãe é praticamente o oposto do perfil paterno: estável, trabalhadora, super exigente consigo mesma, porém queixosa e insatisfeita com a vida. Esta dualidade encontra-se presente na personalidade do analisando. Durante os quatro anos de análise, teve várias fases depressivas. Nesses momentos não acreditava ser capaz de chegar ao fim de seu mestrado e ficava em casa num estado de paralisia psicológica. Costumava perder-se em atividades irrelevantes, como, por exemplo, consertar um açucareiro em vez de trabalhar em sua tese. Esta atitude dispersiva, que parecia uma perda de energia no meio do caminho, também já havia se manifestado durante o curso de graduação. Tendo sido muito estudioso durante sua formação escolar, por

ser bolsista e precisar ter boas notas, entrou em segundo lugar na faculdade e manteve o padrão durante o primeiro ano do curso. Daí para frente começou a abrir os horizontes e perdeu a concentração: trabalhou no centro acadêmico, fez Tai-chi-chuan, participou de um grupo de terapia na Unicamp e de vários work-shops. O seu rendimento universitário decaiu bastante. Durante o mestrado, além de seus momentos de dispersão, teve momentos de abertura em que soube escolher as pessoas que podiam ajudar em seu projeto, que era original e criativo. Venceu as dificuldades técnicas de seu experimento e conseguiu finalmente concluir com sucesso o mestrado.

Quanto à vida afetiva, no início da terapia apresentava dificuldades em aceitar a idéia de casamento, apesar de ser muito ligado à namorada. É possível que o modelo negativo da união de seus pais tenha sido responsável por essa insegurança em assumir o compromisso. Superou mais esta dificuldade, casando-se e atualmente vivendo bem com sua mulher.

É uma pessoa amante da natureza e dos bichos, que realiza grandes caminhadas, tendo um estilo alternativo de vida. Bastante inteligente e sensível, tinha, no início da terapia, muita dificuldade em lidar com seus próprios sentimentos, entrando numa espécie de confusão mental quando os mesmos vinham à tona.

O modelo negativo de pai, que influenciou sua formação durante a infância e adolescência, refletiu-se mais tarde em sua insegurança na realização dos projetos de vida que ele mesmo se colocava. Desde cedo, manifestou a tendência de fugir das situações

penosas para dentro de um mundo de devaneio, distanciando-se da realidade. Um exemplo dessa atitude é o fato de muitas vezes ter subido no telhado de sua casa quando havia conflitos no relacionamento familiar, como, por exemplo se os pais brigavam ou quando anunciaram a separação. Cláudio ficava sentado lá no alto, olhando as ruas e as casas, sentindo-se protegido da confusão que se desenrolava lá embaixo. Uma das figuras frequentemente escolhidas em suas Caixas de Areia é a de um velho vendedor de cacau, que está sentado numa atitude contemplativa; outra é a de um avião que sobrevoa a situação criada, ambas representando o distanciamento das dificuldades cotidianas. Quando iniciou a análise vivia numa república e estava justamente diante da decisão de casar-se ou não. Seu mestrado estava no início e sentia-se a grande confusão que vivia subliminarmente. O rancor em relação a seu pai, por um lado e a sensação de opressão que sua mãe lhe transmitia, por outro, brigavam entre si. Seu Eu estava enfraquecido por este conflito e necessitava urgentemente de apoio. Aos poucos foi trazendo os sonhos, e algumas Caixas de Areia.

Um desenho (fig.10) a meu ver muito significativo, realizado já após um ano de análise, representa uma cena campreste, num sítio onde residiu na infância. Retrata o analisando na idade de seis anos, tomando banho num tanque antigamente destinado à secagem de café. À sua volta a paisagem colorida e à sua frente a pequena bicicleta pronta para os passeios no sítio. A sensação que Cláudio experimentou ao lembrar-se dessa imagem foi de bem estar e estabilidade. Naquela época os pais



ainda estavam juntos e o trabalho do pai no sítio desenvolvia-se bem. Como a atual fase de análise era de depressão, parecia que o inconsciente tinha vindo em auxílio para reequilibrar a sua situação psicológica através da lembrança de uma época feliz. O próprio nome da cidade, Amparo, onde ficava o sítio, contém o significado de ajuda e sustentação, o que parece confirmar esta espécie de apoio que o Inconsciente oferecia naquele momento.

O primeiro sonho que Cláudio trouxe para a análise, foi o seguinte: *Não sei se sou uma baleia ou um ser humano. Aí eu me apaixonei por uma baleia e brincava com ela, tudo. Um dia percebi que estava sendo enganado, ela não apareceu. Eu fiquei muito puto e matei ela, não, não sei. Parece que fui eu que me feri mortalmente. Parece que os dois, um tinha ferido o outro. Daí a gente se encontra na beira da praia. Um pergunta para o outro o que tinha acontecido. Aí mergulhamos: vamos morrer juntos!*

A mulher estava se transformando em peixe. A pele estava ficando castanha e os dentes cresciam e eu estava humano. Então nós começamos a nadar em direção ao oceano. No caminho a gente estava muito feliz e brincava. Eu pegava um pedaço de tronco e empurrando-o para baixo mergulhava abraçado nele; depois o pedaço subia com força e eu saía fazendo um salto no ar e caía de novo no mar. Nisso quase eu atingia a cabeça da minha namorada peixe. Acho que ela estava humana. Chegou uma hora que o mar estava todo cercado e para a gente passar tinha que ir por um túnel. Era um túnel mais ou menos fechado ao nível do mar. Tínhamos que passar por esse túnel (feito de tijolo vasado) que tinha

alguns portais e arcadas. Parecia ter centenas de metros de comprimento e dentro haviam ondas do mar sem estourar. Eu mergulhava fundo. Ela me mandou parar com essa brincadeira, que eu estava mergulhando muito fundo. Eu chegava ao fundo do mar, tocava o chão. Mas o mar ali devia ter só dez metros de profundidade. E voltava. E ela falando: 'vamos embora se não voce vai... se a gente demorar, passa uma baleia no túnel e é perigoso.' Ela foi mais adiante em direção à saída do túnel, enquanto que fiquei brincando. Ela saiu do túnel e quando eu estava quase saindo entrou uma baleia ou uma grande onda d'água e eu fui jogado bem pra trás. Alguém me avisou que vinha vindo uma baleia e eu subi na parede do túnel, me aproveitando do tijolo vasado e fiquei na parede, junto ao teto, atrás de um portal (me escondi no ar). A baleia passou o portal, olhou para mim mas continuou e ficou farejando. Voltou atrás e começou a subir a parede. Me mordeu fazendo um corte no pé. Uma dor lancinante. Naquela hora parece que eu me feri mesmo.

Estranho, se for comparar com a 'ferida mortal' que um tinha feito no outro, que não doía, não era nada.

Daí a baleia foi embora, eu saí do túnel e encontrei com a outra. O pé ferido era meu pé direito. A gente ficou lá. É como se a gente tivesse ido para lá para se transformar em peixe.

Antes de eu ferí-la ou dela me ferir, parece que um dos dois saiu de barco e o outro saiu a nado para o procurar. Quando um achou o outro, encontrou um peixe e arpoou o peixe. De alguma forma, um feriu o outro mas não me lembro se era eu ou ela que era o peixe. Alguém jogou um arpão e feriu legal. Quando depois nos encontramos na praia, ou eu

ou ela tínhamos um corte na barriga, feito pelo arpão. Na hora em que um acha o outro, um dos dois fica furioso e dá uma arpoada - e aí se descobrem.

Antes de sonhar isso sonhei que eu e meu pai estávamos manobrando um carro à noite, em frente a um supermercado enquanto alguém tinha entrado para assaltá-lo: um armário onde Beth, minha analista, guardava todas as pastinhas de seus clientes. A minha ficava num escaninho junto com outras; eram saquinhos de plástico.

O sonho tem por temas, a regressão do paciente, ou seja, o fato de ver-se transformado em peixe e um ferimento "mortal" mútuo. É provável que em sua condição humana não tenha organização afetiva suficiente para entrar em contato com a dor. Parece haver em Cláudio uma profunda mágoa, interiorizada a partir da dificuldade de relacionamento entre os pais, que faz com que sofra intensamente sempre que se aproxima de outra pessoa.

O peixe tem uma forma pouco diferenciada e vive na água que é um elemento pouco consistente. Segundo Cirlot (1962) o peixe é símbolo do ser psíquico ou moção penetrativa no que diz respeito a questões básicas, ou seja, o inconsciente. Por sua ligação com a água mater, na antiguidade, era tido como sagrado. É também elemento de sacrifício e da relação entre o céu e a terra. Símbolo da fertilidade, o peixe apresenta aspecto fálico e espiritual. Essa imagem parece ilustrar a sua condição de estar mergulhado no mundo emocional, identificado simbioticamente com o abandono sofrido pela mãe. O ferimento,

possibilita uma percepção dos próprios sentimentos tornando-se consequentemente um elemento de crescimento. Os dois momentos em que isso acontece, no sonho, referem-se a níveis diferentes de consciência: em primeiro lugar, a arpoada na barriga que corresponde a uma dimensão primária, de onde brota toda vitalidade. O desmantelamento precoce da família parece ter afetado o seu núcleo central de força. Em segundo, a mordida no pé, que é o meio de contato com o chão, com a realidade. É possível que "o chão" que a mãe construiu nem sempre tenha correspondido à realidade de Cláudio. A identificação com uma forma de vida elementar pode evidenciar a necessidade de fuga de sua realidade: precisa brincar e se esconder **no alto**, quando surge o perigo. Isto provavelmente corresponde ao tipo esquisóide que se ausenta quando a vida se torna difícil. Essa característica pode ter sido acentuada pela precária estrutura de sua família.

O túnel, dentro de um vasto mar, pode ser interpretado como um estreitamento de horizonte, uma defesa necessária devido ao sofrimento intenso que a relação com o mundo parece proporcionar a Cláudio. Essa situação faz com que viva disperso e angustiado, não conseguindo situar-se diante de suas tarefas diárias. Parece que, para poder relacionar-se, precisa delimitar o espaço e assumir uma forma mais elementar do que a humana. Assim mesmo, a agressão interiorizada manifesta-se com veemência.

O fim do sonho parece expressar a desconfiança de Cláudio mesmo em relação ao processo terapêutico que está iniciando, pois seus

dados contidos na pastinha da analista, estão prestes a ser roubados. Como prognóstico, esse fato parece indicar que a análise não resolveria seus problemas, apenas faria um reconhecimento e apontaria soluções possíveis.

O segundo sonho de Cláudio:

Estou viajando , fazendo uma trilha sozinho no mato. Desço numa caverna em forma de túnel, que me levava a uma cachoeira em um poço a céu aberto. Aprecio a cachoeira e resolvo voltar. Vejo lá dentro uma enorme coruja, mas depois percebo que era uma outra ave de rapina maior, tipo gavião. Quando ela está saindo da caverna eu rosno, para afugentá-la para que não volte a entrar (tinha medo que ela me atacasse).

Mas aí vejo que era um cachorro e ele ia ficar bravo porque rosnei para ele. Mais ou menos sinto que ele me diz: 'É assim, é?', e vem me atacar.

Imobilizo-o, abro meu canivete e mato-o, fincando três vezes e torcendo na última para causar hemorragia.

*Mato-o com calma, mas me sentindo **muito** mal por fazer aquilo, com dó do cachorro. Mas necessitava fazê-lo para sair da caverna, se não esse cachorro (preto, médio) iria me atacar no escuro e eu não conseguiria vê-lo. Foi horrível matá-lo.*

Nesse sonho, Cláudio faz uma viagem para dentro da terra, o que tem o significado simbólico de entrar em contato com camadas mais profundas de sua Psique. É de lá que parece provir sua reação de medo

da coruja e do gavião e sua posterior agressividade, aparentemente desmedida em relação a um cachorro de porte médio. É provável que nesse nível, onde se origina o impulso de matar o cachorro, essa agressividade esteja voltada para tudo e para todos sem discernimento. É o nível do medo pela própria existência, das primeiras impressões da infância quando não tinha defesas para se proteger nem do mundo de adultos que o rodeava, nem de seus próprios impulsos de ódio e medo que devem ter se incubado então. As dificuldades de relacionamento que ocorreram em sua família durante sua infância, a briga entre os pais e a consequente separação levaram-no a assumir uma atitude tolerante e bem comportada, jogando para um plano mais profundo, a raiva e o medo de abandono com os quais ainda não podia lidar. Neste sonho, a agressividade vem com toda força deixando o próprio Cláudio impressionado com a violência de seus atos.

Aqui ele se apresenta com a forma humana, mais evoluída do que no primeiro sonho e começa a formular sua força: diante da possibilidade de ser agredido, agride. No entanto precisa aprender a regular a intensidade dessa força. No sonho anterior, o elemento flúido da água não permitia endurecimento. Neste, a rigidez de seu canivete entrando no corpo do cachorro corresponde a um exagero da força aplicada. Isso fica evidenciado pelo mal estar que a morte do cachorro lhe causa. Interiorizando-a, confunde a agressão ao outro com agredir a si mesmo. A raiva ainda é um lado escuro de sua personalidade que precisa ser integrado para que possa dispor da energia necessária à realização dos empreendimentos de sua vida.

Tanto no primeiro quanto no segundo sonho, existe a referência a elementos do reino materno: água, túnel e caverna. Lembram a proteção da concavidade uterina. É dentro dela que ele precisa enfrentar o perigo, em baixo, na dimensão profunda do inconsciente para poder ampliar sua vivência consciente.

Outro sonho de Cláudio.

Vou andando com R. (colega da pós) pela rua depois de um toró. No início existem verdadeiros maremotos na rua mas depois passa. Fico preocupado por achar que minha pochette vai molhar mas no fim o nível da água baixa. Saimos a todo vapor em uma avenida plana vendo sinais de inundações. R. investe o carro contra uma parte alagada e a gente passa.

Há homenzinhos anões que lavam os carros dos outros enquanto os carros andam no trânsito. No fim chegamos num lugar em que se distribuía sopa para os desabrigados. Havia uma enorme fila em frente a um grupo da Prefeitura que distribuía sopa. Ao lado, perto do meio dessa fila, havia um outro grupo que não atendia a fila nenhuma. Comecei a alertar o povo sobre os distribuidores ociosos e o pessoal foi para lá.

Há neste sonho a colocação do tema pequeno / grande, herói / medroso, pessoa de tamanho normal / anãozinho que lembra a vivência de Cláudio com seu pai-herói, ou seja, a internalização de um pai idealizado que parecia especial em tudo que fazia mas na verdade não dava conta do cotidiano. Assim também, o colega R. investe

corajosamente contra as águas da inundação, que logo baixam de nível e o ato de heroísmo é relativizado. Enquanto isso, Cláudio se preocupava com o fato de não molhar sua "pochette", ou seja, sua identidade e poder de aquisição. É na parte final do sonho, que as proporções parecem chegar a um estado de normalidade quando Cláudio interfere de maneira adequada alertando as pessoas sobre o grupo ocioso durante a distribuição de sopa para os desabrigados. O sonho parece indicar que seria essa a atitude equilibrada a ser assumida em sua vida. Nem herói, nem anãozinho submisso, apenas um homem agindo dentro das condições que lhe são colocadas pela vida.

O quarto sonho de Cláudio:

Coloquei uma bomba na faculdade.

Acendi um rojão de 13 tiros em casa e vi que era legal fazer com ele deitado. Levei um rojão para a faculdade. No intervalo para o almoço, estava apreciando-o, quando, num impulso, entrei numa sala ao lado da minha, acendi o treco, saí correndo e fechei a porta.

A explosão foi muito forte. As pessoas vieram muito assustadas ver o que aconteceu.

Fingi que também não sabia. Fiquei com medo de confessar que fôra eu e ser expulso da faculdade.

Duas bombas do morteiro não tinham estourado e enquanto olhava os estragos, junto com as outras pessoas, recolhi-as. Mais tarde, na rua com uns amigos da pós, fiz uma fogueira de jornal, como quem não quer nada e queimei as duas bombas restantes. Mas sei que saía uma

fumaça de pólvora que me delatava. Fiquei indeciso se contava em particular para algum amigo..

Na linguagem onírica, uma bomba explodindo expressa emoções reprimidas com muita força que buscam sua atualização, nem que seja no local e momento inadequados. Neste sonho Cláudio é novamente confrontado com sua sombra, ou seja, o lado violento não integrado e não assumido perante sua consciência. Se a agressividade que está contida nesse gesto de explosão da bomba em sua escola for reconhecida e bem aplicada, haverá energia suficiente para realização das tarefas diárias. É sobre este fato que o sonho parece alertar. O medo de ser delatado parece expressar a necessidade de tomar uma providência em relação à sua agressividade.

O quinto sonho de Cláudio:

Minha mulher estava sendo sacrificada na casa de minha mãe. No sonho, por algum motivo eu não podia impedir o sacrifício. Minha mulher também não reagia e eu não podia falar com ela.

Alguém, não me lembro quem, jogou álcool nela e depois ia acender um fósforo. Um outro alguém se interpôs entre mim e a cena para que eu não visse. Mandei que saísse da frente, num gesto tipo: 'É melhor que eu veja para que tome consciência'. Minha mulher morreu gritando e ficou deitada de costas com os olhos abertos.

Fiquei muito impressionado com a violência de tudo aquilo mas eu sabia que condoído de verdade eu só ficaria depois.

Tudo isso se passou no quintal da casa de minha mãe.

Este sonho trata do sacrifício da Anima, ou seja, o elo afetivo de Cláudio com o mundo, sua atividade criativa, a função de relacionamento propriamente dita. Ela é representada por sua mulher que é sacrificada na casa de sua mãe. Esta casa representa a estrutura familiar internalizada, liderada pela mãe que, na vida real, sustentou com grande empenho a família toda. A mãe, para Cláudio, significava rigidez, esforço contínuo, sensação de peso. O sonho parece indicar que o sacrifício de sua mulher corresponde à repressão de seus sentimentos, instintos básicos e impulsos criativos a partir de uma estrutura de personalidade autoritária e inflexível, que durante seu desenvolvimento passou a predominar sobre um outro lado mais leve, espontâneo e criativo. Como foi visto em outros sonhos, há uma presença constante de violência que poderia significar a existência latente de muita agressividade que Cláudio ainda não conseguiu atualizar de maneira adequada para seu equilíbrio e bem estar.

Um outro sonho de Cláudio:

Estou com meu pai na frente de uma casa bonita, conversando com ele. Os dois estão balançando em suas cadeiras de balanço. Decido fazer uma coisa que ele iria gostar: começo a girar, com a cadeira, em torno de mim mesmo, além de balançar. Falo para ele: Pai, que graça tem só balançar? Olha isso! Ele ri com um ar satisfeito.

Sou cicerone de uma turma de um escola. Nessa turma há duas meninas gêmeas, loiras, pálidas, lindas, pelas quais fico apaixonado. Elas quase falam junto, mas uma tem um jeito diferente de falar da outra. Há uma hora em que vejo elas escrevendo algo para mim, e discutindo ao mesmo tempo. Mas elas discutiam baixo com o rosto tão próximo uma da outra, que me dava a impressão de uma enorme intimidade, como se fossem uma só pessoa. Elas estão com a mãe, possuem um ar muito inteligente e vivaz, apesar de serem muito calmas. Parece que eu inspiro confiança na mãe. Vou levá-las no banco. Junto com elas vai o resto do pessoal da escola. Vou na frente com elas, conversando no caminho. Uma delas me fala algo do tipo: 'para saber viver, é preciso saber o que se quer' ou 'é preciso que se tome as rédeas da própria vida', mas num tom coloquial da linguagem delas. Eu discordo: 'nessa vida há as pessoas que remam o barco e as que velejam. As que velejam podem viver muito bem mas dependem de esperar bons ventos'. Um dos rapazes do grupo, assistindo a conversa, caçoa: 'puxa, o tio está filosófico!' E todos entram no banco.

Na primeira parte do sonho expressa-se a necessidade de Cláudio de impressionar o pai fazendo algo de "extraordinário". Fica claro que esta façanha, além de não acrescentar nada de importante à experiência de estar sentado na frente da casa, ainda representa um perigo para sua segurança. Assim, o pai internalizado de Cláudio vive em seus atos e suas expectativas, fazendo com que se sinta compelido a realizar grandes coisas sem, no entanto, conseguir cumprir as tarefas

diárias. Na segunda parte do sonho apresenta-se sua relação com o afetivo e com as demandas da vida, através do encontro com as duas meninas que na verdade são uma só.

Parece que o diálogo entre Cláudio e a menina sobre o fato de remar ou velejar encerra todas as suas possibilidades de existência e atuação. O importante para ele é perceber o momento em que deve escolher um ou outro. Esse discernimento, que um pai bem situado na vida transmite, é o que lhe faz falta na maior parte das vezes. A ironia do rapaz sobre o "tio filosófico" mostra a autocrítica destrutiva de Cláudio que muitas vezes o impede de agir.

O sétimo sonho diz :

Estou dando uma festa na minha casa. Há muitas pessoas. Há um ônibus que circunda o país e eu posso ver o mapa. Este ônibus passa perto e para na frente de minha casa. Subo nele e encontro muitas amigas do colégio que não via mais e algumas paixões super antigas. Tento convencer toda essa mulherada a ir na festa que está tendo na minha casa mas elas se recusam. Na bobeira, vou me afastando de casa porque o ônibus está indo embora...

Este sonho exemplifica mais uma vez, a dispersão de Cláudio em relação ao que verdadeiramente quer fazer, ou seja, estar em sua casa, vivendo a sua festa. A casa costuma ser símbolo da estrutura que delimita a identidade e a festa pode ser encarada como símbolo de vida e alegria. O fato do ônibus, símbolo de vivência coletiva, se afastar cada

vez mais de sua casa, mostraria a perda de contato consigo mesmo e com a vida que ele se propõe viver.

