



UC/FPCE 2013

Universidade de Coimbra
Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação

Sistema Observacional de Codificação da Escultura Familiar (SOCEF):

Construção de uma versão preliminar

Rita Ricardo Oliveira Nunes (e-mail: nunes.ritaricardo@gmail.com)

Dissertação de Mestrado Integrado em Psicologia
Especialização em área de Psicologia Clínica, Subárea de
Especialização em Sistémica, Saúde e Família
Orientação: Doutora Ana Paula Relvas e Mestre Diana Cunha

Sistema Observacional de Codificação da Escultura Familiar (SOCEF)

Resumo

Enquanto o valor terapêutico da Escultura Familiar é fortemente reconhecido, o seu valor como instrumento de investigação tem sido questionado, devido à sua subjetividade. De forma a desafiar este pressuposto, os autores objetivaram estandardizar a aplicação e interpretação da técnica mencionada, através de um sistema de codificação que permita realizar estudos futuros de forma mais sistemática. Através de uma revisão da literatura e análise temática de conteúdo, de transcrições de sessões (amostra recolhida no Centro de Prestação de Serviços à Comunidade da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra), desenvolveu-se o Sistema Observacional de Codificação da Escultura Familiar (SOCEF). Este é composto por três dimensões principais de codificação da escultura familiar: Espaço na Interação, Postura na Interação e Grafismo da Interação. Como complemento deste trabalho, organizou-se o manual do SOCEF, onde constam as principais directrizes para a administração e cotação da escultura familiar.

Palavras-chave: Escultura, Família, Casal, Codificação

Observational Coding System of Family Sculpture (OCSFS)

Abstract

While the therapeutic value of the family sculpture is strongly recognized, its value as a research instrument has been questioned, due to its subjectivity. In order to challenge this assumption, the authors aimed to standardize the application and interpretation of the mentioned technique, through a coding system that would allow to perform future research more systematically. Through a literature review and a category-based content analysis of transcriptions collected from therapeutic sessions (sample collected from the Center for Community Service Provision, of the Faculty of Psychology and Educational Sciences of the University of Coimbra), the Observational Coding System of Family Sculpture (OCSFS) was developed, which comprise three main coding dimensions of the family sculpture: Space Interaction, Posture Interaction and Graphics Interaction. Additionally, the SOCEF Manual was organized, containing the essential guidelines for the administration and codification of the family sculpture.

Key Words: Sculpture, Family, Couples, Codification

Agradecimentos

À minha família, que me apoia, motiva, acarinha e promove o que de melhor posso dar em tudo o que faço. Obrigada pelos valores do trabalho, esforço e dedicação que me inculcaram, entre outros tantos, e que são as bases que suportam aquilo que sou hoje.

À Doutora Ana Paula Relvas e Mestre Diana Cunha, pelo apoio, orientação e presença. Foram fontes de motivação constantes. Sem vós, esta investigação não teria sido, definitivamente, igual.

À cidade dos Doutores, que tanto me ensinou. À Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, que abriu as suas portas para inúmeras oportunidades de desenvolver o meu próprio caminho para o crescimento académico e pessoal.

Às Princesas e aos Príncipes que me alegraram os dias, apoiaram, e me mantiveram sã ao longo de todos estes anos de curso. Têm e terão, para sempre, um canto especial no meu coração.

Índice

Introdução.....	5
I. Enquadramento conceptual	7
Escultura Familiar, espaço e tempo	7
Interpretação e significações na Escultura Familiar.....	12
II. Objectivos	18
III. Metodologia.....	18
Amostra.....	18
Procedimentos de seleção de amostra	20
Método	20
IV. Apresentação e Análise de Resultados	22
Estudo exploratório preliminar	22
Definição do Sistema Observacional e Codificação da Escultura Familiar (SOCEF)	27
Teste preliminar	31
V. Meta-análise do processo de desenvolvimento da versão preliminar do SOCEF	35
VI. Conclusão	38
Bibliografia.....	41
Anexo A	47
Anexo B.....	92

