

O BALANCEAMENTO ENTRE AS POSIÇÕES ESQUIZO-PARANÓIDE E DEPRESSIVA (PS↔D) NA PSICODINÂMICA CRIATIVA

*Luis Delgado**

RESUMO

No presente trabalho de psicanálise extra-clínica aplicada ao estudo de objectos culturais artísticos, o autor procura mostrar a pertinência da aplicação do modelo bioniano dos elementos em psicanálise, nomeadamente o das inter-relações entre as posições esquizo-paranóide e depressiva (PS↔D) ao processo criativo artístico, isto é, a compreensão de obras artísticas modernas como o resultado da oscilação permanente entre os modos distintos de pensar/sentir dispersivo e integrativo, ilustrando com obras de vários campos artísticos: do teatro (*Galileu Galilei* de Brecht), da pintura (cubismo de Picasso), da literatura (Ulisses de Joyce) e da dança moderna.

Palavras-chave: Bion; PS↔D; criatividade; arte.

ABSTRACT

PS ↔ D AND ART CREATIVE PROCESSES

In this study of extra-clinical psychoanalysis work applied to the study of artistic cul-tural objects, the author tries to show the relevance of applying of the bionian model of the elements in psychoanalysis, particularly the interrelationships between paranoid-schizoid and depressive positions (PS ↔ D) to the artistic creative process, that is, the understanding of modern artistic works as the result of permanent oscillation between different modes of think-ing / feeling, either dispersive or integrative, illustrated with works from various artistic fields: theater (Brecht's Galileo Galilei), painting (cubism of Picasso), literature (James Joyce's Ulysses) and modern dance.

Keywords: Bion; PS↔D; creativity; art.

* Psicanalista (Associação Portuguesa de Psicanálise e Psicoterapia Psicanalítica)
Professor no Instituto Superior de Psicologia Aplicada – Instituto Universitário.
E-mail: ldelgado@ispa.pt

No processo de investigação sobre a natureza do pensamento e da criação de teorias, Bion (1962a/1979) descreveu, na sua terminologia própria, o tipo de actividade inconsciente que identificou na descrição, feita por H. Poincaré, da criatividade científica. Eis como Poincaré descreve o processo de criação da formulação matemática:

Um resultado novo tem valor quando, ligando elementos conhecidos há muito tempo, mas até lá esparsos e parecendo estranhos uns aos outros, introduz repentinamente ordem onde até aí reinava aparentemente a desordem. Ele permite-nos ver então cada um destes elementos e o lugar que ocupa no conjunto. Este facto novo é não apenas precioso por si mesmo, mas só ele dá valor a todos os factos que ele liga (Poincaré, 1908/1972, p. 24-25).

Segundo Bion, a criatividade científica implica o afrouxamento de todos os laços que ligam os elementos no seio de um novo ponto focal. Para designá-lo, Bion utilizou, de Poincaré, a expressão *o facto seleccionado*: “é o nome de uma experiência emocional, a experiência emocional que consiste em descobrir uma coerência; a sua significação é assim epistemológica, e a relação dos factos escolhidos não deve ser considerada como lógica (Bion, 1962b/1979, p. 93).

Neste facto Bion viu um processo que descreveu como sendo um movimento no sentido da posição esquizo-paranóide (afrouxamento da integração), seguido de uma reorganização em torno de um novo ponto, o mamilo, que reúne novamente as partes num movimento de volta, no sentido da posição depressiva. E representou isto pelo símbolo $SP \leftrightarrow D$.

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

cá entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva. E quando o processo acontecia Bion afirmava que ele causava intensas experiências de *catástrofe*, a propósito do acontecimento mental de criar um pensamento novo. Amaral Dias (2001) reflecte sobre as ligações importantes entre a intolerância à mudança catastrófica e a falta de preocupação pela verdade (do próprio e dos outros) e pela vida, com a consequente falta de respeito do sujeito para consigo próprio e para com o Outro.