Outro sonho:

As pessoas procuram algo que una a parte de cima com a de baixo, na forma de uma mandala. Eu acho a solução para o problema: era um medalhão, uma figura muito fina encrustada numa pedra basáltica como um fóssil. Era só serrar a pedra bem no plano do medalhão e eu não achava isso muito complicado. O que me incomodava muito era o fato dessa mandala ser uma coisa estática e imóvel, morta. As pessoas adoravam-na, mas eu não gostava não. Sonhei várias vezes com a imagem da pedra cortada e quando acordava, só reparava em certas coisas que me deixavam deprimido que eram as muitas linhas horizontais que haviam na sala.

Este sonho expressa a necessidade intensa de integração de aspectos opostos na personalidade de Cláudio. O tema da divisão da mandala e da busca de suas duas partes aponta para esta necessidade. Parece que o sonho afirma sua capacidade de realização em relação a essa tarefa. O difícil é descobrir o sentido que a vida tem para ele. Existe uma barreira entre ele e as coisas que a vida lhe apresenta: a mandala, símbolo do todo, de tudo que existe, é uma coisa estática e morta. A depressão vem das linhas horizontais que delimitam o quarto em que Cláudio está quando acorda. Essas linhas delimitam seu espaço, não o

deixam crescer. O ideal, aquilo que vale a pena ser conquistado, comumente representado pelas linhas verticais, parece estar obstruído.

O nono sonho de Cláudio:

O filho do Rei estava a fim de se matar e todo mundo, mais ou menos, sabia disso. Ele era aviador e uma tarde saiu para voar. Eu também estava voando com minha mãe e minha irmã, quando vimos que ele embicava o avião em direção à terra. Quando ele chegou perto do solo, ajustou o avião e fez um pouso forçado em cima de uma ponte cheia de terra fofa. Só que a ponte era curta demais e o avião despencou lá de cima antes de parar. Me lembro que passo perto do avião, vejo a cabeça do príncipe pendida para um lado, dentro do avião quebrado.

Neste sonho o arquétipo do príncipe, simbolizando um Eu onírico, se acidenta possivelmente de maneira fatal enquanto o Eu real de Cláudio observa a situação. No sonho a distância entre fantasia e realidade está claramente demarcada, algo que na sua vida real nem sempre acontece, já que o devaneio e a dispersão estão presentes em grande parte de seu tempo na vida real. A necessidade de delimitação de sua realidade vivencial, as prioridades concretas em relação ao que deve realizar, o protegeriam de possíveis "acidentes" e "aterissagens perigosas".

A primeira Caixa de Areia que Cláudio realizou (fig. 11), representa uma paisagem cheia de altos e baixos, com a vegetação

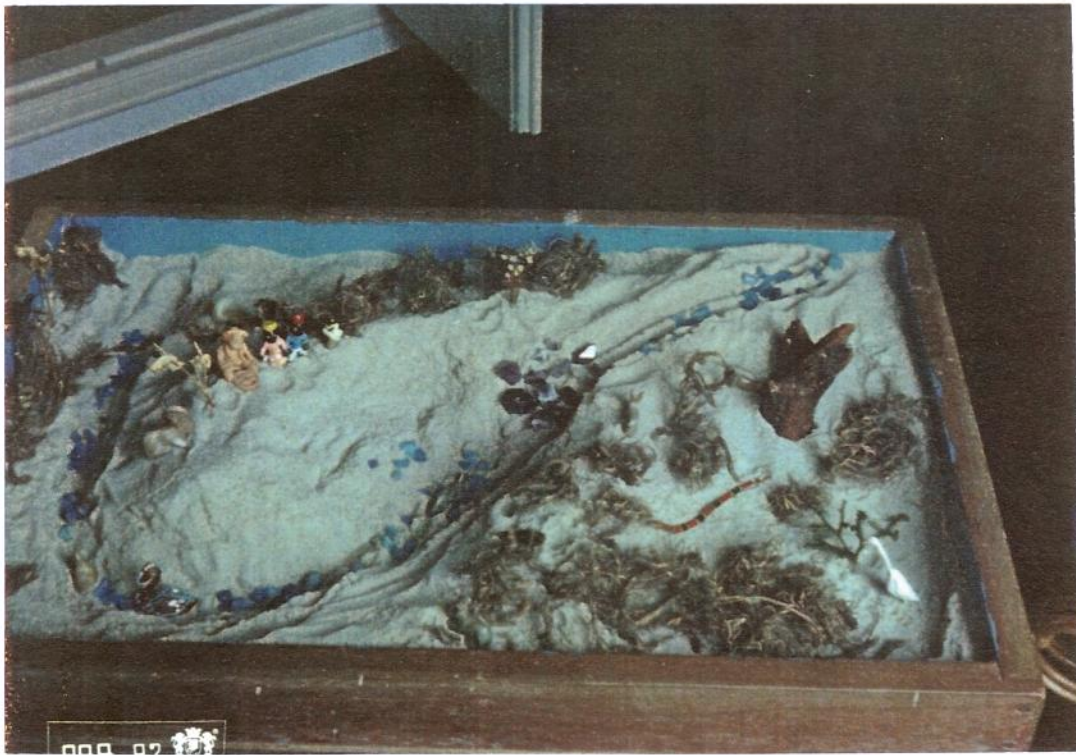


fig. 11



fig. 12

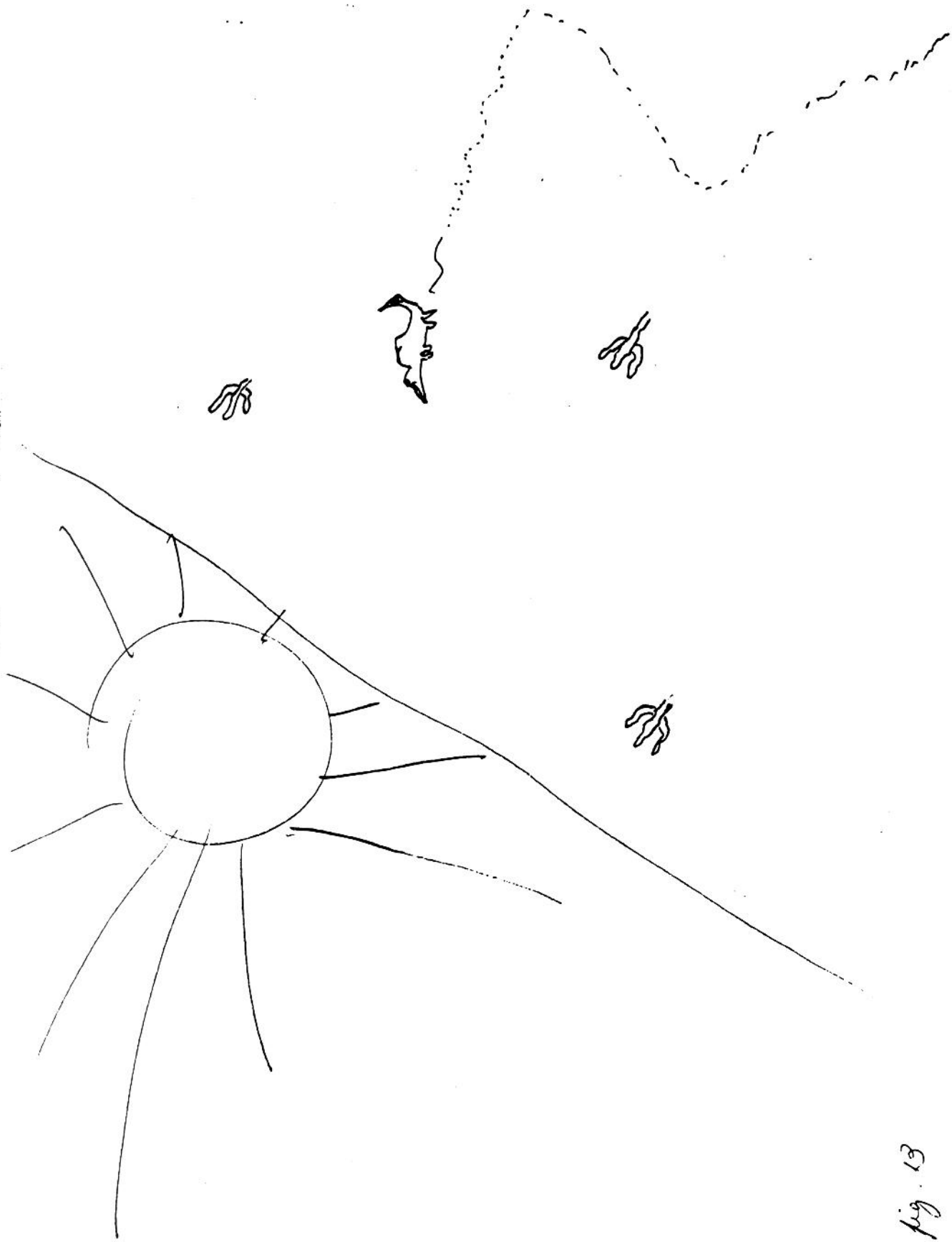
agreste e escura. De um lado vemos algumas figuras de animais, um velhinho contemplativo e um casal negro. Do outro lado, uma cobra, o toco de uma árvore seca e uma garça branca. No meio, uma espécie de abismo. A paisagem irregular e agreste parece expressar a instabilidade de sua vida emocional e a divisão entre figuras humanas e animais inofensivos de um lado, e de outro, animais selvagens e ariscos além da árvore seca, parecem caracterizar a situação de oposição interna em que Cláudio se encontrava no começo da terapia. O abismo confugura a impossibilidade de circulação entre os dois lados desconectados, que atuam autonomamente. Ainda não é possível haver interação entre esses lados.

A segunda Caixa de Areia (fig. 12), feita meio ano após a primeira, mostra no centro uma pedra da qual jorra uma fonte. Sobre a pedra vemos à direita uma figura de Cristo com os braços abertos e à esquerda outra, essa de Nossa Senhora. Numa pedra atrás vemos um anão acenando e à esquerda, sobre outra pedra, um casal de noivos. À direita encontra-se uma pedra vazia, parecendo indicar um posto ainda não ocupado. Não sabemos que figura deveria estar ali, ou se a pedra tem o seu lugar na imagem simplesmente por ela mesma. Disse que *não gostava do anão, do casal, da Nossa Senhora e do Cristo*. Ao longo da fonte, vemos o velho contemplativo, um casal, uma coruja e um pato, além de plantas. Acrescentou que *gostava da 'vidinha' em volta d'água, as pessoas tomando banho, o velho aí sentado*. Parece que esta imagem apresenta dois níveis de existência separados hierarquicamente. O nível

superior sobre as pedras expressa autoridade e rigidez. O nível inferior mostra bem estar e fluidez. No entanto, são essas figuras rígidas que representam a estrutura de personalidade que Cláudio interiorizou. Nenhuma delas parece convincente: o anão acenando é uma figura caricaturesca, e o casal também. Os dois personagens religiosos parecem não participar da vida representada pela fonte que jorra da pedra. A vida em baixo é mais convincente. Cláudio precisa unir essas duas dimensões que habitam seu interior para poder agir sem a constante interferência da auto-crítica inflexível expressada pelo nível superior da imagem e da dispersão inconsequente expressada pelo nível inferior.

Entre a segunda e a terceira Caixa de Areia Cláudio realizou um desenho (fig.13) que mostra um animal no deserto tórrido, sob um sol abrasador. Parece uma fotografia de seu estado interno. A solidão em que se encontra o animal parece expressar a sensação de abandono e de tristeza que meu analisando experimentava naquela época. Com esse desenho ele parece estar dizendo: "Me orienta, estou sem rumo". O animal está muito exposto, sem desfrutar de nenhuma amenidade o que parece corresponder a um grau altíssimo de exigência e angústia interiorizadas.

Sua terceira Caixa de Areia (fig.14) mostra uma paisagem bem ordenada, com cores alegres e um centro claramente definido. Este centro é marcado pela presença de um ovo, simbolizando todo o potencial criativo de Cláudio. Segundo o Dicionário Herder de Símbolos (pp. 39-40),



Claudio fig. 13

o ovo é um símbolo de fertilidade, conhecido como germe da vida. Nas concepções mitológicas de muitas culturas, encontra-se o *ovo do mundo* como imagem simbólica da totalidade das forças criativas. Na Alquimia o *ovo filosófico* representava um papel importante como imagem da matéria prima a partir da qual era chocada a pedra da sabedoria pelo fogo filosófico. A dimensão inconsciente em Cláudio parece querer oferecer-lhe uma possibilidade ainda não realizada conscientemente. À esquerda vemos novamente o velhinho contemplativo. Cláudio preencheu o espaço disponível, com arcos coloridos dispostos simetricamente em volta do centro. Vemos também, um pato, um pequeno cachorro preto que, com seu olhar, parece desafiar um cavalo e um casal de retirantes sobre um burrinho. Um pouco de vegetação, à esquerda, duas grandes pedras e uma casa, à direita, sugerindo firmeza e um lugar de referência, completam a imagem. Parece que após um ano de análise, a situação interior de meu analisando estava mais estável e promissora. Prestando mais atenção ao detalhe do olhar desafiador do cachorrinho preto, temos a impressão de ser um elemento de desagregação nesta imagem. Aparentemente cada objeto está em seu lugar e em sua esfera. Apenas o cachorrinho parece querer sair do lugar em que se encontra, como se ainda estivesse procurando o seu. É possível que Cláudio tenha expressado, através deste detalhe, sua insegurança e dispersão em relação ao lugar que deve ocupar na vida.

Uma quarta Caixa de Areia (fig. 15) mostra ao centro um aprofundamento na areia. Nesta quase cratera temos uma casinha com

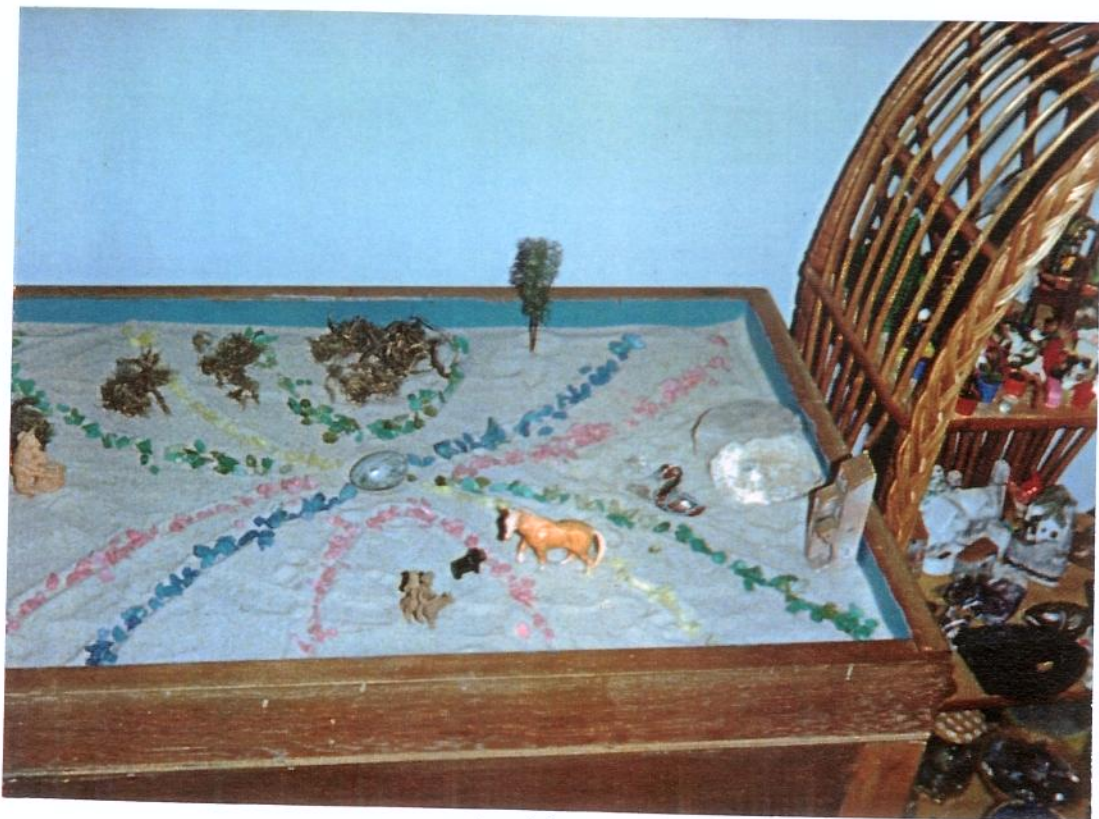


fig. 14



fig. 15

árvores, um patinho amarelo e uma pessoa representada por um bonequinho vermelho. Saindo da cratera há um caminho por onde passa um carro vermelho. Na frente deste conjunto está um avião que deixou um rastro na areia. No canto esquerdo superior um rochedo elevado sobre o qual está sentado o velhinho vendedor de cacau, no canto direito superior, duas árvores e, na linha média, um arbusto e um conjunto de flores secas.

No momento em que compôs esta Caixa de Areia, Cláudio encontrava-se muito deprimido, o que parece evidenciar-se no aprofundamento do motivo central da imagem. O bonequinho vermelho poderia indicar a sensação de urgência da situação, assim como o carro vermelho que está deixando o local. O avião que parece estar chegando deixa aberta a possibilidade de evasão da situação premente. Do mesmo modo o velhinho sobre o rochedo elevado confirma um aspecto defensivo da estrutura de personalidade de Cláudio.

Na quinta Caixa de Areia (fig. 16), vemos um fogo com um caldeirão no centro da imagem e um grupo de pessoas e animais ao seu redor. Parece que fazem parte de alguma coisa em comum, transmitindo a idéia de unidade. Num semi-círculo abaixo do fogo central vemos ferramentas e objetos *que as pessoas largaram para que esta unidade pudesse acontecer*. Segundo Tietze (1985 :242,243) *o fogo é um símbolo de energia psíquica. Pode aparecer também como símbolo de purificação psíquica assim como de renovação e de renascimento. O seu significado positivo de preservação, encontramos na imagem simbólica da chama da*

vida. Está conectado com o sol, a luz, o raio. Em geral é visto como vindo do céu. A filosofia grega, via no fogo ou a origem de todo ser ou um de seus elementos. Porém está também conectado com o complexo de destruição, com a guerra, o mal, o demoníaco, o inferno ou a ira divina.

Um incêndio destrutivo, sinaliza sempre perigo que pode ser tanto uma paixão avassaladora como energias negativas que querem ser liberadas. A esfera que sai da parte posterior do círculo seria o resultado dessa convergência e representa a necessidade premente de concentração que Cláudio experimentava na época.