Introdução

São inúmeros os artigos publicados que evidenciam, através de estudos de caso, a pertinência e utilidade da escultura familiar como técnica terapêutica ativa (Bell, 1986; Duhl, Kantor, & Duhl, 1973; Jefferson, 1978; Koehn, 2008; Onnis et al., 1994; Papp, 1976; Papp, Silvestein, & Carter, 1973; Simon, 1999). É também conhecida a diversidade de aplicações e metodologias desenvolvidas pelos seus autores iniciais (Andolfi, 1980; Duhl et al., 1973; Onnis et al., 1994, Papp, 1976; Papp, Scheinkman, & Malpas, 2013), tal como adaptações da técnica original com outros propósitos, como a utilização da escultura familiar para induzir a tomada de consciência de sintomas de dependência de substâncias (Koehn, 2008), o uso de botões cosidos em tecido, de forma a tornar claro para a família o espaço que cada um ocupa e com que distâncias se relacionam (Schon, 2010), ou a utilização de bonecos de madeira, para facilitar a comunicação entre terapeutas (Vandvik, 1992, 1993).

Apesar disso, esta técnica carece de um modelo interpretativo estruturado e de um sistema de codificação estandardizado, sendo que o mais aproximado disso foi desenvolvido há mais de 30 anos, por Andolfi (1980). Esta lacuna pode dever-se à diversidade das metodologias associadas a esta técnica ou ao receio de que a riqueza e a espontaneidade da informação dela decorrentes se percam ou, ainda, quiçá, à crença de que a essência da técnica em questão se encontra no

sentido e nas significações que a equipa terapêutica atribui no momento da construção da escultura familiar (Bell, 1986; Duhl et al., 1979; Jefferson, 1978; Onnis et al., 1994; Papp, 1976; Papp, Silverstein et al., 1973; Simon, 1999).

É, sobretudo, no contexto da investigação e formação que um sistema de codificação da escultura familiar se tornaria útil para estandardizar a sua aplicação e interpretação (Simon, 1999). Assim, um sistema de codificação da escultura familiar não retiraria riqueza nem espontaneidade ao processo interpretativo, simplesmente contribuiria para um maior acordo inter-avaliadores (Papp, 1976) e para o alargamento da utilização desta técnica ao contexto científico.

I. Enquadramento conceptual

O espaço define o nosso *self* e as nossas relações, tal como diferencia o interno e o externo, o individual e o partilhado (Andolfi, 1980). Torna-se num meio de comunicação, inato e universal, tal como uma forma de o sistema individual estar consigo mesmo e, em simultâneo, em relação com os outros (Andolfi, 1980).

Foi através da tomada de consciência da importância do espaço na construção e manutenção das relações humanas (Duhl et al., 1973; Andolfi, 1980) que as técnicas ativas surgiram. As técnicas ativas em terapia remontam aos anos 20, associados a nomes como Sandor Ferenczi e Wilhelm Reich (citado por Duhl et al., 1973), e utilizam o corpo e o espaço como meio de comunicação e forma de alcançar a mudança do comportamento familiar (Duhl et al., 1973). Nelas, a compreensão e tomada de consciência do funcionamento familiar é tão importante que correspondem a uma espécie de *radiografia* (Andolfi, 1980) das regras familiares. É neste âmbito que a escultura familiar se enquadra.

Escultura Familiar, espaço e tempo

Ainda que se possa considerar que a escultura familiar, como técnica ativa, foi uma ideia desenvolvida por Satir (citado por Papp, 1976), F. Duhl, Kantor e B. Duhl (1973), no Boston Family Institute, e por Papp (1976) no Nathan W. Ackerman Family Institute, não nos

devemos esquecer do autor que foi seu pioneiro. Kantor começou em 1950 a interessar-se por formas de explorar as relações humanas no espaço e, em 1965, quando entrou em contacto com as teorias sistémicas, apercebeu-se de que poderia abordar os sistemas e tudo o que estes envolvem, através de metáforas espaciais. Desta forma, desenvolveu a escultura familiar (Andolfi, 1980; Papp, 1976) enquanto primeira forma de utilização do espaço em psicoterapia e base para as suas futuras adaptações. Quer seja denominada escultura familiar (Andolfi, 1980; Duhl et al., 1973; Jefferson, 1978; Onnis et al., 1994; Simon, 1999; Papp et al., 2013), técnica da estátua de Moreno (Pio Abreu, 2006), ou coreografia familiar (Papp, 1976), e por muitas adaptações que esta tenha sofrido, a técnica é postulada, na sua base, de forma semelhante.