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

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

GALILEU GALILEI, DE BERTHOLD BRECHT

Vimos a descrição de Bion (1962b/1979) de uma actividade inconsciente presente no processo criativo em que existe um afrouxamento de todos os laços existentes entre os elementos estabilizados e conhecidos (PS) e uma reformulação e síntese dos elementos em torno de um ponto focal, o facto seleccionado – CN (suspensão do significado) <->

FS (atribuição de significado). Trata-se da capacidade para movimentos emocionais e cognitivos (PS), sempre em torno de um mesmo tema (D).

Iremos ilustrar esta conceptualização da dinâmica psico-emocional do processo criativo com a génese das três concepções (PS) da peça de teatro *Galileu Galilei*, de Berthold Brecht: 1ª concepção (1938, versão dinamarquesa) em que Galileu é uma figura heróica; 2ª concepção (1946, versão americana) em que Galileu é visto como uma figura criminosa; e por fim a 3ª concepção (1954, versão alemã) em que Galileu é apresentado como uma figura anti-social, canalha, sobre um tema central e constante, a personagem histórica Galileu (D).

Nesta peça central na obra de Brecht, escrita entre 1938 e 1954, o dramaturgo alemão escolhe situações paradigmáticas da vida de Galileu (1564-1642) para problematizar questões que afligiam o autor e que permanecem actuais: as implicações sociais da utilização da ciência e a relação do cientista com a sociedade. As experiências do astrónomo põem em causa não apenas as noções fundamentais da ciência, mas também a visão do mundo e da situação do homem no planeta Terra (Peixoto, 1974).

1ª VERSÃO

A primeira versão do texto foi escrita em 1938, no seu exílio na Dinamarca, quando muitos acreditavam na irresistível vitória do nazismo na Alemanha. A expectativa de uma época bárbara era evidente e o autor utilizou o percurso de Galileu para abordar questões que o perturbavam do ponto de vista emocional e intelectual (ideológico). Galileu aparece como um homem de ciência empenhado em conhecer o mundo. É uma figura heróica, preocupada com a educação do povo e que, por isso, escreve em italiano vulgar e não em latim. No final é um homem que não resiste e se retracta, por falta de força para se opor à Inquisição. Fica destroçado, mas passa os seus últimos dias preparando novos trabalhos que tudo faria para passar através da fronteira e revolucionar a ciência e o mundo. Brecht transmite assim aos seus compatriotas a viverem sob o nazismo a ideia de que vale a pena esconderem as suas ideias para poderem divulgá-las mais tarde (Willet, 1967).

2ª VERSÃO

Escrita no fim da guerra (1946), é marcada pelo “escândalo” da bomba atômica sobre Hiroxima. Brecht repensa a responsabilidade dos cientistas, alterando assim todo o final da peça, modificando o significado inicial do texto. Segundo o dramaturgo, de um dia para outro a biografia do fundador da física moderna passou a ser lida de uma maneira diferente. Escreve:

O crime de Galileu é o pecado original das ciências naturais modernas [...] A bomba atômica, como fenómeno técnico e como fenómeno social, é o clássico produto final da sua contribuição para a ciência e da sua falência para a sociedade. O crime de Galileu não foi a sua retractação, a negação da verdade científica, mas o facto de ter roubado à ciência o cerne da sua significância social (Crato, 2006, p. 15).

O astrónomo conhece a descoberta do telescópio, coloca acima de tudo os seus interesses pessoais, não tendo em conta as consequências no nível social.

3ª VERSÃO

Segue essencialmente a anterior, mas a condenação moral de Galileu é ainda mais extrema. Nessa versão a figura torna-se anti-social e deve ser mostrada como um criminoso social, um canalha, e as cenas são escritas com esse intuito. Numa das novas cenas, por exemplo, o astrónomo lamenta-se de, em tempos, ter escrito em italiano vulgar, afirmando que “o idioma das peixeiras não era apropriado para coisas elevadas” (Crato, 2006, p. 14).

A adaptação portuguesa da peça, *A vida de Galileu*, baseia-se mais na segunda versão da peça original, mostrando um personagem, Galileu, mais multifacetado, mais realista, mais rico, menos clivado e menos idealizado. É portanto um bom exemplo do processo criativo onde D (síntese e realismo) está mais presente.