A sexta Caixa de Areia (fig. 17) coincide com o dia de qualificação da tese de Cláudio. Vemos uma pequena cidade que apresenta em seu centro uma espécie de julgamento. No tribunal estão uma coruja, um mago e uma figura de Nossa Senhora. Para Cláudio estes são personagens sizudos expressando a sensação desagradável vivida por ele na ocasião. À frente do tribunal vemos um pequeno gnomo explicando algo para a platéia. Cláudio colocou as figuras mais diversas, desde pessoas até animais, para representar o povo todo da cidade. Na linha média, à esquerda, vemos a casa de Cláudio *aberta para se ver o interior*. Cozinha, uma pequena sala, uma cama, um jardim e o seu cachorro na entrada da casa. Do lado de fora, uma bicicleta, um carro e um avião, *possibilitando a sua saída e a sua volta quando quizesse*. No outro lado da linha média uma caverna que segundo Cláudio *é um local onde poderia sentir-se bem, um refúgio, algo mais natural*. No alto da estrutura onde se realiza o julgamento vemos um sino que seria o

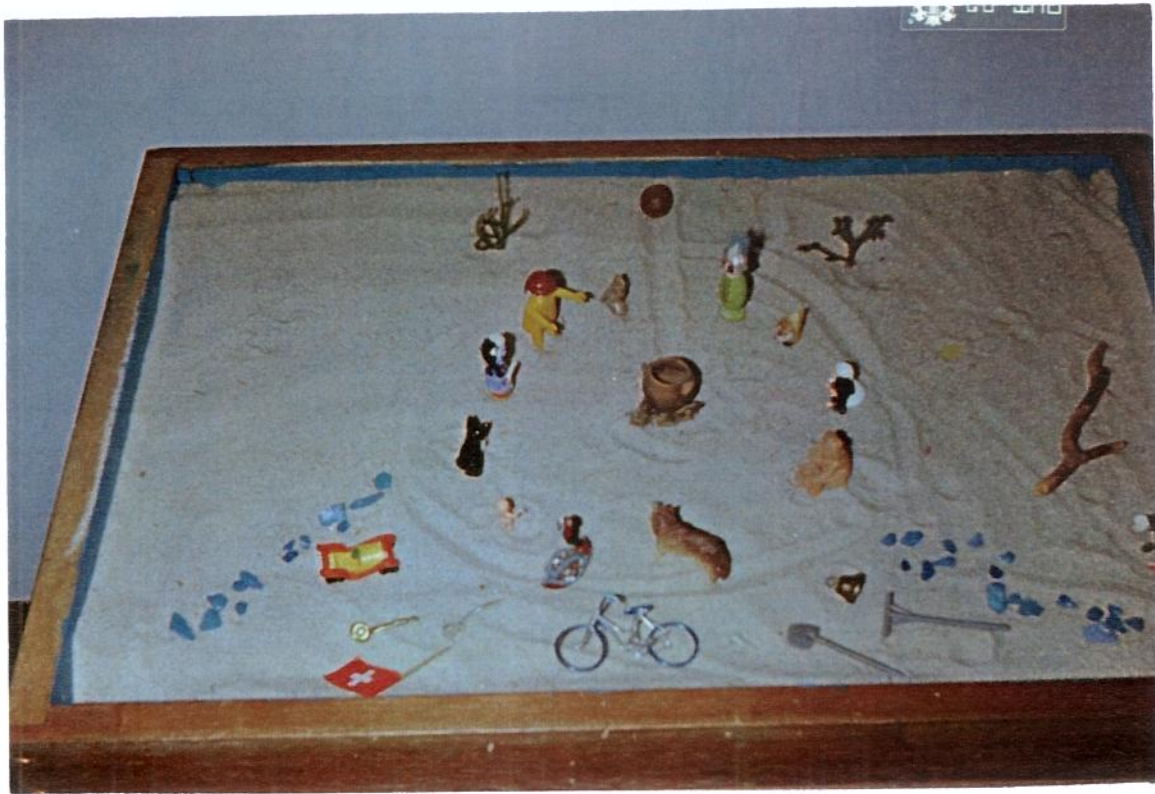


fig. 16

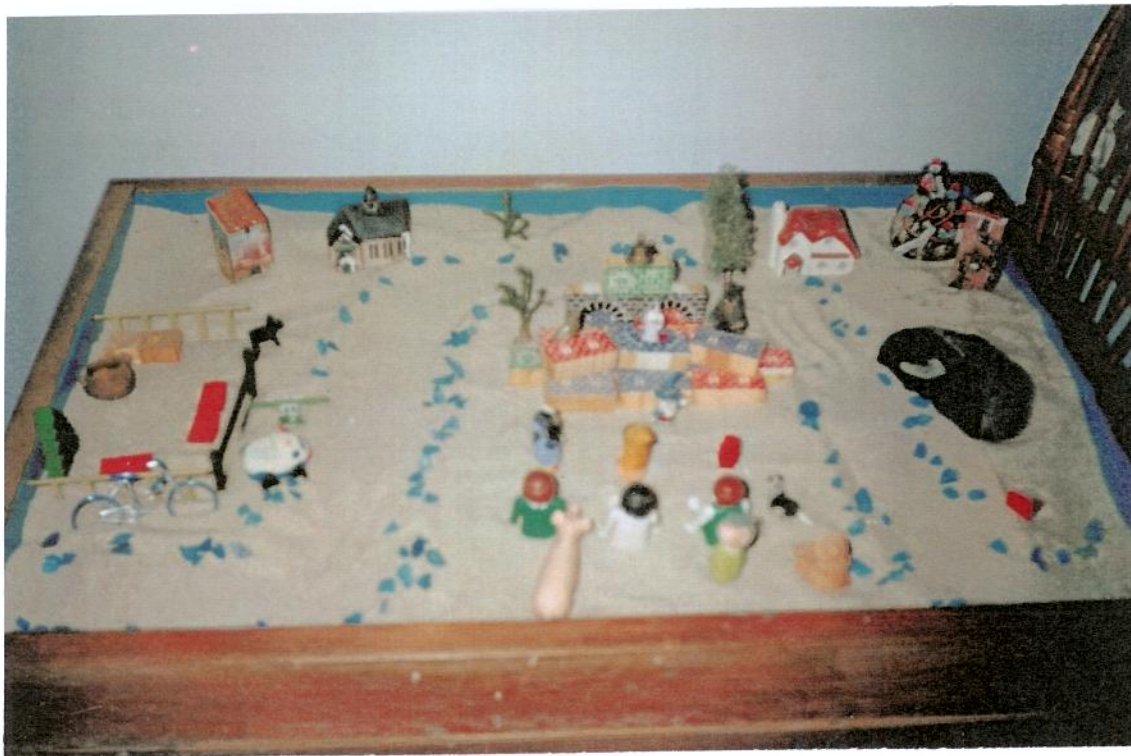


fig. 17

instrumento que reuniria todas as pessoas. Cláudio procurou preservar nesta Caixa de Areia os elementos mais importantes de sua vida individual: casa e caverna (recolhimento profundo) apesar do julgamento que está ocorrendo e que indubitavelmente representa a defesa de sua tese, ou seja, a sua inserção na sociedade.

Na sétima Caixa de Areia (fig. 18), Cláudio expressou mais uma vez sua dualidade: *do lado direito, a bagunça, do outro lado a atitude meditativa que observa e compreende*. Na linha central da imagem vemos ele mesmo sentado sobre uma ponte. Na metade direita, que ele diz representar a confusão interior em que vive, vemos entre a variedade de objetos colocados, também uma concha de ouro apoiada sobre um cristal transparente. Segundo o Dicionário Herder (p. 62) o ouro sempre foi o mais nobre dos metais. Pode ser moldado, polido, é brilhante, suporta muito calor e acidez. Por isso é um símbolo da imutabilidade, da eternidade, da perfeição. Por sua cor é sempre identificado com o sol ou o fogo e por isso símbolo do conhecimento, principalmente esotérico. Na alquimia, a busca de fazer o ouro correspondia à busca da pedra filosofal. Esse procedimento, originalmente, deve ter estado em estreita relação com a aspiração pela purificação da alma, simbolizada pelo ouro. O cristal é visto como símbolo de pureza e clareza, e por isso, muitas vezes, também como símbolo do espírito. Corpo material mas transparente, em contraste com o resto da matéria, é também um símbolo da união dos opostos, principalmente de espírito e matéria. Essa imagem poderia simbolizar uma luz no meio do caos, ou seja um princípio ordenador e

sintetizador. Cláudio precisa descobrir, na relação com a vida cotidiana, os elementos que poderiam ajudá-lo a organizar o estado confuso em que se encontra. Nesse caso os dois lados se integrariam, formando uma só realidade vivencial.

Na oitava imagem (fig. 19), desenvolve a idéia expressada na Caixa anterior. No centro a mesma pedra cristalina colocada sobre uma pequena elevação e uma cruz azul que divide o espaço em quatro quadrantes. Riedel (1985: 41-43 / 63-64) diz: *Na natureza, a cruz*

frequentemente está presente como princípio estrutural. Pode ser observada nas redes dos cristais, em forma severamente geométrica, como princípio de formação das plantas, na postura vertical de muitos seres vivos.(...) A cruz é cruzamento e interseção mas também ponto de encontro de duas linhas: a horizontal - a linha do repouso, da extensão terrena - e a linha vertical - a linha do estar ereto, da tensão entre céu e terra. Ambas vem do ilimitado e também continuam para lá.(...) No cruzamento das duas direções aparentemente inconciliáveis pode ocorrer algo que interliga a fertilidade dessas duas linhas de vida: a simples orientação vertical, com seu impelir, seu querer ir além de si, sua relação

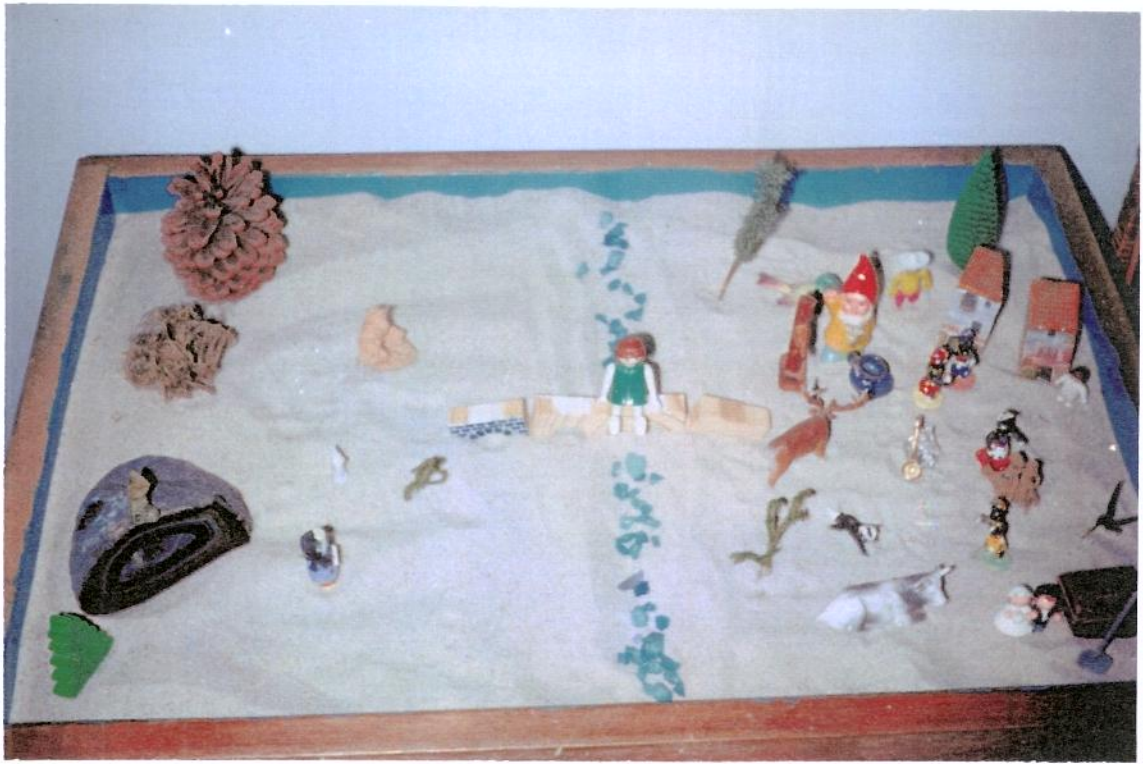


fig. 18



fig. 19

com a transcendência, coloca o ser humano em perigo. Ela precisa, como complementação, da ampla serenidade e calma, segurança e capacidade de suporte da horizontal feminina.

Na Caixa de Areia, vemos, no braço esquerdo da cruz, um portal de entrada e de saída. Há carros circulando nas linhas horizontal e vertical. Cláudio descreveu os quadrantes da seguinte maneira: na parte superior, no canto esquerdo, uma cidade, no direito, um santuário com aspectos da natureza, como uma coruja mágica assentada sobre uma caverna que é de cristal por dentro. Na parte inferior, o canto direito mostra o velho vendedor de cacau junto à sua mulher, dando de comer aos animais e o esquerdo, uma casa aberta onde está havendo uma festa, um ambiente gostoso. Interessante o fato de que a coruja (Herder pp. 46-47) consta como animal de significado ambivalente. Pássaro da noite que não suporta a luz do sol, era considerado no Egito e na Índia como pássaro da morte. Desde a antiguidade, seu chamado é tido como sinistro e de mau agouro mas é também símbolo da sabedoria que penetra na ignorância e da conversão religiosa. Este pássaro, descrito por Cláudio como mágico, expressa sua insegurança quanto a um sistema de referência, já que o antigo recebido em sua família não tem mais um valor real e o novo está em formação.

Reconhecemos uma transformação na figura do velho sempre espiritualizada e etérea nas imagens anteriores: aqui ele dá de comer aos animais e está acompanhado de sua mulher o que demonstra a inserção na realidade concreta tão necessária a Cláudio.

A nona Caixa de Areia (fig. 20), tem em seu centro um olho. Dele Cláudio diz : *deste olho, apesar de lindo, não sai nada: ele apenas capta*. Esta imagem pode representar seu sentimento de isolamento e não participação do mundo que experimenta muitas vezes. Mais acima, sobre um suporte, vemos um ovo que tem como companheiros um menino e uma coruja que parecem cuidar dele. No canto esquerdo inferior, mais uma vez o velho dentro de uma casa olhando através de uma janela. Tem a mulher junto dele e também uma ferramenta. Cláudio disse: *dessa vez o velho não está olhando para o além e sim para sua frente. Além disso ele está em num ambiente de trabalho. Quiz fazer uma marcenaria. A rocha no canto direito superior está associada a uma força zangada, brava. O cavalo do lado direito representa uma força viril - muita energia*. Nesta imagem vemos confirmada a necessidade de participação na vida real prática. O fato de vermos a mulher do velho presente já em duas imagens pode estar representando a relação ativada com a vida afetiva de Cláudio nessa fase de sua terapia. De fato, nesta época seu casamento começa a viver momentos de maior proximidade e encontro.

Essas nove imagens, que representam uma seleção das muitas Caixas de Areia realizadas em um período de dois anos e meio de terapia não eram antecedidas por exercícios de Dança Meditativa. No entanto, durante esse período, Cláudio participou de um grupo regular de Dança Meditativa que conduzi paralelamente à terapia verbal.

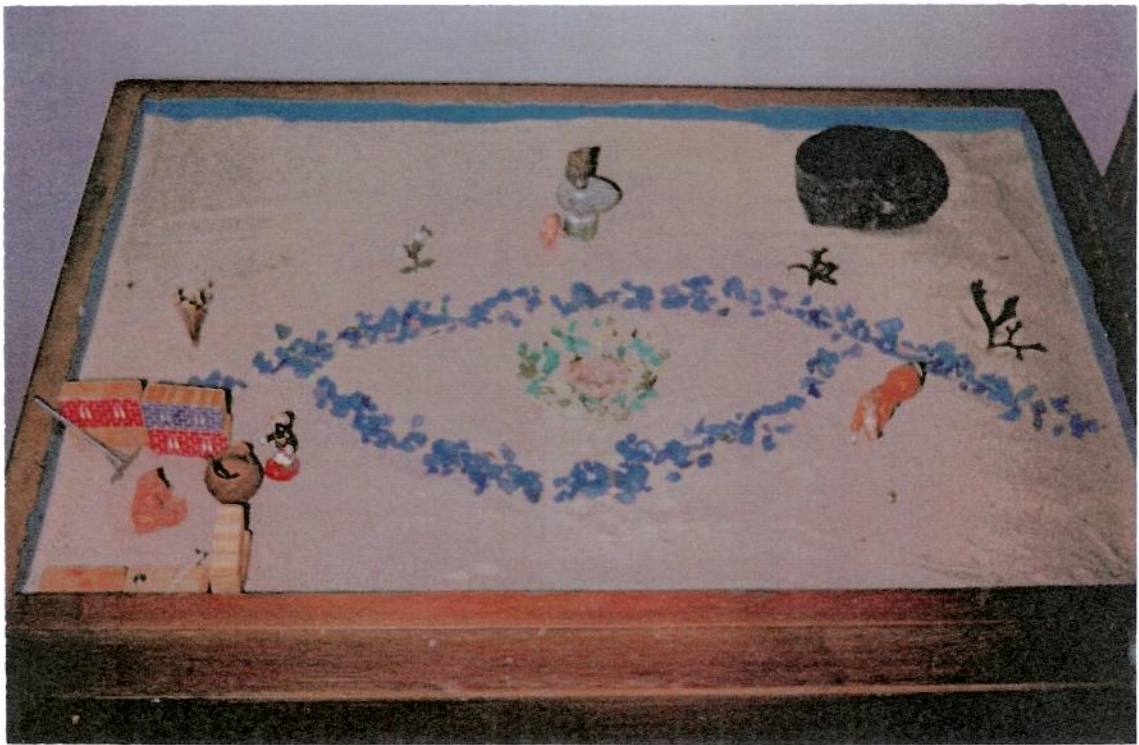


fig. 20

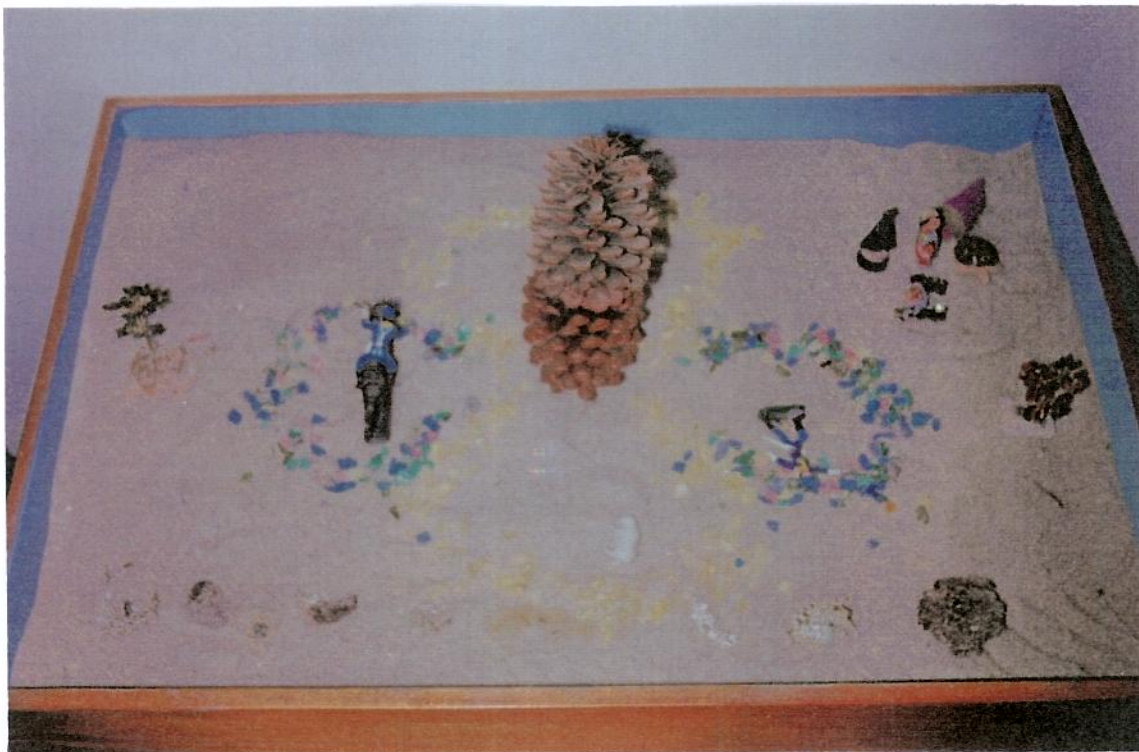


fig. 21

As descritas a seguir foram realizadas, cada uma delas, antecedida de uma vivência expressiva de música e movimento.

As sétima, oitava e nona imagens anunciam, em sua temática, um começo de organização interior e superação da dualidade vivenciada anteriormente com muita intensidade. A décima representa uma mudança mais acentuada em relação a esses aspectos.

Antecedendo a realização da décima Caixa de Areia (fig. 21) Cláudio fez um exercício de movimentação sobre um trecho do Concerto para violino de Beethoven - opus 61. Neste exercício foi acentuado o fator continuidade do movimento, por um lado e a divisão em seis direções básicas no espaço, por outro. Correspondendo à estrutura básica da música, realizou seis movimentos contínuos - cada um numa direção diferente no espaço, que se interligavam formando um todo. Esta interligação foi representada, na Caixa de Areia, duas vezes, em dois motivos concêntricos. O primeiro mostra no centro um forte eixo vertical em torno do qual se agrupam quatro círculos e duas árvores que estariam representando seis realidades diversas. O segundo, que tem a mulher como eixo central, representa para Cláudio a *busca de uma vivência mais total*. Os diversos elementos dentro do círculo maior, e na representação menor no canto direito superior seriam o *gênio (a qualidade essencial)* de cada movimento realizado.

A vivência concentrada do movimento nas seis direções básicas do espaço (frente, trás, direita, esquerda, alto e baixo), seguindo a estrutura regular da música, possibilitou a Cláudio uma organização das múltiplas facetas de sua Personalidade no espaço concreto da Caixa de Areia. O

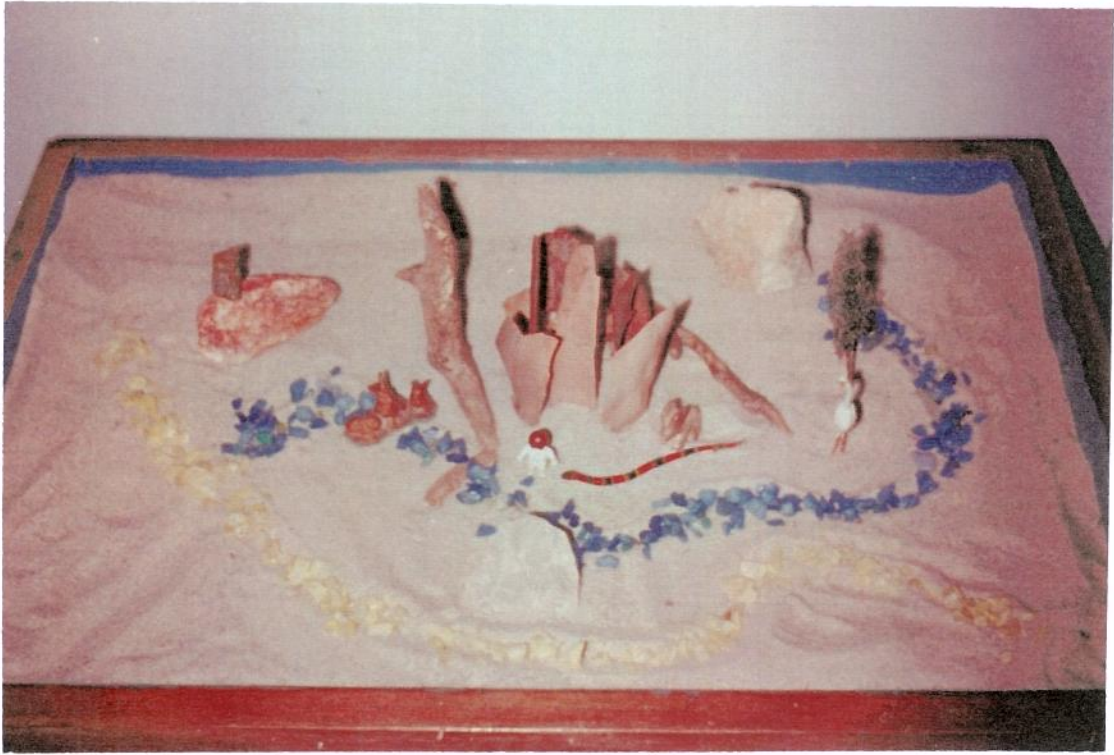


fig. 22



fig. 23

passo seguinte seria transpor esta representação em nível simbólico para a prática de sua vida diária.