A escultura familiar é, portanto, uma técnica, não-verbal, ativa e criativa que envolve um processo dinâmico, maleável e não linear de representação das inter-relações no espaço físico e num determinado espaço temporal (Duhl et al., 1973; Papp, 1976; Simon, 1999). Esta representação das relações do sistema familiar é feita de forma simbólica através das suas próprias propriedades, ou seja, o espaço, a energia e o tempo (Andolfi, 1980). A «arte terapêutica» (Papp et al., 1973, p.3) que a envolve é, no fundo, uma abstração simbólica de um determinado momento (Koehn, 2008) e revela-se na organização dos elementos de uma família no espaço, de forma a fazer sobressair as relações emocionais que têm entre eles, projetando, assim, uma imagem

visual, uma *radiografia familiar* (Andolfi, 1980; Duhl et al., 1973; Papp et al., 1973; Papp, et al., 2013). As percepções e significações de um determinado elemento da família passam a ser experienciadas e vivenciadas por todos na escultura familiar (Duhl et al., 1973; Koehn, 2008), através dos movimentos fluidos da ação que coreografam padrões transacionais (Papp, 1976), ou da contemplação proporcionada pela observação estática que permite a tomada de consciência. A família é ignorante relativamente aos seus padrões transacionais e às suas fontes, e pode ser através das esculturas que esses padrões se tornam observáveis (Duhl et al., 1973). Basta um elemento da família tomar consciência desses padrões para que o sistema faça surgir padrões comportamentais mais satisfatórios (Duhl et al., 1973).

A diversidade de metodologias associadas à escultura familiar é reflexo das abordagens teóricas que lhe subjazem. Kantor criou a sua própria abordagem, especialmente influenciado pelo seu fascínio pelo psicodrama, e enraizou a sua técnica na crença de uma aprendizagem experiencial, focando-se assim na experiência pessoal e coletiva (Duhl et al., 1973; Papp, 1976). Duhl utilizou uma abordagem semelhante, uma vez que utilizava a escultura com base nas teorias de aprendizagem. Os anteriores autores criaram uma catalogação dos tipos de esculturas, resultando num trabalho conjunto em que subdividiram a técnica em esculturas individuais, de fronteira ou diádicas e de família ou de grupo (Duhl et al., 1973). Maurizio Andolfi (1980) adotou uma abordagem mais estrutural. Se, por um lado, se mostrara focado nos

passos estruturais que envolvem o processo da construção da escultura familiar, por outro, focalizara a sua análise interpretativa da técnica no seu resultado final, isto é, na parte gráfica da escultura familiar (Andolfi, 1980).

Outros autores não centralizaram a sua abordagem na aplicação da técnica, mas sim na população na qual a utilizavam. Foi o caso de Virgínia Satir que utilizou a escultura familiar como forma de ensinar e demonstrar a grupos familiares comunitários alguns exemplos de padrões familiares (Papp, 1976). Foi através do seu trabalho com as famílias que Satir conceptualizou aquilo que designou serem as posturas de sobrevivência mais comuns: o acusador, o racional, o irrelevante e o conciliador (Papp, 1976; Satir, Banmen, Gerber, & Gomori, 1991). Papp integrou algumas das ideias expostas anteriormente pelos autores pioneiros, para se focar especialmente naquilo que denominou de realinhamento de relações familiares, que consiste na criação ou transformação de padrões transacionais para que o sistema alcance a mudança pretendida (Papp, 1976; Papp et al., 2013). A autora colocou em prática a sua abordagem a vários alvos-populacionais, tendo aplicado em sessões de terapia familiar (Papp, 1976), de casal (Papp et al., 2013) e também em sessões com grupos comunitários (Papp et al., 1973).