O CUBISMO DE PICASSO

Pablo Picasso (1881-1973) é o pintor que, aos nossos olhos, melhor encarna o espírito da arte moderna com o estilo cubista, no qual os

modelos de percepção e representação são altamente revolucionários e contraditórios.

Desde o desenvolvimento do cubismo, dois princípios opostos de representação coexistiram com igual legitimidade na obra de Picasso. Podemos designá-los pelos termos *dissociação* e *figuração*. No seu magnífico trabalho sobre a obra de Picasso, Carsten e Warncke (2002) afirmam:

O termo “figuração” remete para uma arte que reproduz a natureza em modo imitativo, o termo “dissociação” designa, por seu lado, a arte como manifestação autónoma que se afasta do modelo natural sem procurar reproduzi-lo. Estas duas formas artísticas alternam-se e interpenetram-se em toda a obra de Picasso” (Carsten & Warncke, 2002, p. 403).

E mais adiante:

No seio do sistema completo da representação reprodutiva, dissociação e figuração podem ser vistos como meio opostos. A representação representa o ponto de vista subjectivo. Ela mostra o tema tal como o espectador tem experiência dele do ponto de vista onde se encontra. São as leis da perspectiva que regem esta modalidade. Um objecto considerado e reproduzido de frente não apresenta a sua parte de trás. O aspecto desta parte oculta deve ser reconstituído pela imaginação do espectador. A figuração assenta num esforço de associação da parte do espectador. A reprodução dissociativa, quanto a ela, não oculta o dado e visualiza ao mesmo tempo a parte de trás e a parte da frente. Neste sentido, é mais objectiva. O que a reprodução dissociativa permite ganhar por um lado, retoma-o do outro lado: os diversos elementos já não podem ser reunidos num campo fechado; o contorno não podendo já desempenhar o seu papel de limite do objecto, perde a sua função (Carsten & Warncke, 2002, p. 405).

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

representando o tipo de pensamento divergente).

Ilustremos esta dinâmica através do quadro de Picasso *Guitarra e uvas* (1912): este quadro, composto por uma mistura de imagens complexas, tem qualquer coisa de mais “real” que uma simples fotografia ou uma pintura realista do objecto em questão, a viola. A mistura de imagens (PS↔D) reenvia simultaneamente para os diferentes aspectos do objecto, uns mais concretos (D), outros menos precisos (PS). O braço e uma das cavilhas são vistos lateralmente, tal como nós os imaginamos muito naturalmente quando pensamos numa viola. As aberturas laterais, em contrapartida, são vistas de frente; de lado, só as poderíamos imaginar. A curva da caixa é excessivamente pronunciada, tal como poderíamos imaginar uma tal curvatura à luz de uma recordação táctil. O arco e as cordas flutuam no espaço; as cordas intervêm por duas vezes, como que a evocar a vibração sonora: uma vez vista de frente, outra vista de lado. E, apesar de uma aparente mistura de formas deslocadas (PS) – e há muitas mais que não enumerámos – a pintura não evoca qualquer desordem ou caos (D).

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

ULISSES, DE JAMES JOYCE

No campo da literatura ilustraremos este fenómeno da oscilação entre a actividade mental de carácter integrativo e de carácter dispersivo com a obra de James Joyce (1822-1941), escritor irlandês de primeira importância para a literatura moderna ocidental na qual, no dizer de Correia Marques, o aspecto mais pertinente da obra reside “no processo de exploração joyceana nos domínios da linguagem”: a linguagem estilhaçada, fragmentada e hermética de James Joyce é de tipo esquizóide (Correia Marques, 1973, p. 789).

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

contrapontos de fantasmas oníricos que correm sob a superfície e ligam as constelações de palavras numa corrente hipnótica ininterrompida (Ehrenzweig, 1967/1974, p. 158).