A décima primeira Caixa de Areia (fig. 22) foi realizada após um movimento contínuo de abertura, sobre um adagio de um concerto para trompa e orquestra de Mozart (KV 447). Nesta época Cláudio havia terminado o seu mestrado e estava trabalhando numa empresa estatal, sentindo-se muito atarefado e pressionado pela rotina do trabalho. Vemos no centro um conjunto de cascas de árvores rodeando a figura do velho vendedor de cacau de modo a escondê-lo completamente e impedir sua saída. Em torno deste motivo central, duas linhas, uma azul e outra amarela, serpenteando uma em direção a uma grande pedra e a outra em direção ao canto direito inferior. Uma coruja sobre uma rocha observa a cena. Diversos coelhos, uma cobra e uma garça completam a composição do ambiente vivo desta imagem. Um grande cristal branco bem na frente da imagem se contrapõe à grande pedra onde a linha azul termina. Cláudio disse: *a garça tem a ver com o movimento para o lado enquanto que a coruja representa um bicho voltado para a terra. O menino branco sou eu, o coelho (representando a agitação em que está vivendo atualmente) sou eu também. O velho escondido e impedido representa minha liberdade cerceada pela rotina do dia-a-dia. Parece ser necessário para Cláudio descobrir como preservar um espaço interior apesar da relação intensificada com a vida concreta neste momento.*

A próxima Caixa de Areia (fig. 23) foi executada após a realização do exercício de movimentação sobre o adagio da Sonata para flauta transversal e fagote de J. S. Bach (BWV 1033). Viveu a tensão

entre a leveza e fluidez da flauta e a gravidade do fagote. Os movimentos e a música lembraram-lhe a interação com o que estava a sua volta. Visualizou um personagem com um arco, ao seu redor.

Na execução da Caixa de Areia escolheu um deus indiano que parece estar dançando. Para realçá-lo colocou um arco de vime. Havia nesta combinação algo que se erguia como se o personagem estivesse observando as plantas e os pássaros ao seu redor. Atrás do deus vemos dois pedaços de casca de árvore (que na imagem anterior rodeavam o velho), dispostos em forma de X possibilitando um encaixe para uma grande pinha. Do lado esquerdo vemos uma flor e um pássaro colorido sobre uma pequena árvore. À sua frente uma concha branca *como que para valorizar o dançarino*. No canto esquerdo superior uma pedra escura que tem uma face cristalina por dentro, no canto direito superior uma grande pedra branca e na frente formando um vértice com as duas, outra grande pedra transparente. Do lado direito, um tronco onde está um pássaro azul e uma pequena árvore com pedras cristalinas cor de rosa. Uma pequena coruja observa a cena. Dessa forma, o deus indiano está rodeado de elementos vivos e transparentes, com os quais ele parece manter uma relação harmoniosa.

O contraste desta imagem com a anterior é evidente. A libertação da figura central, antes representada pelo velho, agora pelo deus dançarino que expressa uma atitude ativa e criadora, é clara. A moldura azul, que a princípio foi colocada como um enfeite, desempenha, no entanto, o papel de integração das diversas partes num todo. Parece

que alcançou neste momento um estado de equilíbrio consigo mesmo e também com seu ambiente.

A décima terceira Caixa de Areia (fig. 24) foi realizada após o exercício de improvisação livre sobre uma música folclórica - O Cuitelinho - cantada por Nara Leão. Durante a audição, Cláudio vivenciou um sentimento complexo: sentia poesia, ternura consigo mesmo, como se estivesse se ninando por um lado e, por outro, a vida se apresentava com as diferentes direções a seguir, um sentimento de saudade e luta. Lembrou do sítio onde viveu aos oito anos. O mesmo tanque de secagem de café, cujo desenho já foi citado, encontra-se na Caixa de Areia, desta vez deslocado para cima. No centro Cláudio representou uma lágrima, referindo-se *ao choro pelas coisas que foram*. No centro da lágrima colocou um cristal como sendo seu Eu. Não achou nenhum bonequinho que correspondesse melhor. Disse que o cristal era como um núcleo. As outras coisas representam diversos aspectos de si e as direções que a vida tomou: *o homenzinho vermelho, embaixo à direita, seria o homem sério, de terno, que trabalha; o cavaleiro com a figura feminina na garupa, representa a vida a dois; o velhinho seria a contemplação do mundo; a espingarda refere-se à batalha que é preciso travar para se conseguir as coisas; a caverna, com a vegetação e o pato refere-se à natureza; a borboleta é o movimento suave, muito almejado; o boi é o espírito de brincadeira de estar com os outros, de convivência*". Cláudio resumiu esta imagem como sendo *o menino que está viajando ao encontro de seu centro*, acrescentando que as características do pai, por ele internalizadas, causavam-lhe muitas dificuldades.

A décima quarta e última Caixa de Areia da série de Cláudio (fig. 25), foi realizada após um exercício de improvisação livre sobre o adagio da Sonata para flauta BWV 1030 de J. S. Bach. Improvisou movimentos redondos e visualizou *uma roda que gera força*. A imagem que emergiu a partir da música foi a de uma colheita em que ele trabalhava e ao parar para comer, começava a pensar em como resolver seu problema. Enquanto dava as frutas estragadas para os passarinhos, pensou em como seu problema tinha ficado pesado: associou a roda que gera força à "Roda da Fortuna", dizendo que *se uma pessoa estivesse em sua beirada, ficaria no caos, ao passo que se estivesse no centro, estaria bem, apesar do dinamismo*. Em relação a si mesmo: *tenho medo de perder o controle quando o dinamismo cresce muito*. Na Caixa de Areia construiu uma figura em forma de oito. O movimento passa pelo centro continuamente. Existe um lugar de repouso representado pelo menino com o cristal e o passarinho. Em volta vêem-se os aspectos diferentes que podem ser *encarnados*. *Há uma analogia com o movimento pulsando, desenvolvendo-se e, a partir de um determinado aspecto, interrompendo-se, retomando depois a pulsação que continua o movimento*.

Através dessa imagem, Cláudio parece estar representando um insight sobre sua dificuldade básica de manter, sem interrupções, a fluência de sua energia realizadora. Nesse momento de seu processo terapêutico, percebe seus potenciais e suas limitações. A Roda da Fortuna em forma de oito refere-se ao processo contínuo de desenvolvimento individual, seu Processo de Individuação e sua conexão com o universo. Segundo Herder (p. 62), sendo uma forma específica da

roda que simboliza o movimento de transformação - do "tornar-se" - e de extinção, acentua o aspecto da constante mudança, da característica fugidia da sorte.

O ponto de repouso, representado pelo menino com o cristal e o passarinho é um referência ao Self que centraliza esse processo, protege e acalma sua ansiedade e, em última análise, garante o seu progresso.

Vemos que a inclusão da vivência expressiva com música e movimento possibilitou a Cláudio uma fluência maior e uma rápida integração de elementos que, apesar de serem de seu conhecimento, ainda estavam separados.

Posteriormente continuou tendo as dificuldades que se originaram na sua formação mas passou a superá-las mais prontamente, tendo consciência do que estava acontecendo. A sua relação com a família ficou mais cordial, tanto com os irmãos, com os quais vivia antes num clima de rivalidade, como com sua mãe que passou a visitá-lo como amiga em sua casa. Conversavam normalmente, sem as defesas anteriores. O pai, cujo segundo casamento também fracassou, nesta época vivia sozinho. Dispondo de poucos recursos financeiros, era ajudado pelos filhos, inclusive pelo próprio Cláudio. Isso reforçou a consciência de que a visão idealizada do pai havia sempre prejudicado a realização de seus projetos. Essa circunstância levou-o a deixar de ter ilusões a esse respeito e aceitar o fato de que deveria tornar-se adulto e responsável por seus atos e sentimentos.

O terceiro caso

É o caso de uma mulher que iniciou a terapia aos quarenta e seis anos. O processo terapêutico durou três anos e meio. O seu primeiro contato com a psicoterapia junguiana foi através de meu grupo de Dança Meditativa do qual participou durante um semestre. Após este trabalho em grupo Flávia, como chamarei minha cliente, iniciou comigo, um processo de terapia individual.

Neste caso, nosso relato concentra-se basicamente na análise verbal, nos exercícios de movimento e nas Caixas de Areia. Foram poucos os sonhos que me apresentou e aqui estão os que me foram entregues por escrito.

Alguns anos antes, Flávia havia feito uma terapia de orientação psicanalítica durante quatro anos. O diagnóstico de seu terapeuta foi: Síndrome do Pânico, que havia se manifestado pela primeira vez logo depois de ter-se divorciado do primeiro marido. O casamento havia durado quinze anos, mas eles não tinham filhos. A relação era difícil. Flávia vivia sob pressão mas tinha correspondido inteiramente às expectativas de seu marido e provavelmente dela mesma: era uma excelente esposa e profissional. Durante muitos anos tinha trabalhado como educadora. Quando iniciou a terapia trabalhava para a Secretaria de Educação num emprego de transição antes de assumir o cargo de diretora de uma escola pública. Muito criativa e dinâmica, sabia conduzir professores, alunos e funcionários criando um clima de comunicação e confiança. A poucos anos de sua aposentadoria, quando

normalmente as pessoas se empenham apenas com uma intensidade média, atuava com vigor e iniciativa surpreendentes.

Sua mãe tinha sido amorosa porém muito exigente. Suas três filhas tinham que se comportar conforme as expectativas, e virem a ser moças bem educadas e prendadas. Flávia sempre foi, durante a infância, uma criança que se exigia muito, enfrentando sozinha todas as tarefas que lhe cabiam e achando que esse era seu dever. Provavelmente isso se deve em parte à expectativa alta que sua mãe tinha em relação às pessoas com quem convivia. Mais tarde, já casada, fazia questão de atuar profissionalmente numa tarefa muito exigente com menores marginais, tendo ainda que pegar dois ônibus para chegar ao trabalho. Nessa fase de sua vida sentia que isso era sua obrigação. Vemos nessa atitude a mesma exigência de sua mãe: fazer bem e sozinha as coisas que a vida lhe apresentava. Seu primeiro marido também tinha essa expectativa em relação a ela. Parece que houve uma associação interior muito forte entre essas duas pessoas tão importantes em sua vida: a mãe e o marido.

Seu pai era uma pessoa jovial, de muito bom humor e piadista. Tinha um cartório, o que lhe possibilitava dar à família condições de segurança e bem estar. Era poeta, tinha muito amigos e gostava da vida amena, sem querer se preocupar com as responsabilidades da educação das filhas e dos problemas familiares. Sua mulher, considerava-o um "cabeça de vento" e tinha uma atitude um pouco sarcástica em relação a ele.

As irmãs de Flávia eram bem diferentes dela. Sendo a do meio, sempre teve o papel de mediadora. A mais velha, casada com um profissional liberal bem sucedido vivia em abundância, tinha duas filhas com as quais não se comunicava muito bem. Preferia fazer um trabalho benéfico com moças que viviam em favelas. Nesse contexto atuava e comunicava-se muito bem. A irmã mais jovem era casada mas não tinha filhos. Parecia uma eterna adolescente, procurando viagens ou programas para se entreter. Flávia parecia ser a mais responsável e madura das três irmãs.

A morte de sua mãe não chegou a desestabilizá-la. No entanto lamentou não ter-lhe contado que sua doença era câncer, já que achava ser seu direito, saber disso antes de morrer. Dizia sentir-se culpada por esse motivo, mas, segundo minha opinião, a culpa em relação a mãe era muito mais por ter ficado, muitas vezes, no meio dos pais, tornando-se o centro de atenção, quando tinha seus acessos de bronquite e quando exercia o papel de mediadora entre eles. Simultaneamente desenvolveu um sentimento de raiva latente durante os anos de sua formação, diante da autoridade e da exigência da mãe.

Quando eclodiu a Doença do Pânico Flávia ficou completamente desvalida. Não conseguia mais trabalhar, ir a um banco ou supermercado e sentia um medo enorme. A sua primeira psicoterapia foi uma grande ajuda. Depois de quatro anos Flávia estava em condições de abrir-se para a vida. Conheceu seu segundo marido. Um viúvo, que tinha perdido a mulher, repentinamente, após uma fulminante enfermidade. Tinha dois filhos adolescentes, sendo que um deles rejeitava

terminantemente o segundo casamento de seu pai. Apesar de todas as dificuldades Flávia era muito feliz com o segundo marido e também seu enteados foram se tornando cada vez mais próximos. Quando terminou a terapia comigo vivia em um ambiente familiar harmonioso e estável.

Durante os anos de terapia, Flávia desenvolveu intensamente uma postura religiosa. Na infância havia praticado a religião católica da maneira convencional. Com a pressão interior que a Doença do Pânico, mais as condições de sua vida, exerceram sobre ela, surgiu internamente a necessidade de estar ligada a uma dimensão maior: uma re-ligação com algo absoluto, que a protegesse dos perigos de sua própria Psique.

Na busca de solução para o seu quadro procurou também a medicina alternativa, tal como a Iridiologia, a Acupuntura, exercícios meditativos de movimento, plantas medicinais. Nessa busca encontrou no Espiritismo uma real ajuda para os momentos difíceis, como a sua própria angústia e insegurança nos momentos críticos da doença ou situações concretas de dificuldades familiares e, finalmente, durante o período da doença e da morte de seu pai. Pouco depois deste fato Flávia encerrou seu processo terapêutico comigo. Durante o ano de 1994 havia começado a frequentar um pequeno grupo espírita, o que faz até hoje. Esse grupo era liderado por um velho amigo de seu marido que morreu em meados de 1995. Flávia reagiu com serenidade a essa morte, assim como pode aceitar a morte de seu pai sem grandes desequilíbrios. Provavelmente isso tenha sido, em parte, possível devido ao trabalho realizado durante sua terapia quando conversamos muito sobre a importância que a mãe teve em sua vida e, também, sobre a negação de Flávia em entrar em

contato com os sentimentos que a morte de sua mãe tinham-lhe provocado. Somente após divorciar-se do primeiro marido, muito valorizado por sua mãe, é que desabou literalmente na depressão e no Pânico. Provavelmente esse estado interior já estava latente desencadeando-se no momento da separação. Até aquele momento de sua vida, estava habituada a corresponder a muita demanda e, em função disso, estruturou-se sob excessiva tensão. Depois do divórcio essa tensão se desfez bruscamente e Flávia se desestruturou. Perdeu a noção de equilíbrio porque até então funcionava em resposta aos outros e não a si mesma. Instalou-se o caos. O pânico manifestou-se como passagem drástica de uma forma excessiva de funcionamento para outra forma mais equilibrada. Nesse sentido, o divórcio, apesar da situação traumática que desencadeou, teve também aspectos positivos.

Para Flávia, lidar com as rupturas sempre foi muito difícil. Por exemplo: as mudanças de emprego pelas quais passou, as viagens com seus contratempos (perda de documentos e de cheques) e a idéia de estar próxima de aposentar-se. Ficava angustiada diante do novo, do desconhecido e muitas vezes diante do próprio bem estar e de seu sucesso. Era como se não suportasse estar feliz por temer que esta felicidade lhe fosse tirada novamente.

Quando voltou de uma viagem à Europa, com o segundo marido, em julho de 1994, sofreu numa nova crise de Pânico voltando a tomar a medicação alopática que já havia deixado e aumentando sua frequência às sessões de análise. Após a elaboração dos motivos dessa crise recente, que se referiam, principalmente, a uma outra viagem feita

com o primeiro marido, Flávia sentiu-se capaz de gerenciar sozinha sua própria vida, reservando-se o direito de poder precisar de ajuda terapêutica no futuro. Dessa época, após a viagem, existem dois desenhos que revelam a angústia de seu coração e o perigo interior em que se encontrava.

O primeiro deles (fig. 26) mostra Flávia andando em direção a um precipício. Seu coração está doendo e sua cabeça também o que ela enfatiza com a cor vermelha. A sensação é de grande perigo. O outro (fig. 27) mostra uma mão que procura segurar um coração grande e vermelho. Com esse gesto ela parece querer se apropriar de seu coração, assimilando sua identidade. Em volta dessas duas figuras apenas o vazio, idêntico ao vazio do precipício no desenho anterior. Ambos foram feitos no dia 30/09/94, um mês e meio após a sua volta da Europa. Flávia estava no auge de sua segunda crise de Pânico. Nesses desenhos se revela o vazio em que caiu ao se desestruturar. Mas o vazio nos desenhos não é ilimitado. Parece indicar que existiria um chão caso houvesse a queda.

Um dos poucos sonhos que Flávia me entregou por escrito diz o seguinte: *uma esteira rolante como as de aeroporto. Uma fileira de abelhas ia nessa esteira, como num sacrifício, para um despenhadeiro no fundo do qual havia fogo. Fazia um barulho de insetos sendo queimados lá em baixo e ela observava sem poder fazer nada. Uma outra imagem é de trabalhadores realizando uma tarefa sempre igual, sem criatividade, sem poder mudar o destino. Sentia-se agressividade no ar.*

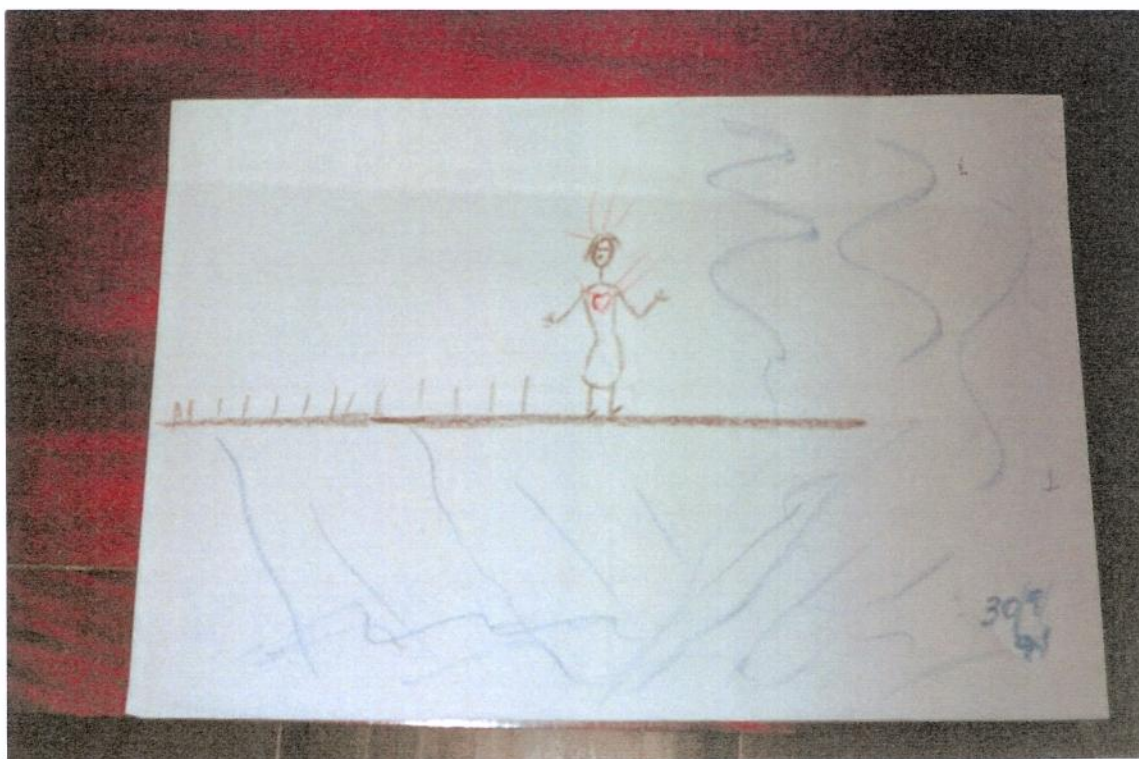


fig. 26



fig. 27

Nesse momento, Flávia passava pela pior fase de sua Síndrome de Pânico. O fogo destrutivo que queima as abelhas parece representar o perigo que vem de seu inconsciente. A situação parece sem solução. A mesma idéia se repete na imagem dos trabalhadores, agressivos mas impotentes. É como se essa agressividade que vem acompanhada de impotência se expressasse nos sintomas de intenso medo, ansiedade e paralisia que Flávia sentia quando sofria os ataques de pânico.

Um outro fragmento de sonho diz : *na garagem do prédio em que moro. Estou na rampa, dentro do carro, pronta para apertar o botão que abre o portão. Meu ex-marido sai da sombra e se aproxima da janela do carro. Há uma tônica de crítica e eu me sinto ameaçada.*

Durante muito tempo de seu processo terapêutico, os sonhos e as imagens na Caixa de Areia se referiam ao primeiro casamento. Era como se a vivência das brigas ou da opressão que sentia na vida com o marido, tivessem que se expressar inúmeras vezes para poder depotencializar a carga negativa que havia ficado em Flávia. Mais para o fim de sua análise essas imagens não emergiam mais, deixando o espaço para que a vivência atual pudesse se expressar.