Observa-se, desta forma, uma variedade de aplicações e adaptações que podem e devem ser consideradas igualmente úteis, pois, em todas elas, são nomeadas vantagens. Algumas das mais apontadas

são: a capacidade de fugir à linguagem digital com racionalizações excessivas, e de evitar rotulações; e a potencialidade de contornar resistências à criação de mudança (Papp et al., 1973 citado por Andolfi, 1980). É também capaz de desbloquear discursos extremadamente intelectualizados (Papp et al., 1973; Simon, 1999), substituindo-os por uma comunicação a um nível não-verbal mais profundo, ou, por outro lado, envolver famílias com manifestações alexitímicas numa comunicação mais compreensível, por ser universal e “inata” (Andolfi, 1980; Papp, 1976). Para além disso, por ser uma linguagem analógica, as crianças tendem a sentir-se mais envolvidas, pois permite-lhes trabalhar num meio que lhes é natural para expressar as suas emoções e a forma como vêm as suas relações significativas, algo que através da comunicação mais verbal as faria sentir aquém das suas capacidades (Papp, 1976; Papp et al., 1973). Para além de todas as razões já mencionadas, esta técnica ativa cria também um sentimento complementar de união familiar e individuação. O sentimento de união é proporcionado pelo efeito coesivo que a escultura transmite, permitindo a cada elemento da família fazer-se sentir parte de um grupo organizado (Andolfi, 1980; Papp, 1976; Papp et al., 1973). Por outro lado, faz com que cada elemento familiar sinta que tem o seu próprio espaço. A individuação é proporcionada quando, ao representar-se a si próprio ou sendo representado, se toma consciência de que o indivíduo é uma parte do sistema (Andolfi, 1970; Papp, 1976; Papp et al., 1973).

Ainda que muito poucos salientem as desvantagens da Escultura

Familiar, é esperável que exista o outro prato da balança. Papp (1976) aponta como maior senão o facto de a técnica poder ser ineficaz. O terapeuta pode sentir-se assoberbado com a riqueza de informação que a técnica proporciona, e não conseguindo geri-la, a escultura torna-se ineficaz, podendo levar ao *drop-out* da família. Por outro lado, nem todas as famílias aderem facilmente a esta técnica ativa. Por vezes, mostram-se pouco responsivas à mudança e à informação que a técnica revela, outras simplesmente não se sentem confortáveis em desenvolvê-la. Pode acontecer, também, que por medo ou para proteger a estabilidade familiar, os membros da família evoquem uma imagem idealizada da mesma (Papp, 1976).

Interpretação e significações na Escultura Familiar

A interpretação organizada da escultura remete-nos para Andolfi (1980), através dos parâmetros interpretativos que descreveu. A análise construída foca duas fases, a fase estática e a fase dinâmica e tem por base as tipologias de Nicoló (1977, citado por Andolfi, 1980). A primeira remete para todo período de construção da escultura até ao momento de *flash*. Esta fase permite concretizar a primeira meta da escultura familiar que é “ver as relações” (Andolfi, 1980, p. 127). A segunda fase (fase dinâmica) inclui o período no qual é sugerido ao escultor para modificar a escultura feita na fase anterior, através do movimento. A meta da fase dinâmica é “mover-se de uma posição para outra” (Andolfi, 1980, p.128), de forma a alcançar uma outra posição.

A fase estática é avaliada de acordo com as posições dos membros do grupo no espaço (Andolfi, 1980; Walrond-Skinner, 1980), podendo as esculturas, a este nível, ser verticais ou esculturas de atração; horizontais ou esculturas de evasão; e circulares, também denominadas de esculturas de aglutinação. A escultura de atração é caracterizada pela existência de centros fixos que têm a capacidade de definir as relações, sejam eles símbolos, objetos ou pessoas. A sua verticalidade traduz-se em membros que adotam posições *one-down*, colocando-se, por exemplo, aos pés dos centros fixos que detêm poder (Andolfi, 1980). Enquanto a escultura vertical se traduz por movimentos centrípetos, a escultura de evasão é representada por movimentos centrífugos, nos quais a família move-se lateralmente, fugindo de um ou mais centros fixos. Este tipo de escultura é tipicamente construída por famílias que Minuchin (1974, citado por Andolfi, 1980) denominou como dispersas, ou desmembradas. A escultura circular ou de enredo é marcada por uma tensão elevada, espaço pouco maleável e relações inflexíveis. O comportamento de um elemento influencia o comportamento de outros e assim sucessivamente, numa cadeia de condicionamentos. São também chamadas de esculturas de aglutinação, pois, segundo o autor, são predominantemente as famílias aglutinadas, ou emaranhadas, que constroem este tipo de escultura. (Minuchin, 1974, citado por Andolfi, 1980).