De facto a escrita de Joyce submete o vocabulário, a sintaxe e a gramática a distorções violentas que têm muita semelhança com os ataques do esquizofrénico contra a sua própria função da linguagem. O esquizofrénico injecta estruturas de processo primário na sua utilização das palavras. A sua “fala aglomerada em vez da fala articulada” (Bion, 1957/1991, p. 84), com os seus “aglomerados” extravagantes assemelha-se às condensações características do sonho e da anedota, sem, no entanto, serem verdadeiras condensações no sentido psicanalítico do termo. Bion tem toda a razão em, a respeito delas, falar de uma linguagem “bizarra”, na medida em que o esquizofrénico faz fragmentar a sua linguagem e mistura, com uma violência brutal, os fragmentos em aglomerados concretos e irreduzíveis.

Alguns exemplos: *Retrato do artista quando jovem*: “Era eins espaço e um grande e desconfiado espaço era onde wohve um mucu” (1916/1960, p. 45). *Ulisses*: “Bum dia, já visou pavão Piers?” (1922/1998, p. 364), ou “antes de dar uma aperto de mão, ficaram parados em silêncio, cada um contemplando o outro nos dois espelhos da recíproca carne dos seus não dele mesmos rostos”. *Finnegans Wake*: “(Havia uma parede claramente em erecção) Pum! Ele tombou da escada Paw! Finou-se”, ou “ovo estrelado, ovo fundo ovo enterra e choca choca como possível” (1939/1985, p. 73).

Joyce foi o criador da técnica literária da *corrente da consciência*, pela qual o narrador exterior convencional e onisciente já não é necessário. Em vez disso, o estudo do espírito de uma personagem podia influenciar o estilo da narrativa. Uma vez, em Trieste, apontando para um jovem embriagado que passava, disse: “Gostava de passar para o papel as mil complexidades da sua mente”. E começou a fazer experiências com o modo como o estado mental de um personagem pode afectar o estilo da prosa. Em *Ulisses*, se um personagem está cansado, a própria narrativa torna-se cansada (como no episódio “Eumeu”); se um personagem está embriagado, é a própria narrativa que se torna embriagada (como no episódio “Os bois do sol”); se um personagem se encontra dominado

por visões e alucinações, a própria escrita torna-se delirante (como no episódio “Circe”).

O interesse dedicado ao funcionamento da mente humana leva Joyce a escrever: “Uma grande parte de toda a existência humana é passada num estado que não pode ser tornado consciente pelo uso da linguagem desperta, gramática pura e seca, e enredo propulsivo” (1975/1992, p. 395). Qual seria para ele a sonoridade do inconsciente? Seria certamente uma mescla (condensação) de todas as línguas humanas. Também nunca poderia ser perfeitamente coerente e legível, na medida em que o inconsciente é caótico e imprevisível e cabe à mente pré-consciente organizar os nossos pensamentos e impulsos. Joyce teria de inventar uma nova linguagem que, de alguma forma, reproduzisse os deslizos e saltos inesperados, as alterações, condensações, deslocamentos e descontinuidades dos sonhos. Uma ilustração interessante encontra-se em *Ulisses*: quando Bloom começa a adormecer, a sua mente agarra-se à expressão *Sinbad the Sailor* (Sinbad o Marinheiro), mas o som sobrepõe-se ao significado quando ele perde a consciência e daí resulta *Tinbad the Tailor* (Tinbad o Alfaiate) e *Jinbad the Jailer* (Jinbad o Carcereiro) e *Whinbad the Whaler* (Winbad o Baleeiro) e por aí adiante (Joyce, 1922/1998, p. 689). *Ulisses* não é apenas para ser lido. É também para ser ouvido.

A oscilação contínua entre o funcionamento dispersivo (próprio da posição esquizo-paranóide) e o funcionamento integrativo (próprio da posição depressiva) estão claramente presentes no lento e laborioso processo de gestação e composição de *Ulisses*:

No que toca a *Ulisses* escrevo e penso e escrevo e penso o dia todo (D) e parte da noite (PS). Está em andamento, como tem acontecido estes últimos cinco ou seis anos (PS↔D). Mas os ingredientes só se fundirão quando atingirem uma certa temperatura.” (Joyce a Pound, julho de 1917, in James Joyce, 1975/1992, p. 426).

Este estilo conquistado por Joyce, que lhe proporcionou liberdade total pela utilização oscilatória de duas posições mentais e dois funcionamentos mentais contraditórios (processos primário e secundário do pensamento), é o produto que pode ser designado, na terminologia

bioniana, por “continente flexível”.