Um terceiro sonho: *ia ter uma sessão de terapia num prédio muito esquisito. Havia um elevador que era uma caixa meio aberta e tinha-*

se que ir dirigindo. Como eu não sabia dirigir, tive que esperar para ir junto com outras pessoas. Bety, minha terapeuta, morava neste prédio de apartamentos. Tinha lá também uma menina. A terapia consistia no seguinte: enquanto ela realizava os serviços domésticos, eu ia atrás dela, contando as coisas de minha vida. Ela estava se sentindo mal com os meus sintomas de Pânico. Ela dizia que tinha um médico no prédio, que era para a levarem até lá. A menina se encarregou disso porque eu não sabia mexer no elevador. Quando voltaram, peguei a menina no colo e a acariciei. Depois despedi-me de Bety e senti que minha mão estava úmida. Eu estava com pena dela por ela estar querendo ficar bem sem conseguir.

Em relação aos outros, fica claro o caráter reparador deste sonho. A presença da menina, que sabe dirigir o elevador, aponta para a sua possibilidade de dirigir os impulsos inconscientes. Representa algo de sadio que existe nela e que busca a cura e tem a disposição vital para isso. Neste sonho, Flávia estava em pleno processo terapêutico. Já havia transcorrido mais de um ano de terapia.

O sonho enfatiza também a impotência, tanto dela como minha, possivelmente por neste momento o processo de transferência estar muito intenso. Há uma contaminação e uma perda de limites. Apesar da projeção de sua doença em mim, o sonho mostra a possibilidade de receber ajuda: eu vou com a menina procurar o médico que mora em meu prédio. Na época, eu estava com alguns problemas de saúde o que pode ter motivado essa projeção. A sua doença, projetada em mim, remete à busca da cura a partir de seus próprios recursos.

A primeira Caixa de Areia (fig. 28) mostra uma linha em diagonal da esquerda superior para a direita inferior. O que vemos ali parece ser um cortejo de três casais, interrompido por obstáculos. Na parte superior, do canto direito, vemos uma aldeia com casas, pessoas e plantas e uma bruxa sentada sobre uma rocha. No canto inferior vemos casinhas e um carrinho de bebê. Como essa Caixa foi realizada com múltiplos objetos, iremos apenas descrever os mais importantes dentro do contexto psicológico de Flávia.

Ao descrever essa Caixa de Areia, Flávia disse estar pensando muito em seu primeiro casamento, principalmente em seu lado negativo. Olhando para as figuras que tinha colocado traçou um histórico: *"o casal grande representa o início promissor, com árvores e plantas; os duendes, o seu lado de humor mesmo nos momentos difíceis. A paisagem vai ficando mais agreste e o casal diminui, o que significa que a relação foi ficando cada vez mais difícil, culminando na separação. Nesse momento passei pelo túnel escuro da depressão, entrei num período amorfo representado pelos cristais e comecei então um momento novo. Nessa fase havia desespero e raiva representados pela bruxa e pelas figurinhas torcidas dentro das nozes, depois um período de melhora representado pelas pedrinhas cor de rosa e amarelas, as continhas e sementes e a aldeia. A aldeia representa as pessoas tentando ajudar-me nesse processo, sem no entanto conseguirem. Foi um processo pelo qual eu tinha que passar. Nas penas representei uma atitude desapegada: deixar de ser voltada apenas para mim mesma. Agora tenho meu segundo*



fig. 28

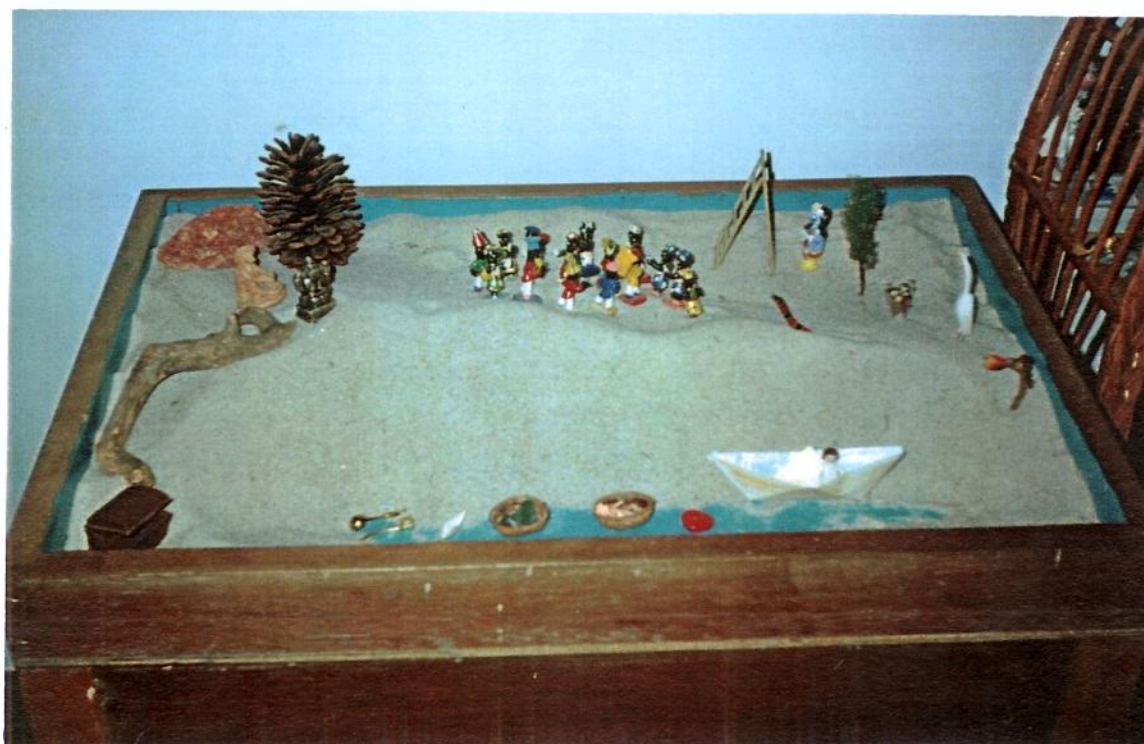


fig. 29

casamento, os filhos de meu marido e o mundo todo para me relacionar. O anão e a divindade protetora (que estava o tempo todo dando proteção) representam um toque de magia, felicidade e descontração. O carrinho de bebê representa a fragilidade que experimentei na separação do primeiro marido e talvez a maternidade não alcançada. Atualmente as coisas estão mais ricas e diversificadas e percebo como foi difícil meu primeiro casamento".

A descrição dessa Caixa feita por Flávia evidencia sua característica de analisar e elaborar mentalmente as situações de sua vida. Com isso evidencia a sua tipologia, que segundo Jung, seria a do tipo Pensamento. Esse tipo necessita explicar e organizar mentalmente os próprios processos de vida e deixa pouco espaço para os imprevistos. Mais do que uma vivência expressiva e lúdica esta imagem parece uma descrição fiel e linear das diversas fases de seus casamentos. No entanto, pelo simples fato de se permitir expressar o que sente de uma maneira nova, não verbal, mobilizou alguns temas que se tornariam básicos durante todo o seu processo de terapia, como por exemplo, o da maternidade. Flávia nunca teve filhos mas tornou-se a mãe dos filhos do segundo marido, o que não foi fácil e nem sempre prazeroso.

A maneira não verbal de expressar sua realidade, possibilitou também a demarcação de importantes momentos de transição e travessia de uma condição psíquica para outra, tal como o túnel representando a depressão durante a separação de seu primeiro marido.

A segunda Caixa de Areia (fig. 29) retrata, segundo Flávia, a péssima situação do atual sistema de educação com o qual ela, como

diretora de escola, convive cotidianamente. *A imagem representa pessoas andando em círculo, sem saber para onde ir, sem solução para seus problemas. A escada representa este dilema: pensa-se que se está subindo mas tem-se que descer, parece que nunca vai chegar.*

Com esse elemento simbólico, ela ilustra seu próprio processo de procurar sair de uma estruturação excessivamente tensionante e contraindo para uma onde pudesse se apoiar nos próprios impulsos e qualidades. Com a mente, subiu a escada. Agora precisa descer para chegar em sua própria realidade. O tema da descida para um nível inferior já foi introduzido nos desenhos vistos nas figuras 26 e 27.

Na frente da Caixa vemos coisas à deriva, uma enxurrada na qual vemos uma criança que está por se afogar. No canto direito superior uma pessoa está desunida: *não quer se unir aos outros*. É assim que Flávia se sente às vezes. No mesmo canto vemos um cobra simbolizando a agressividade solta por aí. No canto esquerdo superior vemos uma figura de elefante virada de costas (um deus indiano chamado Ganesha), fazendo as vezes de bruxa. No mesmo canto o velho não participa do espírito coletivo. No canto esquerdo inferior o baú representa o desconhecido. Do lado direito a garça simbolizando esperança e a flor que está mais para morrer do que para nascer. Toda essa ambivalência também tem a ver com a situação que vive em casa, onde tem passado por situações difíceis com a família. No dia das mães não foi prestigiada pelos enteados e magoou-se com isso.

Na Caixa de Areia seguinte (fig. 30) temos uma estrutura que enfatiza as diagonais. No centro um conjunto de figuras que representam ela mesma, atenta a tudo vivendo tudo muito intensamente: um lado intelectual, um brincalhão, um místico e um lado mulher. Vários caminhos se abrem a partir desse centro representando alegrias e dificuldades. Na frente da Caixa vemos três peças de barro, um velho e duas ânforas simbolizando seu lado profissional e a sensação de ser útil. Na parte posterior mais uma vez o baú com uma castanha dourada em seu interior: É o tesouro a ser descoberto. Algumas pessoas representando a família que está junto. No canto direito superior uma árvore festiva sugerindo o natal próximo, lembrando os presentes e os enfeites que já estão prontos em sua casa. Parece que o momento dessa Caixa é melhor em relação à vida em família e também de modo geral. Flávia está mais estruturada, numa nova base, podendo ver os aspectos positivos e negativos de sua vida com calma e segurança.

A quarta Caixa de Areia (fig. 31) mostra um casal dançando no centro e logo abaixo um grupinho realizando uma ciranda. No canto esquerdo inferior colocou diversos objetos tais como uma xícara, um chapéu, um beija-flor, um sininho e uma castanha dourada. No canto esquerdo superior duas casinhas, um duende e pedras coloridas. *Na casa maior haveria alguma coisa grande que não chegou a ver o que era. O duende estaria vivendo na casa menor. O golfinho colocado no lado direito sobre uma pedra estaria dando um pulo sobre o casal como se estivesse dentro da água. Esta seria uma forma de comemorar e abençoar a união*



fig. 30

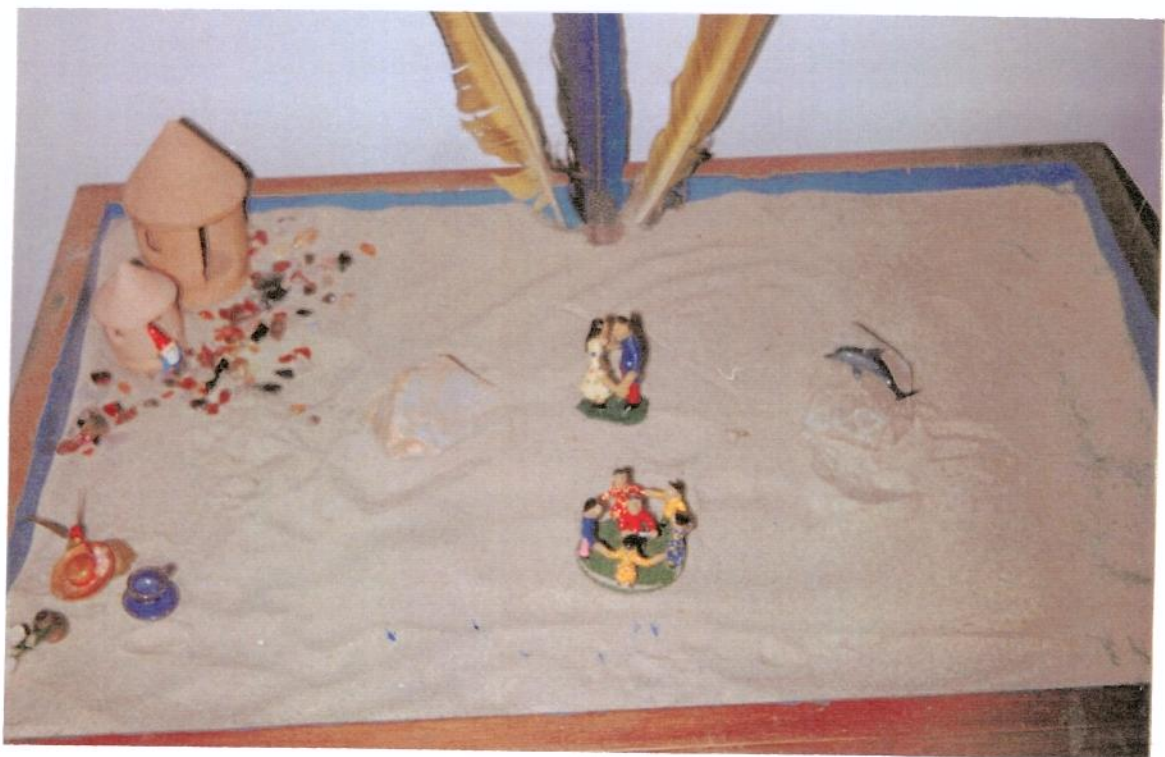


fig. 31

do casal. As penas no fundo da Caixa representariam algo transcendente, como que fechando e protegendo a cena e dando-lhe sentido. Os pequenos objetos no canto esquerdo superior simbolizariam saudade e lembranças.

Ao olhar essa cena sentiu como o movimento e a dança são importantes para ela entrar em contato consigo mesma. (Mais tarde quando introduzi os exercícios de movimentação meditativa antes da execução das Caixas de Areia, isso ficou bem evidente). Mais uma vez notamos a capacidade de descrever com fidelidade o que experiencia dentro de si. Há um aspecto promissor nesta imagem, representado principalmente pelas penas e pelo arco que o golfinho realiza ao abençoar a união do casal. Parece que Flávia passou pelo túnel e se permite viver momentos de felicidade e harmonia. Também a ciranda representa a alegria e bem estar. Esse é um momento em que Flávia passa bem, parecendo estar recuperada de seus sintomas de depressão e Pânico. Essa mudança não é definitiva, a transição ainda não foi completada. Foram lançadas as bases que precisam ser sedimentadas.

Na Caixa de Areia seguinte (fig. 32) que foi realizada após a audição da música *Cenas Infantis*, número 1, de Schumann e de uma seqüência de movimentação (abertura total do corpo), vemos uma cena que Flávia descreveu como a cena de um presépio. Colocou os animais e a cesta de grãos no canto esquerdo inferior. Os animais em torno da criança estão adorando-a e o lobo está oferecendo um tesouro ao menino. A raposa no canto esquerdo superior pareceu-lhe um elemento



fig. 32

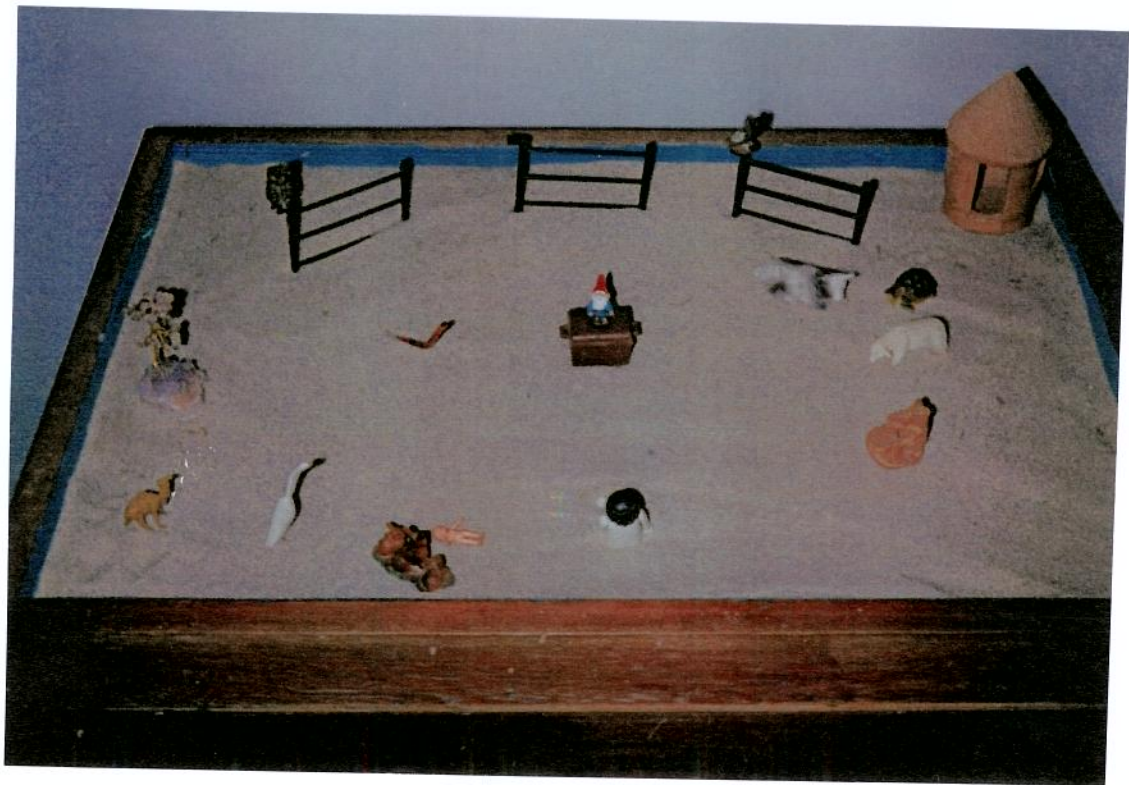


fig. 33

negativo. Colocou a xícara e o chapéu da imagem anterior no canto direito inferior, representando a suavidade do feminino e a intimidade. Bem no alto uma flor em forma de chama e um pequeno duende representando a luz divina iluminando, com sua sabedoria, a criança.

Esta cena, segundo a descrição de Flávia é plena e feliz. Nela houve uma associação com um princípio de vida novo. Parece que foram estabelecidas conexões de confiança e segurança com as bases instintivas da vida. Existe uma organização vital e não mental: a criança está no centro e é cuidada de uma maneira nova, pela natureza e não pela mente.

A sexta Caixa de Areia (fig.33) refere-se à viagem para a Europa que estava por acontecer. Flávia e seu marido iriam com um casal amigo. Caracterizou a imagem como espera, *tudo está no ar*. Vemos no centro um baú que conteria as coisas que poderiam acontecer. Em cima está sentada uma pequena figura que tem um ar alegre e positivo: *não acredita que vá sair alguma coisa ruim de dentro do baú*. O difícil é aguardar e conter a ansiedade. Na frente, do lado esquerdo vemos uma criança dormindo junto de um grupo de coelhos. Lembrou-lhe seu enteado dormindo. Provavelmente essa cena refere-se à preocupação que Flávia e seu marido estavam sentindo em relação ao fato de deixarem os dois filhos sozinhos durante a viagem planejada, apesar de já serem crescidos. A relação entre eles estava muito próxima e intensa. A figura de branco é ela mesma: *esperando para ver o que pode fazer*. Esta é uma parte dela que não abre mão de controlar a situação, de prever o novo. Está diante

do gnomo que representa seu lado de confiança, sorrindo. Parece existir um movimento de oscilação entre o medo e a alegria diante das novas experiências.

A tartaruga e o camelo em pontos opostos na Caixa, dentro da diagonal que comumente chamamos Diagonal da Vida, representa para Flávia uma referência ao pai e à longevidade. A cobra junto do baú seria a agressividade em si mesma, uma certa intolerância que ela admite possuir. O velho do lado direito contempla a cena, assim como o carneiro que está do mesmo lado. A garça no canto esquerdo inferior representa a presença espiritual como aspecto oposto da cobra. A coruja no canto esquerdo superior fala da sabedoria: *por enquanto ela só pode aguardar*. A casa no canto direito superior parece ser um refúgio. Flávia associou-a com sua própria casa, o marido e os enteados. Vemos ainda do lado esquerdo uma árvore de cristal à qual referiu-se como sendo paralizada, sem movimento. Também esse é um lado muito presente em sua atitude perante a vida: ficar sem ação para buscar sua satisfação plena.

A sétima Caixa de Areia (fig.34), feita após uma improvisação de movimentos livres sobre a música "Amo-te muito", interpretada por Nara Leão, ela comenta: *Imaginei uma festa numa espécie de arraial. Dispuz as casas em um círculo. Na parte central coloquei as pessoas trabalhando, vivendo, preparando a sua festa. Colocaram uma pista de dança e plantas. A comida que vai ser servida está dentro de um cesto e os presentes que vão receber no baú. As crianças estão perto do presente. O nenê em seu bercinho faz parte de uma família. Todos estão muito felizes. Vemos três duendes abençoando a festa e dando uma*

conotação de estado de graça, de ambiente mágico. As casas dão muita solidez.

A imagem, como as demais de Flávia, correspondeu a uma estruturação mental prévia, bem elaborada. Por outro lado foi visível o cuidado e o prazer, com que escolheu as miniaturas e construiu as cenas. No caso desta imagem não se constelou uma oposição: apenas o bem estar de pessoas brincando, festejando, vivendo juntos. É possível que a inclusão da música e do movimento tenha possibilitado a vivência de seu centro e da harmonização entre os polos opostos de sua personalidade.