Na fase dinâmica, Nicoló (1977, citado por Andolfi, 1980) conceptualizou que a escultura poderia ser monocrónica ou policrónica,

dependendo dos movimentos feitos pelos elementos da família no espaço durante um período de tempo. Se os elementos da família “fazem as mesmas coisas” (Andolfi, 1980, p.133) nesta fase dinâmica, então seria uma escultura monocrónica; se, por outro lado, os elementos da família “fazem coisas diferentes e de formas diferentes” (Andolfi, 1980, p.134), então a escultura seria denominada de policrónica. Entenda-se que a conceptualização do autor relativamente a estes dois conceitos é ambígua, pelo que a interpretação que é realizada vai em direção à existência ou ausência da uniformização do movimento. Isto é, se os elementos da família são semelhantes na forma como se movimentam (e.g. todos os elementos realizam um movimento de aproximação uns dos outros), seria considerada uma escultura monocrónica. Se, no entanto, os elementos da família concretizam diferentes tipos de movimentos (e.g. uns elementos da família realizam movimentos de aproximação e outros de afastamento), a escultura seria tipificada de policrónica.

Ainda que pioneiros no campo interpretativo desta técnica ativa, os parâmetros criados por Andolfi (1980) ficam aquém de uma compreensão global da escultura familiar. Mais do que de difícil aplicação, tornam limitado o campo de interpretação de uma técnica que proporciona imensa riqueza de informação (Papp, 1976). Para além disso, e como consequência, é necessário ser-se cauteloso ao realizar inferências sobre o que pode significar cada detalhe de uma comunicação não-verbal. Por fim, o facto de Andolfi (1980) somente

focar a sua análise interpretativa no resultado final da escultura familiar, não incluindo o processo inerente à técnica, faz perder, em termos de interpretação, muita da evolução terapêutica da família, quer de tomada de consciência, como de libertação emocional, que geralmente ocorrem com um crescendo de intensidade (Simon, 1999). Ainda assim, os parâmetros interpretativos de Andolfi (1980) são de uma importância inestimável e, na atualidade, ainda são utilizados como apoio interpretativo da técnica ativa.

Para além destes parâmetros, com o intuito mais diretivo de interpretação da escultura familiar, não devemos esquecer as várias abordagens sistémicas que poderão trazer algo de novo à própria interpretação de cada caso.

A abordagem estrutural de Minuchin (1974, citado por Barker, 2000) proporcionou as ferramentas para pensar e analisar a escultura familiar segundo as fronteiras e os limites entre e dentro dos subsistemas que estão a ser representados, tal como os seus alinhamentos, nomeadamente as suas coligações e alianças (Barker, 2000). É igualmente importante salientar que foi através da classificação de Minuchin que Andolfi (1980) pôde associar certos tipos de esculturas a famílias emaranhadas ou desmembradas. A abordagem estrutural de Haley (1963, citado por Barker, 2000) também permite interpretar a escultura familiar segundo as relações de poder representadas, sendo este um aspeto extremamente importante e presente na vida familiar.

Uma abordagem estratégica pode também permitir pensar sobre a informação que a escultura nos está a transmitir. Duas técnicas utilizadas pelos terapeutas estratégicos são a metáfora e o paradoxo (Barker, 2000), instrumentos fortemente utilizados na “coreografia” (Papp, 1976) da família. A metáfora permite realizar uma “comunicação indireta das ideias e de intervenção indireta nas famílias” (Barker, 2000). O paradoxo, por outro lado, é sugestivo e diretivo, prescrevendo aos membros da família que continuem a realizar o comportamento sintomático (Barker, 2000). Ambas as técnicas e os seus objetivos, podem ser realizados através da escultura familiar.