Apesar de *Ulisses* ter sido banido na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos James Joyce acabou por ser reconhecido como um dos maiores escritores do século XX e o livro veio a ser aclamado como uma obra-prima não só no nível literário, pela revolução que provocou no romance moderno, mas também no nível psicológico. Ezra Pound elogiou *Ulisses* como um “super romance [...] um relatório sobre o estado da alma no século XX” (Pound, 1922/1963, p. 48). Para T. S. Eliot teve “a importância de uma descoberta científica [...]. Ao usar o mito, ao manipular um paralelismo contínuo entre a contemporaneidade e a antiguidade” (inclusivamente pelo uso de diferentes níveis de funcionamento mental e de posições mentais, desde as mais primitivas às mais diferenciadas). Para ele *Ulisses* era a “expressão mais importante que a idade moderna arranjou” (Eliot, cit. Pindar, 2004/2006, p. 102). Houve quem alcunhasse Joyce de “cientista literário” pela sua imitação e recriação literária da mente no estado de sonho. O próprio Joyce, no seu ensaio “O estado das línguas”, argumenta que “a literatura é tão intelectual como a Matemática e merece ser considerada uma ciência. Shakespeare e Milton lidam com factos e ideias como qualquer cientista” (Pindar, 2004/2006, p. 34). Podemos afirmar que, para muitos escritores, o romance, enquanto género, não é apenas um espelho, mas também um instrumento de pesquisa e está muito próximo do ensaio, da reflexão e da investigação.

A DANÇA MODERNA DE MARTHA GRAHAM

O objectivo da dança moderna é transmitir ao público um sentido da realidade interior e exterior. Martha Graham (1894-1991) foi, nos anos 20 e 30 do século XX, uma das pioneiras da dança moderna, criando um estilo que procurava dar mais ênfase aos sentidos e aos sonhos, tentando teatralizá-los ao máximo através dos movimentos corporais. Com efeito, Graham, interessada pelas teorias freudianas e procurando nas profundezas da alma o movimento do espírito para mergulhar no desconhecido do ser, é uma das coreógrafas que melhor revelou a pulsação do psiquismo. O princípio técnico *contract/release* (contração/relaxação) faz o tronco seguir o rasto das emoções mais profundas do psiquismo; ou

antes – considerando a afirmação de que o movimento nasce do próprio corpo – pode afirmar-se que Martha Graham deslocalizou o psiquismo do cérebro para a coluna vertebral e para o plexo solar. Para ela o corpo é o elemento pensante. Eis alguns fundamentos da sua escola: o plexo solar é considerado fonte de energia para o movimento; o tronco concentra as forças vitais que se irradiam para os membros; a região pélvica como ponto de apoio e representante da sexualidade; a força do gesto acontece em função da força da emoção (Bourcier, 1987).

Para Pina Bauch (1943-2011), outra grande coreógrafa da dança moderna, o corpo, esse nó de linguagens, é o grande tradutor das emoções e dos pensamentos, dos diferentes estados de espírito, das diferentes culturas, identidades, das diferentes expressões do ser. É através do corpo em acção na dança que se passa da fisiologia à psicologia, da física à metafísica, da sensação à representação. Traduzir, eis o que fazem os corpos nestas danças-teatro. O sentido do movimento significa pensar no que representa propor uma determinada imagem, gesto ou ritmo, relativamente à ressonância que tem com a vida interior ou com uma realidade que é maior do que a do palco, com a qual tem de estar relacionada.

A dança é a expressão rítmica-gestual de sentimentos humanos. Esta afirmação é ainda mais verdadeira na dança contemporânea, na qual é suposto os estados emocionais serem claramente expressos pelos movimentos do corpo. Analisando a sequência destes movimentos/teatralizações poderemos identificar e seguir a sequência dos estados emocionais dos sujeitos, utilizando o conceito bioniano das oscilações entre as posições esquizo-paranóide e depressiva. (PS↔D) (Bion, 1963).