Na oitava Caixa de Areia, realizada após um exercício de concentração que estruturei previamente, sobre a "Dança de Roda", de Bella Bartók. O tema se repete por três vezes, o que faz com que o exercício se desenvolva em quatro unidades. Usando uma pequena pedra escolhida por ela antes do início do exercício e que simbolizava, para ela, algo pessoal e importante, fez os seguinte trajeto: iniciando sentada com a pedrinha sobre o joelho direito, percorreu com a mão direita, durante a primeira unidade, o caminho entre o joelho direito e o ombro esquerdo, terminando levemente inclinada na diagonal posterior esquerda; durante a segunda unidade, descreveu um grande arco por sobre a cabeça, levando a mão com a pedrinha para o ombro direito e inclinando o corpo agora para a diagonal posterior direita. Durante a terceira unidade levou a pedrinha para o outro lado do corpo, colocando-a na mão esquerda que estava pousada sobre o joelho esquerdo. Na quarta unidade tomou a pedrinha com ambas as mãos e conduziu-a até onde sentia ser o centro

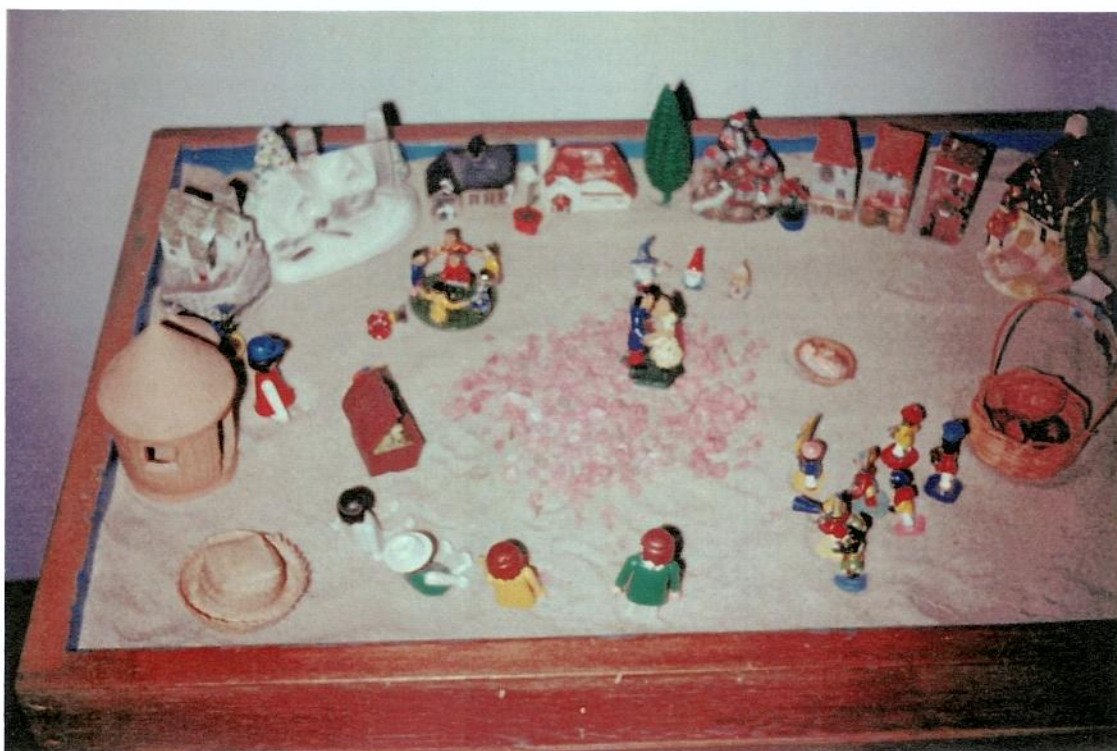


fig. 34



fig. 35

de sua concentração. Repetiu esse exercício começando com a mão esquerda. Quando realizou o exercício a partir da mão direita, finalizou segurando a pedrinha com as duas mãos, encostando-as na testa. Quando iniciou com a mão esquerda terminou com as mãos no coração. Terminado o exercício relatou ter sentido aconchego durante a audição da música. Imaginou seres fofinhos, sem fazer nada além de se tocar. Na Caixa de Areia (fig. 35) fez um círculo com pedras semi preciosas, delimitando um lugar. No centro do círculo, duas figuras brincam de gangorra - quando um sobe o outro desce e vice versa. Espalhou na areia, dentro do círculo, várias penas, pequenos animais, uma porca com seus filhotes e crianças para expressar a idéia de proteção e delicadeza. Na parte posterior da Caixa, colocou uma fileira de penas em pé, como um anteparo protegendo a cena. Como na Caixa anterior, aqui também foram valorizados os aspectos feminino e maternal que pouco se manifestaram em seu casamento anterior. Agora eles aparecem em seu cotidiano, tanto em relação à sua família quanto consigo mesma.

Nesta cena existe uma desordem fértil. Em oposição às primeiras, ela está menos rigidamente estruturada havendo uma organização mais flúida dos elementos. Essa transição também se evidenciou durante a realização do exercício de movimento, na colocação da mão direita na testa e da esquerda no coração. É provável que a realização dos exercícios de Dança Meditativa com música facilitem a emergência desse aspecto feminino, oposto à tendência ao esforço, à disciplina e ao empenho nas tarefas diárias da vida.

Na nona Caixa de Areia (fig. 36) Flávia quiz pegar os objetos ao acaso, de olhos fechados. O primeiro a pegar foi o latão de leite de cobre, que associou à vida. O segundo foi a divindade indiana. *Pensei então que o latão poderia significar uma pira, representando um ritual, e associei essa imagem a reunião espírita onde estive no sábado anterior. Imaginei um ritual de umbanda, em estreito contato com a natureza.* Dispôs animais, vegetais e minerais em meio círculo ao redor da pira e da divindade. Vemos também quatro auxiliares da divindade: *a coruja representando a sabedoria, o duende e o mago com seu aspecto mágico e o velho simbolizando a experiência da vida.* Nessa imagem vemos apenas mais dois seres humanos: um pequeno casal de noivos, *o começo da vida a dois.* O restante das figuras são animais e plantas.

Nessa fase de sua vida Flávia está se aproximando novamente da religiosidade perdida. Frequenta dois centros espíritas, um voltado para rituais semelhantes aos da Umbanda. Vai sempre junto com seu marido a essas reuniões podendo isso representar um novo começo de relacionamento a dois. O fato de pegar os objetos ao acaso, parece indicar que Flávia pode agora prescindir de uma organização prévia e entregar-se ao imprevisto.

Na próxima Caixa de Areia (fig. 37) vemos dentro de uma moldura composta por casinhas de madeira, três figuras sentadas à mesa representando Flávia e suas duas irmãs, sendo ela mesma a figura verde de chapéu. Sua posição é a de mediadora. O duende ali perto seria o pai que na vida real está doente no momento, sendo a motivação atual da

reaproximação das irmãs. As duas figuras vermelhas representariam as sobrinhas, filhas da irmã mais velha. Do lado oposto a Flávia, no outro extremo da mesa, *vemos uma flor branca representando um elo espiritual que existe entre nós tres irmãs, apesar de todas as diferenças. A figura que está do lado de fora seria uma entidade, alguém que já morreu, possivelmente minha mãe.* Em volta das casinhas de madeira, vemos um outro mundo com sua casa, o mar, as pessoas e a natureza sólida, tudo dando suporte mas nesse momento fora do foco de sua atenção que nitidamente está voltado para a relação com as irmãs e o pai doente.

Nesta cena Flávia se dá um lugar importante na estrutura da família. O verde é a cor do crescimento, da instintividade, da cura. Ela foi chamada de volta para junto da família mas preserva sua vitalidade recém conquistada.

A décima primeira Caixa de Areia (fig. 38) foi realizada após um exercício sobre música de Mozart - Larghetto do Concerto para trompa (KW 447) - durante o qual relaxou, um após o outro, os dois braços, depois a cabeça, e finalmente as duas pernas. Durante um tempo, sentido por ela como suficiente, experienciou o efeito do exercício do relaxamento, enquanto ouvia a música mais uma vez. Flávia começou pondo, na Caixa de Areia, a borboleta. Escolheu, em seguida, *tudo que parecia bonito e brilhante:* o latão de leite, as pedras cristalinas, as bolas de vidro, os animais de vidro e a árvore de pedras semi-preciosas. A borboleta mudou várias vezes de lugar mas esteve sempre em evidência. Organizou um cortejo *simbolizando ordem e organização.* O gnomo

dourado que está no canto direito superior *representaria meu lado místico, ao passo que o pato colorido lembraria a descontração que vivo durante o carnaval*. No mesmo canto vemos um sapo em atitude de espera: *vamos ver no que vai dar*. Pareceu-lhe que a borboleta seria a inspiração *que é preciso ter para dar conta do cotidiano de maneira mais leve e descontraída*. Flávia sentiu que nessa Caixa expressou sua expectativa de manter o equilíbrio em relação às dificuldades que surgem nas atividades rotineiras. Queria reforçar a intenção de manter a calma, a confiança e o contato consigo mesma.

A décima segunda Caixa (fig. 39), foi realizada após um exercício de movimentação sobre música renascentista de Michael Praetorius - Gavotte I,1. Foi proposta a ela uma improvisação livre cujo objetivo é a reação espontânea à música, através da conexão com sua interioridade, permitindo sua expressão no exterior. O exercício, evocou a imagem de várias espécies de animais: um grupo de cavalos em confusão, um atropelando o outro, o que associou ao fato de se ver atropelada pelas coisas. *Perdeu-se o destino e a finalidade*. Além dos cavalos vemos o javali, o jacaré, a pantera, o leão e o lobo, provavelmente todos simbolizando agressividade. Encontram-se também outros animais mais passivos: um camelo, duas galinhas, um carneiro, um cavalo manso e um cachorro doméstico, representando *a atitude desencorajada e passiva de alguns elementos do grupo*. *No meio deles uma carruagem que não sabe por -que está ali. Ela lembra o oeste americano simbolizando aventura e risco, por exemplo no ataque de índios*

ao correio à cavalo. Do lado direito superior um canguru se diverte com a situação, do lado direito inferior vemos uma porca com seus filhotes que apesar de tudo está tranqüila e supre. Os filhos são seus recursos para não se desesperar e aguardar uma luz nessa confusão.

Esta imagem refere-se a sua atuação como orientadora pedagógica numa escola particular, depois de anos de trabalho na rede pública. Sentiu uma grande diferença na atitude dos alunos: os da escola particular são mais irônicos e menos atingíveis. Os jovens marginalizados eram mais carentes e portanto mais passíveis de serem influenciados. Sente que a escola onde atua agora está doente, existindo muita agressividade por parte dos alunos e dos professores. Procura fazer seu trabalho sem se deixar influenciar pelo clima caótico reinante. A carruagem ou diligência talvez represente sua posição antiga: ser herói e salvar a pátria a qualquer preço. Hoje não se nega a participar mas procura se preservar da agressão e da confusão. Este é um fato novo em sua vida. Mais uma vez nos parece que os exercícios de música e Dança Meditativa, ajudaram-na a localizar uma base interior que lhe assegura a possibilidade de estar no caos sem com ele se identificar.

A décima terceira Caixa de Areia, (fig. 40) foi feita um mês após a morte do pai de Flávia. Antes da realização dessa Caixa, improvisou uma seqüência livre sobre o Glória de uma missa de Taizé (comunidade cristã na França), que se repetia várias vezes. Ao ouvir a música, sentiu um impulso de ascensão que procurou realizar com movimentos de balanço ascendentes.

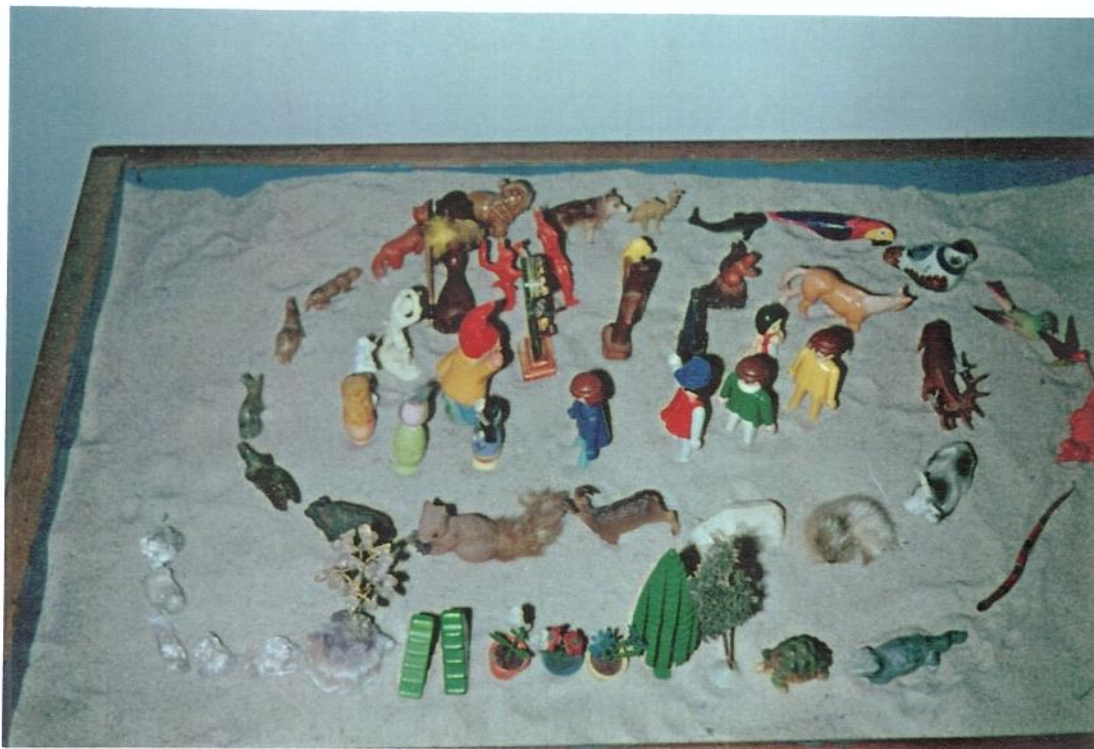


fig. 40



fig. 41

Na imagem da areia, vemos a representação de uma grande espiral que segundo a posição das miniaturas, se desenvolve, no sentido horário, de dentro para fora mas ao realizar a Caixa começou na extremidade oposta da espiral. Flávia lembrou de exercícios na escola, durante a sua infância, quando a professora conduzia uma fila até o centro, formando uma espiral e depois virava para desenrolá-la. Como se já antecipasse a virada que desenrola a espiral, colocou os personagens virados de dentro para fora mas começou a Caixa de Areia com os cristais, depois árvores e flores, répteis, pássaros, mamíferos, animais antropóides, como os macacos, homens primitivos, homens exóticos de países distantes, homens brancos, figuras representativas de diversas religiões, uma divindade superior e finalmente terminou com um anão que para ela representa o universo meditativo. Segundo Herder (p.159), a espiral é um símbolo de conteúdo polivalente, provavelmente relacionada aos complexos ciclos de desenvolvimento e movimentos de evolução e involução no cosmos.

O surgimento da espiral nessa Caixa de Areia, pode também ter uma correspondência na imagem de ascensão, expressada através dos movimentos de balanço ascendente realizados durante a improvisação livre.

Após fazer essa Caixa, Flávia disse que sentiu estar realizando o moto contínuo existente na música: algo que sempre irá se repetir. Uma alusão clara ao princípio da reencarnação, elemento fundamental da filosofia espiritualista que adotou nos últimos tempos. Nela

encontrou uma ordem natural sem rigidez, flúida e contínua, sem perdas, onde cada coisa tem seu momento e seu lugar.

Depois da morte de seu pai manteve-se consolada e estável, sabendo enfrentar a perda sem maiores desequilíbrios. Durante a sessão de terapia que seguiu ao falecimento do pai, comentou como estava vivenciando esse fato de forma diferente em relação às outras mortes com as quais já tinha se confrontado. A morte exaltou a vida, revalorizando-a.

A próxima Caixa de Areia (fig. 41) foi realizada após um exercício de movimentação sobre música renascentista, uma Courante de Michael Praetorius. Esta música se apresenta em cinco partes: um tema e quatro frases que o desenvolvem. Durante a audição da música a imagem que lhe veio apresentava ninfas se arrumando. Havia um clima de sedução durante o qual chega um sátiro. As ninfas se envolviam com ele e Flávia era uma delas. Essa cena sugeriu-lhe uma pergunta: o que teria a ver com o momento atual? A resposta que veio foi a seguinte: deveria se abrir para coisas novas, *seduzir as pessoas* para seu trabalho na escola e também para a pequena loja que tinha aberto em sociedade com outra pessoa. Deveria prevalecer o lado dionisiaco sobre o apolíneo, o que representava um movimento novo em sua vida. Realizou, várias vezes, uma improvisação de cinco sequências de movimentos livres, uma para cada frase da música.

Na Caixa começou pelas figuras de fantasia: gnomos, divindades indianas, magos e o anão. Depois colocou uma paisagem

primaveril. *Nela as pessoas estão festejando a entrada da estação.* Do lado direito na parte inferior vemos uma vaquinha, provavelmente simbolizando paz. A borboleta na parte posterior da Caixa sugere leveza e inspiração. À frente dos duendes vemos uma concha semi aberta ao redor da qual estão reunidas as figuras: *parecem estar aguardando algo que vai surgir.* Associei a "O Nascimento da Vênus" de Boticelli. A concha pode ser vista como símbolo do feminino, da fertilidade, e associada à deusa Afrodite, da beleza e da felicidade assim como, dentro da simbologia cristã, do renascimento.

A paisagem primaveril, o elemento da sedução e a imagem do nascimento acentuam a nova atitude de leveza e de flexibilidade diante da vida desenvolvida por Flávia durante o período em que acompanhei seu processo terapêutico.

A décima quinta e última Caixa de Areia (fig. 42) da série, foi realizada após a audição de dois "Negro Spirituals": "Stars shining" e "Freedom" interpretados por Harry Belafonte, sendo o primeiro etéreo, meditativo e lúdico e o segundo de uma religiosidade mais básica, sensual e primitiva. Durante o primeiro Spiritual realizou uma sequência de movimentos leves, curtos, espontâneos e no segundo executou movimentos fortes e ritmados de locomoção pela sala.

Na Caixa realizou apenas a segunda música. *Imaginei um grupo dançando e um casal no meio da roda representando amor e sensualidade. Do lado esquerdo superior duas figuras religiosas abençoando o ritual. Do lado direito superior as pessoas do contra, mal amadas ficam resmungando mas não conseguem nada. No canto direito*

inferior há um grupo separado que parece ter vergonha de entrar na dança do grupo maior mas que também não consegue ficar parado, alheio ao clima de festa geral. Fica dançando à parte. No canto esquerdo inferior animais agressivos tais como a cobra, o tigre, o lobo e a raposa assim como uma divindade mais primitiva (representada por um viking), vão sendo atraídos pelo som da festa. Não representam um perigo real pois o grupo é muito forte.

Para Flávia o centro da Caixa de Areia representa seu casamento, a família e a religiosidade abençoando isso tudo. No entanto identifica-se também com o grupo pequeno no canto direito inferior. Por formação e por índole sua personalidade é assim, recatada. O casamento com o segundo marido lhe possibilita maior participação na movimentação geral. É um fator muito importante em sua vida atual no sentido de integrá-la mais com os outros, superando o sentimento de medo e pânico que sentiu após a separação do primeiro marido.

A formação central dessa Caixa representa o núcleo de personalidade forte que se formou ao longo de sua crise e da terapia. As formações laterais, são os vários momentos e oscilações de sua reorganização após a ruptura: as marginalizações, os medos, a agressividade e a própria espiritualidade.

Meio ano após o término da análise comigo, Flávia me procurou para contar um fato traumático ocorrido nesse espaço de tempo e que foi enfrentado com firmeza. Havia contraído câncer e tinha se submetido a uma cirurgia que obteve total sucesso. Estava na fase de recuperação, fazendo quimioterapia e uma psicoterapia específica para

esses casos. Havia sido um período muito intenso para todos na família, com muito sofrimento, porém o resultado tinha sido muito positivo. Sua relação com o marido e os enteados aprofundou-se e espiritualizou-se em função da gravidade da situação.

Pedi que construísse uma imagem na Caixa de Areia (fig 43). Toquei, para que ouvisse antes, o "Negro Spirtual" interpretado por Belafonte, "Stars shining". A imagem que emergiu foi uma visão cósmica. O universo; os astros; os planetas. Começou a execução da Caixa pondo uma árvore de pedras semi-preciosas brilhantes e também um pequeno anjo *como uma fonte espiritual expandindo energia*. Colocou as divindades, o gnomo, e o duende, na ponta de raios que emanavam da árvore. *Há um movimento de ir e vir, um movimento de realimentação*. Em seguida escolheu tudo aquilo que para ela significa o que é bom no universo: natureza, recreação, delicadeza, arte e beleza, representando essas idéias por objetos pertencentes aos reinos mineral, vegetal, animal e humano. As duas divindades colocadas uma diante da outra parecem somar esforços à divindade central que representa o amor e a troca de energia espiritual. Finalizou dizendo que nesta imagem não via maldade.

Os elementos cósmicos contidos nesta imagem e o fato de haver uma realimentação da energia entre a árvore e as figuras que estão nas pontas dos raios parecem indicar que instalou-se um processo de fluência em contraposição ao sentimento de paralisação que havia no início de sua terapia. A ausência de maldade poderia referir-se à integração dos aspectos sombrios de sua personalidade, antes



fig. 42



fig. 43

representados por diversos personagens, tais como seu primeiro marido, algumas colegas de trabalho, suas irmãs uma vez ou outra e outros.