Portanto, autores e terapeutas apresentam algumas reservas relativamente a sistemas interpretativos da escultura familiar, pois conseguem enumerar vantagens e desvantagens. Por um lado, um sistema desse tipo poderá tornar a interpretação excessivamente simplista e reducionista, ao ponto de se colocar nessa interpretação somente as ideias do terapeuta, sem que estas estejam em conformidade com a complexidade da realidade dos clientes e vice-versa (Simon, 1999). A abundância da informação que a técnica proporciona pode ser avassaladora (Papp, 1976) e por isso integrá-la numa interpretação coerente que encaixe na realidade de todos os elementos da equipa terapêutica pode ser uma tarefa extremamente difícil. No entanto, outros terapeutas conseguem ver vantagens na existência de um sistema que os auxiliasse na interpretação. Aliás, ao nível da prática clínica, Andolfi e Nicoló já utilizavam os seus parâmetros interpretativos para

os ajudar a criar um diagnóstico. Nesse sentido, um sistema de codificação da técnica ativa poderia auxiliar os terapeutas na construção das suas próprias hipóteses sistémicas na terapia (Andolfi, 1980; Nicoló, 1977, citado por Andolfi, 1980). Para além desta vantagem, a estandardização da aplicação e interpretação da escultura familiar melhoraria o seu valor enquanto técnica, pois promoveria fundações mais firmes, “abrindo as portas” para novas investigações, como, por exemplo, estudos de correlação com outras técnicas ativas ou com técnicas projetivas (Simon, 1999), atestando a sua validade.

Existe ainda um último fator que deve ser considerado e que leva, necessariamente, a um compromisso. A liberdade interpretativa que a escultura familiar proporciona a cada equipa terapêutica que a constrói é a grande chave para a capacidade de promover mudança. No entanto, é também essa mesma liberdade de interpretação que pode tornar a técnica ineficaz se for mal articulada, devido à possível incompatibilidade de significações atribuídas, tanto pelo terapeuta como pelos clientes, relativamente à mesma informação recolhida; é ela também que pode criar mal-entendidos entre inter - avaliadores ou até mesmo entre co-terapeutas. Assim, o compromisso resume-se entre a liberdade interpretativa e a estandardização da informação proporcionada pela técnica ativa. Isto é, se por um lado um sistema de codificação iria limitar essa liberdade interpretativa, por outro lado, iria permitir colocar alguma ordem na abundância de informação decorrente da técnica. Neste sentido, o sistema de codificação da

escultura familiar pode ser controverso para a prática clínica, mas pode ser a melhor forma de permitir a importação desta técnica para a prática científica.

II. Objectivos

De forma geral, a presente investigação tem como objetivo o desenvolvimento de um sistema de codificação da escultura familiar (versão preliminar).

Apresentam-se os seguintes objetivos específicos:

- a) Pesquisar na literatura científica e em esculturas familiares já previamente aplicadas possíveis domínios de codificação da técnica;
- b) Sistematizar um conjunto de dimensões teóricas relevantes para a leitura ou codificação da técnica em questão;
- c) Elaborar um sistema de codificação da escultura familiar;
- d) Testar a aplicabilidade do sistema construído;
- e) Estruturar o manual de aplicação e codificação da Escultura Familiar.

III. Metodologia

Amostra

Utilizaram-se 16 esculturas vídeo gravadas, sendo nove delas

construídas por famílias em terapia familiar e as restantes sete por casais em terapia de casal (Tabela 1).

Tabela 1

Informação específica sobre os processos incluídos na amostra

	Datas dos processos	Ciclo Vital da Família	Escultores	Tipos de escultura
Terapia Familiar (CPSC)	Não datado	Família nuclear com filho adulto	Mãe	Futuro 13 anos
			Pai	Futuro 13 anos
			Filho mais velho	Futuro 13 anos
	10 de Julho, 2001	Família nuclear com filho adolescente	Mãe	Presente real Presente ideal
			Filho mais velho	Presente real Presente ideal
			Pai	Presente real
		Filha mais nova	Presente real	
Terapia de Casal (CPSC)	2 de Julho, 2002	Família em Formação de Casal	Marido	Presente Futuro 5 min Futuro 5 anos
			Mulher	Presente Futuro 5 min
	23 de Julho, 2002	Família em Formação de Casal	Marido	Presente
			Mulher	Presente

Como critérios de inclusão consideraram-se os seguintes aspetos:

1) o tipo de terapia que estava a ser realizada, sendo incluídos os casos de terapia de casal e terapia familiar sistémica que utilizassem a escultura em pelo menos uma sessão; 3) o modo de aplicação da escultura, requerendo-se a correta aplicação da técnica ativa e por

profissionais experientes, incluindo todas as suas fases; 4) a qualidade audiovisual das gravações das sessões.