Como já vimos atrás, esta é a notação matemática criada por Wilfred Bion para representar o livre movimento que a mente humana pode realizar entre as duas posições descritas por Melanie Klein (1923). Podemos descrevê-las em termos de algumas das suas manifestações maiores. A primeira provoca sentimentos de onipotência, persecutoriedade, sensação de aniquilamento, facilidade da clivagem e da fragmentação, incapacidade de percepção realística do mundo interno e externo. A segunda possibilita experiências de ódio e amor que podem estar associados, necessidade de reparação e de relacionamento com o

objecto total, assim como percepções realísticas das limitações pessoais, em última análise, da falibilidade e finitude humanas.

A fragmentação é certamente uma das características maiores da contemporaneidade: os movimentos convulsivos, tensos, curtos, fragmentados e por vezes paroxísticos constituem uma das marcas da vida contemporânea. Não poderemos associá-los a produções da posição esquizo-paranóide (SP)? Por outro lado a unidade, a maior constância seriam características de outro viver e de outro sentir, traduzidos na dança contemporânea por gestos mais distensivos, dilatados, inteiros e pausados, geralmente acompanhados de um decréscimo da tensão nervosa e mental, resultando uma sensação de maior repouso, inteireza e coerência do ser. Não poderemos associá-los a manifestações oriundas da posição depressiva (D)?

O *contract/release* (contração/relaxação) da linguagem corporal propostos por Martha Graham não equivalerá, do ponto de vista da expressão corporal, à PS↔D da linguagem emocional (uma espécie de espaço-tempo mental) proposta por Bion?

REFERÊNCIAS

- Amaral Dias, C. (2001, Março). A propósito da dor mental. Trabalho apresentado no XIV Simpósio de Psicopatologia Dinâmica da S.P.P. Porto.
- Bion, W. R. (1957/1991). Diferenciação entre a personalidade psicótica e a personalidade não-psicótica. In: *Melanie Klein hoje* (1, p. 69-86). Rio de Janeiro: Imago.
- Bion, W. R. (1962a/1991). Uma teoria do pensar. In: *Melanie Klein hoje* (1, p. 185-193). Rio de Janeiro: Imago.
- Bion, W. R. (1962b/1979). *Aux sources de l'expérience*. Paris: Press Universitaire de France.
- Bion, W. R. (1963). *The elements of psycho-analysis*. London: Heineman.
- Bohm, D. & Peat, F. D. (1987/1989). *Ciência, ordem e criatividade*. Lisboa: Gradiva.
- Bourcier, P. (1987). *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.

- Carsten, S.; Warncke, P. & Walter, I. F. (2002). *Picasso*. Koln: Tashen.
- Correia Marques (1973). Joyce. In: *Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura* (11, p. 788-789). Lisboa: Verbo.
- Crato, N. (2006). Galileu no palco. *Expresso, Revista Actual*, 6 maio, 14-15.
- Ehrenweig, A. (1967/1974). *L'ordre caché de l'art*. Paris: Gallimard.
- Joyce, J. (1916/1960). *Retrato de Artista Quando Jovem*. Lisboa : Livros do Brasil
- Joyce, J. (1922/1998). *Ulisses*. Oxford: Oxford University Press.
- Joyce, J. (1939/1985). *Finnegans Wake*. Lisboa: Editora Vega
- Joyce, J. (1975/1992). *Selected letters of James Joyce*. Ed. Richard Ellman. London: Faber & Faber.
- Klein, M. (1923/1996). A análise de crianças pequenas. In: *Melanie Klein – Amor, culpa e reparação* (p. 153-163). Rio-de-Janeiro: Imago.
- Peixoto, F. (1974). *Brecht, vida e obra* (2ª ed.). Rio-de-Janeiro: Paz e Terra.
- Pindar, I. (2004/2006). *Joyce*. Lisboa: Asa.
- Poincaré, H. (1908/1972). *Science et méthode*. Paris: Flammarion.
- Pound, E. (1922/1963). *Literary essays of Ezra Pound*. London: Faber & Faber.
- Willet, J. (1967). *O teatro de Brecht*. Rio-de-Janeiro: Zahar.

Recebido em 20/10/2013

Aceito para publicação em 10/11/2013