É possível perceber, ao acompanhar a evolução dos temas nessas Caixas de Areia que Flávia foi superando sua ansiedade e angústia iniciais, tornando-se gradativamente mais estável e integrada em seu meio, e podendo viver momentos felizes junto à sua família. Também seu trabalho se transformou: sempre tinha sido uma profissional eficiente e dedicada. Atualmente, no entanto, trabalha com mais liberdade e menos exigência em relação a si mesma, podendo realizar sua tarefa com leveza e muitas vezes utilizando o humor que a situação necessita. Dessa forma integra aspectos positivos do pai. A relação com a espiritualidade foi se acentuando gradativamente, em um processo paralelo ao da terapia, contribuindo também para seu estado de bem estar e equilíbrio. O espiritismo, com sua filosofia que tende a encontrar uma razão para todas as coisas, correspondeu à sua necessidade de entender as diversas situações da vida e ajudou-a a lidar com o imprevisível que antes a ameaçava.

O processo terapêutico de Flávia caracterizou-se por uma sucessiva purgação dos motivos sombrios de sua vida afetiva em relação à sua mãe e ao seu primeiro marido. Possivelmente o câncer contraído tenha sido mais uma explosão desses lados sombrios conduzindo-a depois a um estado de unificação e ausência de ressentimento.

6 - CONCLUSÕES

Nas conclusões, foram considerados os diversos aspectos que se mostraram relevantes durante a condução dos casos e a avaliação dos resultados.

Em primeiro lugar, a observação dos conflitos e processos inconscientes de cada paciente e a sua resolução gradativa através da conscientização do conteúdo simbólico das imagens expressadas e dos relatos verbais, resultando na Integração psíquica dos processos interiores constelados.

Segundo, a avaliação dos recursos semiológicos utilizados:

- a influência motivadora que tiveram nos pacientes;
- as características específicas de desenvolvimento desses recursos, tais como a revelação de vivências interiores a partir dos movimentos simbólicos na Dança Meditativa e a emergência de imagens sélficas e imagens sintéticas, num determinado momento do processo de execução das Caixas de Areia;
- os benefícios da associação das duas técnicas, Dança Meditativa e Caixa de Areia, e sua relação com a Imaginação Ativa.

Terceiro, as determinantes psicológicas das dificuldades apresentadas pelos tres casos, enfatizando sua dimensão arquetípica.

E, finalmente, a comparação com trabalhos de outros autores nessa área de atuação.

Como foi dito na Introdução, os extratos mais profundos da Psique humana manifestam-se em situações de confronto entre polos opostos nos processos de desenvolvimento propostos pelos ciclos da vida; poderíamos também dizer que se manifestam nos conflitos que a personalidade apresenta. A resolução desses opostos, segundo a Psicologia Analítica, se dá num plano superior, numa síntese que se expressa simbolicamente. As vivências expressivas, muitas vezes evocam os símbolos capazes de tornar acessível e transformar uma situação desde que compreendidos e integrados pela consciência.

O objetivo geral deste trabalho foi apresentar um procedimento terapêutico específico e avaliar a facilitação da integração de processos interiores na consciência dos pacientes. Em nossos casos ficou evidente que as séries de imagens surgidas nos sonhos, nos desenhos, durante a movimentação e nas Caixas de Areia formavam, ao longo de seu desenvolvimento, uma mensagem abrangente e compreensível que possibilitava sua assimilação pela consciência.

O conflito básico de Luciana configurava-se numa relação negativa com pai e mãe. Em consequência da excessiva exigência da mãe e da ausência afetiva do pai, desenvolveu um sentimento de baixa auto-estima e a fantasia de que para conseguir a aceitação dos homens, o único recurso seria a sexualidade. Através da transferência para a minha figura como mãe positiva, se bem que exigente, foram emergindo imagens que valorizaram a dimensão simbólica do pai interiorizado e colocaram um limite ao excessivo poder da figura materna.

Em Cláudio, verifiquei que o modelo negativo do pai, influenciou sua formação e refletiu-se, mais tarde, na insegurança em relação a seus projetos de vida. O conflito foi se atenuando através da conscientização do ferimento afetivo que a relação falida dos pais tinha deixado em seu interior e da sucessiva estruturação, através das imagens simbólicas, que foram substituindo a visão idealizada do pai pela sua possibilidade efetiva de atuação na vida real.

Flávia revelava a atuação excessiva da mãe, no que se refere à sua educação, em contraposição à frágil presença do pai. Desenvolveu uma atitude rígida em relação a seus deveres, priorizando a expectativa dos outros, em detrimento da satisfação de suas próprias necessidades. Seu primeiro casamento acentuou esse modelo, levando à explosão de sua frustração numa crise de pânico depois do divórcio. A gradativa transferência de sua motivação existencial da primeira para a segunda família foi evidenciando nas imagens simbólicas o seu próprio valor e a possibilidade de viver de forma estável e integrada.

Neste trabalho, a Psicoterapia Verbal foi de grande valia na elaboração das experiências vividas a partir do dia a dia, dos sonhos e das vivências expressivas. Em outros momentos resumia-se à descrição das dificuldades ou dos conflitos sem exigir um confronto direto com eles. Quando associadas, as três técnicas adotadas beneficiaram-se mutuamente, contribuindo para a integração dos processos interiores que precisavam ser assimilados pela consciência.

Quanto aos recursos semiológicos utilizados, temos a considerar que os três pacientes tinham em comum o gosto pela execução das Caixas de Areia, pela audição de música e pelos exercícios de Dança Meditativa. Não mostravam defesas em se envolver com técnicas expressivas:

- Cláudio era o mais espontâneo, ou seja, permitia que a dimensão inconsciente participasse ativamente de suas imagens. Suas Caixas de Areia surgiam sem muita estruturação mental prévia. Deixava-se levar pela atividade lúdica, criando livremente a partir de uma sensação, um sentimento ou um movimento;
- Luciana era espontânea mas também usava, frequentemente, a estruturação mental em sua criação. Havia sempre uma história, uma lembrança, ou um acontecimento real de sua vida mas, uma vez iniciada a atividade, deixava-se envolver ludicamente. Nos exercícios de Dança Meditativa deixava que seus movimentos fluíssem sem bloqueio;
- Flávia estruturava previamente suas Caixas de Areia: havia um tema, uma história, uma idéia que queria representar e construía conscientemente a sua imagem. Tinha prazer em fazê-lo mas não era uma ação livremente expressiva. Quanto à sua vivência com a Dança Meditativa, apreciava muito o estado de concentração ou relaxamento que os movimentos lhe proporcionavam.

A Dança Meditativa é uma das técnicas meditativas e expressivas que apresentam a vantagem de evitar a interferência racional, possibilitando a acolhida de impulsos verdadeiramente profundos, desde que as pessoas estejam sensibilizadas para isso. Os

exercícios utilizados evocaram conteúdos simbólicos tanto por sua estrutura como pela maneira como foram realizados.

Quanto à estrutura, o trabalho se desdobrou em sequências de movimentos elementares e exercícios meditativos. Esses movimentos,

desenvolvem a consciência do ponto de apoio, das diversas articulações e do centro do corpo. Simultaneamente, no entanto, eles constituem uma introdução à dimensão simbólica da percepção espacial disponível a todo ser humano, e que faz com que o movimento flua num leito comum. À regularidade do corpo, corresponde uma realidade interior psíquica.

Pessoas diversas experimentam as sequências meditativas(...) de modo semelhante porque os movimentos se apoiam numa estrutura básica geral e as pessoas respondem a partir de sua vivência pessoal da constelação arquetípica. (Zimmermann, ob. cit. : 59)

Quanto à maneira como o trabalho foi desenvolvido, os exercícios foram realizados com calma e concentração, conduzindo a uma atenção meditativa. O desenvolvimento dos movimentos pode ser o continente para diversos processos psíquicos. Numa determinada configuração espacial, emergiram cenas ou histórias que se referiam ao passado pessoal ou ao desenvolvimento que deveria ser feito pelo

paciente. As sequências de movimentos associadas à música, frequentemente representavam um ritual o que facilitou o contato do paciente com suas imagens. Por exemplo: a sequência de abertura e fechamento do corpo, em relação com o centro, fez emergir o que estava constelado centralmente no momento; o exercício com o pequeno objeto na mão referiu-se à temática dos opostos e a reunião das mãos no centro, ao final, trouxe uma vivência de concentração muito significativa para o paciente; o relaxamento das articulações e dos movimentos, correspondeu ao abandono de antigos condicionamentos interiores, permitindo maior liberdade interior e exterior.

Um desenvolvimento específico da realização das Caixas de Areia é a emergência, num determinado momento do processo, das **imagens sélficas**. Nos três casos apresentados surgiram também essas imagens que têm **características de inteireza e plenitude**, uma inteireza que representa a superação das contradições. No primeiro caso, a oitava imagem apresentou a integração de dois níveis diferentes de manifestação psíquica em estreita colaboração: a força vital do touro e o poder transformador do barquinho branco. A última Caixa que mostra o casal dançando no centro representou a união de opostos, aqui sintetizados na figura do casal. Luciana produziu esta imagem que traduz união mas também movimento, como que anunciando um novo começo e não uma solução final, depois de uma série que expressava divisão, perigo e busca de unidade.

Segundo Mitchell & Friedman (1994), após a lembrança de episódios ocultos na memória, da liberação de fantasias inconscientes,

criativas ou mesmo destrutivas, vem o momento do paciente trabalhar com imagens que reproduzem a inteireza almejada no Processo de Individuação. É aí que ele se torna mais verbal e as imagens nas Caixas de Areia adquirem um caráter progressivo sugerindo uma postura capaz e independente no mundo exterior e um sentimento de maior concentração e harmonia interiores. É provável que, após o término de sua análise, Luciana tenha passado ainda por muitos conflitos e situações difíceis. Dora Kalff (1980) diz que é preciso ser cauteloso quando o Self se constelou em um processo terapêutico pois este é um momento particularmente vulnerável do paciente, já que significa o nascimento de uma nova estrutura de personalidade. No caso de Luciana, o término da análise foi imposto pela mudança de cidade. Seria desejável continuar o trabalho analítico por mais algum tempo.

No segundo caso vimos, já na terceira imagem, um ovo no centro, a partir do qual se irradiavam caminhos coloridos. Percebia-se desde o início do processo terapêutico, a busca de totalidade para compensar seu estado interior fragmentado. Na quinta imagem apareceu um fogo com um caldeirão dentro de um círculo. Desse centro saia rolando uma esfera. Tanto o fogo centralizado quanto a esfera são símbolos sélficos. Na oitava imagem vimos um cristal no centro de uma encruzilhada. Na seguinte havia um olho e na próxima imagem, um eixo vertical forte, no meio de uma estrutura quaternária. Todos estes elementos correspondem a imagens simbólicas da inteireza, da síntese, da transparência, do desenvolvimento contidas no arquétipo do Self. Também o deus dançarino sob o arco, a lágrima com o cristal no centro e

a Roda da Fortuna das três últimas Caixas de Areia, são símbolos do movimento para a centralização e a inteireza da personalidade.

Sendo o segundo caso aquele em que mais aspectos ficaram pendentes e que mais dificuldades apresentou, a frequente emergência de imagens sélficas, parece confirmar o pensamento de Jung: o arquétipo se constela sempre quando necessário, como uma ajuda ou sugestão do inconsciente - mostrando um potencial existente que ainda não foi atualizado - para resolver uma situação que a percepção consciente não consegue resolver.

Também no terceiro caso vimos símbolos sélficos nas quatro últimas Caixas de Areia: a espiral composta por seres naturais e sobrenaturais, a concha simbolizando nascimento, o casal dançando no centro de um círculo e a árvore cósmica da qual emanavam raios. Essas imagens descritas pareciam estar anunciando o estado de maturidade alcançado e o progresso verificado, no caso de Flávia.

Além das imagens de significado sélfico que emergiram ao longo da realização da série de Caixas de Areia, pudemos observar também que havia um momento que sintetizava o processo e o encaminhava para uma solução, ainda que não definitiva, já que esse processo de desenvolvimento e amadurecimento é contínuo por toda a vida. Esse momento de climax é caracterizado por **imagens sintéticas**.

No primeiro caso, durante a realização da quinta Caixa de Areia, houve um momento em que Luciana colocou uma figura que representava seu pai diante daquela que representava sua mãe. Como foi descrito, esse confronto possibilitou a reabilitação da figura paterna e uma

imposição de limites ao poder da figura materna, libertando-a nesse momento dos efeitos de um complexo negativo de mãe e colocando à sua disposição um potencial de energia que permanecia preso nesse complexo. Logo em seguida porém esse complexo voltou a agir autonomamente ameaçando a liberdade recém conquistada. Apenas a oitava imagem apresentou uma integração mais definitiva dos aspectos *mãe-natureza e pai-consciência* na colaboração existente entre o touro negro e o barquinho branco.

Já em Cláudio, a síntese do processo se configurou na décima Caixa de Areia em que os eixos centrais dos dois motivos possibilitaram a organização dos diversos elementos dessa imagem. Estes parecem corresponder aos impulsos originados em seu Ego ainda dividido, levando-o a iniciar inúmeras tarefas, sem, no entanto, concluí-las. A acentuação do motivo vertical estaria refletindo uma busca de concentração e realização de suas atividades cotidianas.

O processo terapêutico de Flávia apresentou uma mudança profunda em sua atitude perante a vida quando realizou as nona, décima primeira e décima terceira Caixas de Areia. O que se anunciava na nona imagem era uma intenção de concentração e confiança, através da disposição convergente das figuras para o latão de leite, associado por ela à vida, e que ao mesmo tempo representava uma pira ritualística.

Na décima primeira imagem, após a morte de seu pai, reafirmou a intenção de manter a calma e o contato consigo mesma. Reapareceu o latão de leite numa posição central. Em direção a ele, caminhava um cortejo simbolizando ordem e organização.

Na décima terceira Caixa, percebia-se um momento de grande síntese através da construção da espiral reunindo várias espécies de animais e diversos estágios da evolução do ser humano.

Em relação às determinantes psicológicas das dificuldades apresentadas pelos três casos, existia, na família nuclear, um fator em comum: a presença marcante de uma mãe exigente com os outros e consigo mesma, que dava pouca atenção à própria vida afetiva, dedicando-se exaustivamente às necessidades da família, e um pai ausente ou pouco valorizado quanto à ação efetiva na vida familiar, voltado para suas próprias aspirações e necessidades. Em cada um deles, esta estrutura familiar trouxe uma consequência diferente, já estudada neste trabalho e que pode ser assim resumida: Luciana, é a que, aparentemente, tinha menos dificuldades. É uma mulher jovem, bem sucedida no casamento e no trabalho porém trazia uma ferida particular que precisava ser cuidada. Sentia uma pressão interior que a levava a entrar numa relação de sedução erótica com os homens, sem a qual não se considerava aceita por eles. Por trás dessa insegurança havia a questão de sentir-se desvalorizada e sem direito à existência.

Cláudio, por sua vez, era um jovem que tinha sua estrutura de personalidade bastante comprometida. Esbarrava em, praticamente tudo, o que havia em sua vida em consequência da ferida afetiva sofrida em sua infância. Ver o casamento de seus pais desmoronar e sentir a fragilidade da figura paterna ao lado da sobrecarga imposta à mãe provocaram nele uma dor tão forte que foi preciso encobri-la por um

estado de paralisia ou dispersar-se em atividades sem importância. Era incapaz de realizar as tarefas que a vida apresentava no dia a dia, o que lhe causava uma grande angústia. Seu processo terapêutico foi mais longo e deixou muita coisa em aberto quando ele mesmo resolveu se dar alta. Havia entendido qual era seu problema básico mas apesar de já saber lidar melhor com ele, as dificuldades continuaram.

Flávia era uma mulher de meia idade, com um diagnóstico grave. Em sua educação e durante seu primeiro casamento havia sido muito reprimida, vivendo em função da expectativa dos outros. Desenvolveu uma exigência muito grande em relação a si mesma, considerando-se sempre responsável pelas situações que não davam certo em seu ambiente. Vivia constantemente antecipando a sensação de perda das pessoas e dos momentos em que se sentia feliz, e, conseqüentemente, não lidava bem com mudanças. A tensão interior acumulada durante a infância e o primeiro casamento explodiu na crise de Pânico, deixando-a desvalida e extremamente angustiada. No entanto, por ser uma pessoa muito empenhada em tudo o que fazia trabalhou com intensidade tanto na vida diária para superar as dificuldades quanto em seu processo terapêutico. Teve uma grande melhora e saiu com maior domínio sobre as situações que a desestabilizavam. E por não precisar mais da medicação alopática tinha parado de usá-la.

É conhecido o fato de que a ausência do pai pode favorecer o desenvolvimento de um ego mais frágil, pouco estruturado e mais exposto a influências externas. O pai personifica autoridade e segurança, ideais e valores. Enquanto a mãe representa o suporte eterno e, ao mesmo

tempo, o perigo de se ficar preso em seu mundo, o pai é o aspecto dinâmico da vida e possibilita a mudança. *O pai encarna a consciência; seu reino é a*

razão e o conhecimento, a luz e o sol. Numa sociedade patriarcal são os mais velhos, os pais, que governam, legislam e mantêm viva a tradição. Para a criança, o pai é o mediador entre o excitante mundo exterior e o lar. Sua atitude para com o trabalho, a ambição, o sucesso e a competição, afeta e colore a atitude da criança e tanto pode fazê-la desejar crescer como temê-lo. É a força do pai que dá segurança e auto confiança, assim como é a sua autoridade que ajuda a criança a descobrir seus limites. Esse é o modo pelo qual o pai dá à luz seus filhos. (Von Der Heydt, 1979).

Nas estruturas familiares em que o pai é ausente, seja pela falta física ou simbólica, a tendência é a supervalorização da mãe. Atualmente as mães por serem mais conscientes do impedimento da autonomia que podem representar para seus filhos, assim como o pai, são capazes de transmitir segurança e incentivo para suas vidas. Entretanto, a resolução do conflito inconsciente do filho, resultante da interiorização da atitude exagerada de aceitação ou exigência da mãe, pode se estender durante muito tempo.

Num nível mais profundo, podemos dizer que um dos Arquétipos que se manifesta por trás dessa situação complexa é a Grande Mãe, que é a expressão simbólica da experiência mais original do ser humano. Segundo Samuels et al. (1992) esta imagem provém da experiência cultural coletiva e revela uma plenitude arquetípica mas também uma polaridade positivo / negativo. O polo positivo reúne qualidades de solicitude e simpatia materna, autoridade mágica do feminino, sabedoria e exaltação espiritual que transcendem a razão, os impulsos e instintos oportunos. O negativo sugere a mãe má: algo secreto, escuro, escondido. O mundo da morte, o abismo, algo que devora, seduz, que aterroriza e que é inevitável como destino. Jung afirma que esses contrastes estão espalhados na imaginação de todos os povos mas em algum momento a criança terá que relacionar-se com sua mãe como pessoa e reunir as percepções opostas dela para poder desenvolver-se plenamente.

Jung sentia que a qualidade da Grande Mãe era diferente para meninos e para meninas já que o feminino é estranho para o homem e tende a ser inconsciente, exercendo, dessa forma, uma influência maior. Uma menina compartilha a mesma vida consciente com a mãe. Dessa forma a imagem da mãe é menos aterradora e menos atrativa. De modo geral, seja para os homens, seja para as mulheres, este Arquétipo incorpora, além do aspecto de doação da vida, de proteção e nutrição, também o aspecto negativo da força ameaçadora, exigente e devoradora. Todo o desenvolvimento do ser humano em busca de consciência pessoal e adulta, refere-se à superação da relação infantil com a mãe.

A outra grande figura simbólica subentendida neste contexto, é o Puer Aeternus representando um personagem masculino que deve o seu nome a um deus criança da antiguidade. Ainda segundo Samuels et al. (1992) é visto como um dominante arquetípico, que representa um dos extremos de um par de opostos ativos na psique humana e que estão permanentemente em busca de união. Jung considerou que a fascinação exercida pelo Puer Aeternus sobre a psique masculina se originava na inabilidade de auto-renovação do homem. Projetava nesta imagem arquetípica a capacidade de arriscar a separação das próprias origens, de estar num estado de evolução perpétua, de salvar pela inocência e visualizar novos começos, sendo, todas essas, características de um redentor. O outro extremo do par de opostos é representado pelo Senex que se refere à personificação de certos traços psicológicos, usualmente atribuídos aos mais velhos: equilíbrio, generosidade, sabedoria e visão ampla. Os aspectos negativos do Puer podem ser descritos como audácia excessiva, otimismo exagerado, vãos de imaginação e idealismo, falta de perseverança nas atividades rotineiras e excessiva espiritualização. A patologia do Senex pode ser caracterizada pelo excesso de autoritarismo, falta de imaginação, melancolia, conservadorismo e muita dependência da realidade.

Na literatura, o deus menino foi identificado com Dionísio e Eros. É um deus da vida, da morte e do renascimento; da eterna juventude. Ele é criativo e vive uma busca constante da mulher ideal mas quando esta se lhe apresenta de forma concreta, não sabe lidar com as responsabilidades.

No primeiro caso, o pai de Luciana dedicava-se à mulher e ao trabalho, vivendo o papel do homem mas não o de pai de família. Mesmo em relação ao trabalho, a dedicação era regular, sem grande empenho. O caso de Cláudio mostrou um pai com todas as características do Puer, sempre deslumbrado com idéias novas que não conseguia concretizar ou, quando conseguia, não perseverava em sua realização. O pai de Flávia era jovial, bem humorado e, até o fim de sua longa vida, galante com as mulheres. Seu trabalho, no cartório, corria sem maiores problemas mas não se preocupava em alcançar grandes realizações. Nos tres casos a responsabilidade pela educação dos filhos não foi assumida pelos pais. Não se percebia uma relação profunda homem - mulher, no sentido de partilhar de todos os aspectos da vida em comum. Do ponto de vista arquetípico era como se um vínculo anterior ao casamento, aquele feito pelos pais com suas próprias mães, permanecesse tão ativo em seu interior a ponto de impedir a existência plena dessa relação atual em suas vidas.

A teoria dos Arquétipos de Jung levou-o a considerar a hipótese de que a influência que os pais exercem sobre os filhos, não derivam necessariamente deles e de seus traços reais característicos. Há fatos que se originam da estrutura arquetípica de pai e mãe e que são projetados sobre os pais pessoais. A projeção, de maneira geral, é um meio pelo qual os conteúdos do mundo interior se tornam acessíveis à consciência egóica. A suposição é de que o encontro entre o eu e tais conteúdos inconscientes, é importante par a ampliação da consciência. O

mundo externo, das pessoas e coisas, provê o material básico para a projeção e de alguma forma corresponde ao conteúdo da projeção.

Nos casos apresentados, a presença característica da mãe e do pai enquadram-se nessa configuração arquetípica cujas consequências, como foi visto ao longo deste trabalho, foram de maior ou menor intensidade conforme o caso.

Considerando o exposto, foi possível observar que as técnicas expressivas associadas entre si, trouxeram os seguintes benefícios para os sujeitos: enquanto a Dança Meditativa proporcionava um estado favorável à emergência de conteúdos do inconsciente, inclusive imagens arquetípicas, a Caixa de Areia oferecia a possibilidade de objetivar uma parte desses mesmos conteúdos. O paciente se confrontava com suas dificuldades, seus sentimentos reprimidos e também com seus potenciais ainda não atualizados, entrando num verdadeiro diálogo com essa dimensão inconsciente. De modo análogo ao procedimento da Imaginação Ativa, desse diálogo resultava a compreensão do significado simbólico contido nas imagens representadas e, dessa forma tornava-se passível de transposição para a realidade pessoal do paciente. Este passo, a "Consequência Ética" segundo Jung, é de grande valor como momento de síntese durante o processo terapêutico.

Eisendrath (1977), Keutzer (1984) e Chodorow (1991), discutem o conceito junguiano de Imaginação Ativa e propõe converter a experiência interior em alguma atividade expressiva como forma de objetivação consciente. Em meu trabalho, as imagens objetivadas nas

séries de Caixas de Areia, caracterizaram-se por apresentar uma crescente concentração dos conteúdos simbólicos. À medida em que era vivenciada a relação com o eixo do corpo, e também com as coordenadas no espaço da Caixa, atingia-se o núcleo dos conflitos e anseios dos pacientes. A vivência corporal associada à expressão plástica, parece intensificar a conscientização dos conteúdos que devem ser assimilados durante o processo terapêutico.

Na Imaginação Ativa, não antecedida pela concentração no corpo, através da vivência com a dança, o paciente se movimenta no espaço infinito oferecido pelo fluxo de sua imaginação. Por outro lado, quando penetra na imaginação depois dos exercícios com o corpo, está orientado pela experiência concreta desde o princípio. É limitado por sua constituição física e pela idade, já que não pode executar todos os movimentos que deseja. Não pode simplesmente sair voando pelos ares como é possível através da imaginação pura. Os elementos de finitude e oposição pertencem ao movimento corporal. Para ser suave, flexível e poder abrir-se, também é preciso ser rígido, limitado e fechado. Esta qualidade paradoxal que caracteriza a vivência interior baseada no trabalho corporal, produz resultados diferentes das obtidas com o processo da Imaginação Ativa convencional. As imagens são mais precisas e centrais, referindo-se diretamente ao tema constelado no momento e possibilitando o confronto direto com a consciência.

O uso da Caixa de Areia para a objetivação dos estados interiores evocados pela dança também apresenta uma vantagem sobre o desenho ou a escrita usados geralmente durante a vivência da

Imaginação Ativa. A tridimensionalidade da representação dos conteúdos psíquicos possibilita uma relação viva e atual com a realidade pessoal do paciente, além de favorecer a expressão de vários ambientes simultaneamente. A grande quantidade de miniaturas, representando um recorte do mundo em suas inúmeras manifestações e a possibilidade de usar criativamente essas miniaturas alterando sua função convencional, oferece uma quase inesgotável variedade de recursos expressivos. Esses recursos possibilitam a absorção das informações de maneira plástica e dinâmica, imagens e dados, antes inconscientes, tornando o processo mais rico e criativo.

Finalizando, volto a citar, comparativamente, alguns autores que se preocuparam com o uso de recursos expressivos e meditativos na psicoterapia.

Serlin (1993) refere-se a imagens "raiz" que expressariam a relação humana com os deuses e a ordem celestial. O corpo, seus movimentos e seus padrões reproduziriam formas sagradas. O comer, o beber, o respirar e o relacionar-se sexualmente eram vistos antigamente como canais sagrados para o poder divino agir e expressar-se em configurações simbólicas. Os mistérios da criação eram celebrados através dos movimentos da dança. À medida que essas forças eram experienciadas, elas eram diferenciadas e nomeadas. Atualmente a terapia através da dança enfatiza o nomear a ação. Na medida que os movimentos vagos tomam uma forma, o terapeuta pode ajudar a esclarecê-los em afirmações claras de emoção, intensão ou imagem

interior. Tornar o inconsciente consciente é um aspecto central do processo de terapia através da dança. Nesses momentos é possível escutar os ecos das antigas práticas mágicas e de nomeação da dança sagrada.

Também na Dança Meditativa o trabalho consiste em buscar referenciais antigos da experiência humana. Para isso é preciso lidar com o corpo de forma introvertida, vivenciando simultaneamente as dimensões do corpo e da psique. A interação viva entre esses dois âmbitos de experiência favorece o contato com a vida individual e coletiva registradas no corpo e permite observar seus efeitos sob a dimensão psíquica. Através dos exercícios meditativos, não se pretende usar o corpo para fins utilitários. Busca-se tematizar sequências básicas que correspondam a uma linguagem arquetípica como, por exemplo, o movimento em relação ao centro ou no eixo vertical, ou ainda de um lado para outro. A realização dessas direções básicas no espaço correspondem a movimentos universais e fazem parte de uma vivência totalizante e integrativa.

Heber (1993), desenvolveu um programa terapêutico para clientes psiquiátricos e discute como a terapia através do movimento dançado melhora o bem estar emocional, psicológico e físico dos pacientes. Os comportamentos expressivo e comunicativo são encorajados de modo que possam expressar seus sentimentos interiores e tentar o envolvimento em seu meio. Para muitos doentes psiquiátricos o movimento dançado pode ser o único meio de superar o isolamento. A diversidade com a qual os mundos externo e interno do cliente que dança interagem, permite expressão ilimitada. No processo terapêutico, foram

feitas observações contínuas de cada participante, levando em conta o nível de energia, interação, motivação e expressão de sentimentos. Heber verificou que a terapia pela dança fortaleceu a coerência e a integridade da energia dos pacientes redirecionando os padrões de movimento e de relação com o ambiente. Infelizmente, alguns pacientes cujos sentimentos em relação à dança eram positivos, foram incapazes de participar ativamente, devido ao uso de altas doses de medicações. Ainda assim demonstraram prazer em ouvir a música e observar os outros participantes.

Em meu trabalho, apesar de não me referir a doentes psiquiátricos, a prática do movimento dançado, além de melhorar o contato consigo mesmo e com o meio ambiente, facilitou a emergência de conteúdos simbólicos inconscientes e promoveu uma crescente integração deles na psique consciente do paciente.

Musicant (1994), Lewis (1993) e Adler (1992), valorizam em seu trabalho de Movimento Autêntico e terapia através da dança, a atenção para com as imagens, sensações e sentimentos dando a essa experiência uma forma de movimento. Essa atitude implica numa espera pelo movimento corporal intuitivo, resultando numa ordenação da experiência interior de maneira significativa para o indivíduo.

A Dança Meditativa segue uma orientação semelhante, valorizando o contato do eu consciente com dimensões inconscientes da psique, porém proporcionando a oportunidade da emergência de imagens simbólicas significativas dentro do contexto vivencial do paciente e da objetivação dessas imagens na Caixa de Areia.

Odanjinik (1988) discute a prática meditativa com o objetivo de alcançar a auto consciência de estados mentais e emocionais, "insights" sobre sua própria natureza e a expansão da consciência egóica em direção a uma realidade mais universal.

Nos exercícios de Dança Meditativa e execução das Caixas de Areia, a atenção é voltada para o interior e, espontaneamente, se produz a conexão com os próprios pensamentos, sentimentos, motivações e valores. O Processo de Individuação objetivado na análise junguiana corresponde exatamente a essa expansão egóica em direção ao Self.

Nos três casos apresentados foi possível observar o movimento de interiorização nesse sentido mas apenas no último pode-se falar num Processo de Individuação propriamente dito. No entanto, todos manifestaram uma crescente interligação com os princípios maiores da vida, já que a movimentação expressiva do corpo, associada à audição de músicas e execução de Caixas de Areia, possibilitou a assimilação de experiências interiores ligadas a temas gerais como a gestação, o nascimento, a recorrência dos fenômenos vitais, os diversos ciclos evolutivos, a morte e a destruição, a loucura e a reorganização numa nova estrutura psíquica.

SUMMARY

The proposed work comes from the theoretical and clinical knowledge of Jungian Analytical Psychology increased with the experience resulting of the use of expressive mediums in the therapeutical process.

Through the study of three clinical cases, a specific therapeutical procedure is presented of Meditative Dance and Sandplay together with the verbal analysis in order to evaluate the facilitation of integration of inner processes in the consciousness of the patients.

The expressive experiences sometimes recall the symbols which are capable of transforming a situation if they are understood and integrated by consciousness.

In our cases it was evident that the series of images, which appeared in the dreams, drawings, sandplays and also during the movements shaped, during their development, lead to a comprehensive and understandable message which could be assimilated by the consciousness.

REFRÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, J. - Body and soul, 1992, American Journal of Art Therapy, v. 14 (2).
- ALLAN, J. e BROWN, K. - Jungian play therapy in elementary schools, 1993, Elementary School Guidance and Counseling - v. 28 (1).
- BALINT, M. - Thrills and regressions, New York, International Universities Press - 1959.
- BARTAL, L. e NE'EMAN, N. - Metaphoric body: Guide to expressive therapy through images and Archetypes - Jessica Kingsley Publishers - Bristol PA - 1993.
- BIRDWHISTELL, R. L. - Kinesics and context. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press - 1970.
- BLACKMER, Joan D. - Acrobats of the gods - Dance and transformation, Inner City Books, Toronto, Canadá, 1989.
- BOGDAN, R.e BIKLEN, S. K. - Qualitative research for education, Allyn and Bacon, INC, Boston 1982 apud LÜDKE e ANDRE 1986.
- BUBER, Martin - Ich und Du, Hegner Bücherei, Köln, 1966.
- CHODOROW, Joan - Dance therapy and depth psychology: The moving imagination - Routledge, London, England, 1991.
- CIRLOT, J. E. - Dictionary of Symbols, Routledge and Kegan Paul, London and Henley, 1962.
- COATEN, R. - em WARREN, Bernie - edit. Using the creative art in therapy. A practical introduction.
- CONGER, John P. - Jung e Reich: O corpo como sombra, Sumus Editorial, S. Paulo, 1993.
- EIBACH, Hannelore - Der Meditative Tanz in Tiefenpsychologischer Betrachtungsweise, 1983, Musiktherapeutische Umschau - v. 4 (4).
- EISENDRATH, Pauline - Active Imagination: A separate reality, 1977, Art psychotherapy, v. 4 (2).
- EVAN, B. - Therapeutic Aspects of Creative Dance, nov. 1959, Dance Observer.
- EVANS, Richard I. - Conversations with Carl Jung, Princeton: Van Nostrand Co. 1964.

FORDHAM, Frieda - Introdução à Psicologia de Jung, Ed. Verbo, USP, S. Paulo, 1978.

GELLER, J. D. - The body, expressive movement and physical contact in psychotherapy. Em J. L. Singer & K. S. Pope (Eds.), The power of human imagination. New York and London: Plenum Press, 1978.

GIORGI, A. , FISCHER, W. F. e ECKARTSBERG, R. (edits.) - Duquesne studies in phenomenological psychology, vol I, U.S. , Duquesne University Press, 1971.

GOFFMAN, E. - The Presentation of Self in Everyday Life - Doubleday / Anchor Books, New York - 1959.

GOLFETO, José - Psicoterapia Infantil: uma abordagem junquiana, 1989, Arquivos de Psicologia Brasileira, v. 41 (3).

HALL , E. - The Silent Language - Anchor Press Doubleday, New York, 1981.

HEBER, Lou - Dance Movement: A Therapeutic Program for Psychiatric Clients, 1993, Perspectives in Psychiatric Care, v. 29 (2).

HOFFMAN, Kaye - Tanz, Trance, Tranformation, München, Dianus - Trikont, 1984.

JACOBI, Jolande - Die Psychologie von C.G. Jung, Fischer Verlag, Frankfurt, 1982.

————— - Vom Bilderreich der Seele, Olsen/Frieburg im Breisgau, Walter Verlag 1981.

JANS, Franz Xaver - Aspekte des Raumerlebens und der Raumsymbolik - texto não publicado - Instituto C. G. Jung, Zurique, 1983.

JUNG, C. G. - Memories, dreams, reflections, Pantheon Books New York, 1961.

————— - in EVANS, Richard I. - Conversations with Carl Jung, Princeton, Van Nostrand Co., 1964.

————— - Letters to Henry Murray, september 10, 1935, em C. G. Jung letters vol. 1 - 1906 a 1950, Bolinger Series XVI Princeton Press, 1973.

————— - Conscious, Unconscious and Individuation, C. W., 9, § 502 em FORDHAM, Frieda - Introdução à Psicologia de Jung, Ed. Verbo, USP, S. Paulo, 1978.

- - Analitical Psychology : its theory and practice, Vintage, New York, 1978.
- - Colected works, v.17, 1981.
- - Colected works v. 11, 1991
- KALFF, Dora - Sandplay, Sigo Press, Santa Monica, CA, 1980.
- KALFF, Dora - Sandplay with Dora Kalff, (Notes of seminar.) Carmel, CA: University of California at Santa Cruz, 1987.
- KEUTZER, Carolin - Synchronicity in Psychotherapy, 1984, Journ. of Analytical Psychology, v. 29 (4)
- KOCH, Karl - Der Baumtest. Der Baumzeichenversuch als Psychodiagnostisches Hilfsmittel, Hans Huber Verlag, Wien, 1976.
- LANDY, Robert J. - The Art in Psychotherapy, 1993, Arts in Psychotherapy, v. 20 (5).
- Three Scenarios for the Future Dramatherapy, 1994, Arts in Psychotherapy, v. 21 (3).
- LEWIS, P. - Creative Transformation, Chiron Publ., Wilmette, Illinois - 1993.
- LONSDALE - Animals and the origins of dance, Thames and Hudson, New York - 1981.
- LOOS, Gertrud - Der Meditative Tanz. Weihnachtstanz, 1983, Musiktherapeutische Umschau, vol 4 (4).
- LORENZETTI, Matteo - Perspectives on Integration Between art Therapy Areas, 1994, Art in Psychotherapy, vol. 21 (2).
- LOUGHLIN, Elizabeth E. - Why Was I Born Among Mirrors? Therapeutic Dance for Teenage Girls and Women with Turner Syndrome, 1993, Amer. Journ. of Dance Therapy, V. 15(2)
- LOWENFELD, Margareth - The World Technique, Allen & Unwin, London, England, 1979.
- LÜDKE, M. e ANDRE Marly E. D. A. - Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas - E.P.U. - São Paulo - 1986.
- MAHLER, M. , PINE, F., BERGMAN, A. - The psychological birth of the human infant, New York Basic Books, New York, 1975.

- MENUHIN, Joel R.** - Jungian Sandplay, The wonderful Therapy, Routledge, London and New York, 1992. pp. 3 - 4.
- MENUHIN, Joel Rice** - Sandplay in an adult Jungian psychoterapy, 1983, British Journal of Projective Psychology and Personality Study, vol 28 (2).
- MITCHELL, R. Rogers e FRIEDMAN, Harriet S.** - Sandplay, past, present and future, Routledge, London and New York, 1994.
- MOHACSY, Ildiko, PORTER, R. T. & BLAU, A.** - Teaching infant development by observation, Archives of General psychiatry, 18
- MOHACSY, I.** - Non verbal communication and its place in the therapy session, 1995, The Art in Psychotherapy, v. 22 (1)
- MUSICANT, Shira** - Authentic movement and dance therapy, 1994, vol. 16 n. 2.
- NEUMAN** - Das Kind, Fellbbach, Bonz Verlag, 1980. p. 11
- NOAK, Amelie** - Dance movement therapy: theory and practice, Helen Payne Editors - 1992.
- ODANJNYK, V. Walter** - Gathering the Ligth: a Jungian exploration of psychology of meditation, 1988 Quadrant, v. 21 (1)
- PEREIRA, P.** - Der Kreative Tanz in der Schule, Instituto Pedagógico da Univers. de Zurique, 1985
- PLAUT, Fred** - Die Identität als junguianer, feb. 1994, Analytische Psychologie, v. 25 (1)
- POLITSKY, Rosalie H.** - Penetrating our personal Symbols: Discovering our Guiding Myths, 1995, The Arts in Psychotherapy, v. 22 (1).
- PRINZHORN, H.** - Artistry of the Mentally Hill, New York, Springer, 1972.
- RIEDEL, Ingrid** - Formen, Kreuz Verlag, Stuttgart, 1985.
- ROGERS, M.** - An Introduction to the theoretical basis of nursing, Philadelphia: Davis, em Heber (1993).
- SAMUELS, Andrew, SHORTER, Bani, PLAUT, Fred** - A Critical Dctionary of Jungian Analysis, Routledge, London and New York, 1992.

- SCHMAIS, C. - Dance Therapy in Perspective, em Mason, K. C. - (Ed.) Focus on Dance VII, American Alliance for Hells, Physical Education Recreation and Dance, Washington, 1974.
- SERLIN, Ilene - Root Images of Healing in Dance Therapy, 1993, American Journal of Dance Therapy, v. 15 (2)
- SPITZ, R. A. - The first year of life: A psychoanalytic study of normal and deviant development of object relations, International Universities Press, New York, 1965.
- STAKE, R. E. - Pesquisa qualitativa naturalista - Problemas epistemológicos, jan. jun. 1983, Educação e seleção, 7.
- STEWART, L. H. - Play and Sand Play em Sandplay Studies: Origins. Theory and Practice, San Francisco: C. G. Jung Institute. Rep. Sigo Press, Boston, 1990.
- STONE, Harold - em Prólogo de: KALFF, Dora - Sandplay, Sigo Press, Santa Monica, CA, 1980.
- TIETZE, Henry G. - Imagination und Symboldeutung, Knaur, München, 1986.
- VON DER HEYDT, Vera - O Pai na Psicoterapia em HILLMAN et al - Pais e mães, Edições Símbolo, São Paulo, 1979.
- WADESON, H. - Combining Expressives Therapies, 1976, American Journal of Art Therapy, v. 15 (2)
- WARREN, Bernie - edit. Using the creative art in therapy. A practical introduction. Routledge, London and New York, 1993.
- WATKINS, Mary - Six approaches to the image in art therapy, Spring, Dallas, 1981.
- WELLS, H. G. - Floor Games, New York Arno Press, 1911.
- WOODMAN, Marion - The owl was a baker's daughter, Inner City Books, Toronto, Canada, 1980, tradução de Adail Ubirajara Sobral : A coruja era filha do padeiro, Cultrix, S. Paulo, 1980.
- ZIMMERMANN, Elisabeth B. - Integração de processos interiores no desenvolvimento da personalidade. Tese de Mestrado em Saúde Mental. UNICAMP - 1992.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AMMANN, A. N. - Active Imagination. Darstellung einer Methode, Walter Verlag, Olten, 1978.

AMMANN, Ruth - Heilende Bilder der Seele ; Das Sandspiel, Kösel München, 1989.

AUROBINDO, Sri - The human cycle, Sri Aurobindo International Centre of Education Collection, Pondicherry, 1962.

EDINGER, Edward F. - Ego e arquétipo, Cultrix, São Paulo, 1989.

FRANKL, Viktor E. - Psychotherapy, art and religion, em Psychotherapy and existentialism, Selected papers on Logotherapy, Clarion Book publ. by Simon and Schuster, New York, 1967.

FRANZ, Marie Louise von - The process of Individuation em Man and his symbols, Ferguson publications, London, 1964.

----- Puer Aeternus, Sigo Press, California 1981.

GOLDBRUNNER, Josef - A Individuação, Herder, São Paulo 1961.

HANNAH, Barbara - Encounter with the soul: active imagination as developed by C. G. Jung, Sigo Press, California, 1981.

JUNG, C. G. - Symbols of transformation em The collected Works Vol. 5, Routledge and Kegan, London, 1986.

----- Aion - Researches into the phenomenolgy of the Self, idem vol 9, 1989.

----- Two essays on Analytical Psychology, idem vol. 7, 1990

MATTOON, Mary Ann - Understanding dreams, Spring, Dallas, 1984.

MINDELL, Arnold - O corpo onírico; o papel do corpo no revelar do si-mesmo, Summus, São Paulo, 1989.

SILVEIRA, Nise da - Imagens do inconsciente, Alhambra, Rio de Janeiro, 1981.

SCHWARTZ-SALANT, Nathan - Narcisismo e transformação de caráter, Cultrix, São Paulo, 1988

WEINRIB, Estelle L. - Imagens do Self, Summus, São Paulo 1993.

WHITHMONT, E. - A busca do símbolo, Cultrix, São Paulo, 1993.