Procedimentos de seleção de amostra

Para uma seleção preliminar da amostra, foram lidos os relatórios escritos de casos clínicos de terapia familiar e de casal (processos terminados entre 1997 e 2002), realizados no Centro de Prestação de Serviços à Comunidade da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra. Selecionaram-se os casos nos quais tinha sido utilizada a técnica da escultura familiar. De seguida, foram visualizadas as gravações audiovisuais dessas mesmas sessões, para verificar 1) a qualidade audiovisual da gravação, 2) a aplicação da técnica em si, utilizando-se, para a amostra deste estudo, todas as esculturas que cumprissem os critérios de inclusão supramencionados.

Método

Face ao cariz qualitativo do presente estudo, os procedimentos adotados para a sua realização revelam-se extremamente importantes para a validade do mesmo. Assim, apresenta-se de seguida uma descrição desses procedimentos.

Em termos gerais utilizou-se um método hipotético-dedutivo (Aguiar, 2011; Woods, 2001), isto é, realizou-se um processo de tentativa e erro para selecionar a informação que se revelava útil e

descartar aquela que se mostrava contrária à evolução do estudo. Assim, este processo foi iniciado através da realização das transcrições das sessões dos casos selecionados, nas quais as esculturas eram produzidas. Este primeiro passo envolveu a visualização das gravações, o registo da linguagem verbal (e.g. “portanto eu vou pôr o Ma da forma que eu entender e ele a mim”) e não-verbal (E.g. “o Pa e Fi mantêm-se de pernas cruzadas, ombros relaxados, recostados na cadeira. A Ma colocou-se direita, recostada na cadeira, com as pernas cruzadas”) e a descrição escrita da *gestalt* gráfica (e.g. “coloca a mulher sentada com um bloco de notas e uma caneta. Coloca-a a escrever com um olhar preocupado. Coloca-se a si próprio sentado numa cadeira, ao lado mas com grande distância, com um caderno e uma caneta a olhar para ela, vigilante”) de cada escultura familiar. As transcrições sofreram, posteriormente, uma análise de conteúdo temática (Oliveira, 2008), realizada no programa de análise qualitativa NVivo 10 (QRS International, 2013). Esta análise qualitativa teve como objetivo obter uma resposta relativamente ao que é que a escultura familiar meta-comunica, nas suas diferentes formas (verbal, não-verbal e gráfica). A partir desta, construiu-se um sistema de domínios e subdomínios que se mostraram mais relevantes.

Foi também realizada, em paralelo, uma revisão da literatura com o objetivo de encontrar sistemas de codificação da escultura familiar já existentes e de realizar uma pesquisa da principal literatura sobre técnicas ativas, especificamente da escultura familiar. Posteriormente,

tendo em consideração as conclusões alcançadas através da análise de conteúdos das transcrições, o interesse alargou-se para outros campos, particularmente no campo da proxémia e de linhas orientadoras para o desenvolvimento das suas dimensões, nomeadamente o *System for Observing Family Therapy Alliances*, SOFTA-O (Friedlander, Escudero, & Heatherington, 2006). O SOFTA-O mostrou-se uma fonte vantajosa, pois permitiu estabelecer as linhas-guias para a operacionalização da construção prática do sistema de cotação.

Integrando a informação fornecida por ambas as tarefas, procedeu-se ao desenvolvimento das dimensões do sistema de codificação da escultura familiar, as quais foram testadas através da sua aplicação aos casos selecionados para a amostra. Findas as alterações consideradas necessárias, o sistema de codificação foi colocado à prova num teste preliminar.

IV. Apresentação e Análise de Resultados

Estudo exploratório preliminar

Da análise qualitativa das transcrições das sessões resultaram três domínios específicos de informação, nomeadamente, os Domínios Verbal (Imagem 1.1), Não-verbal (Imagem 1.2) e Gráfico (Imagem 1.3), com os seus correspondentes subdomínios.

Imagem 1.1

Domínio Verbal e subdomínios correspondentes

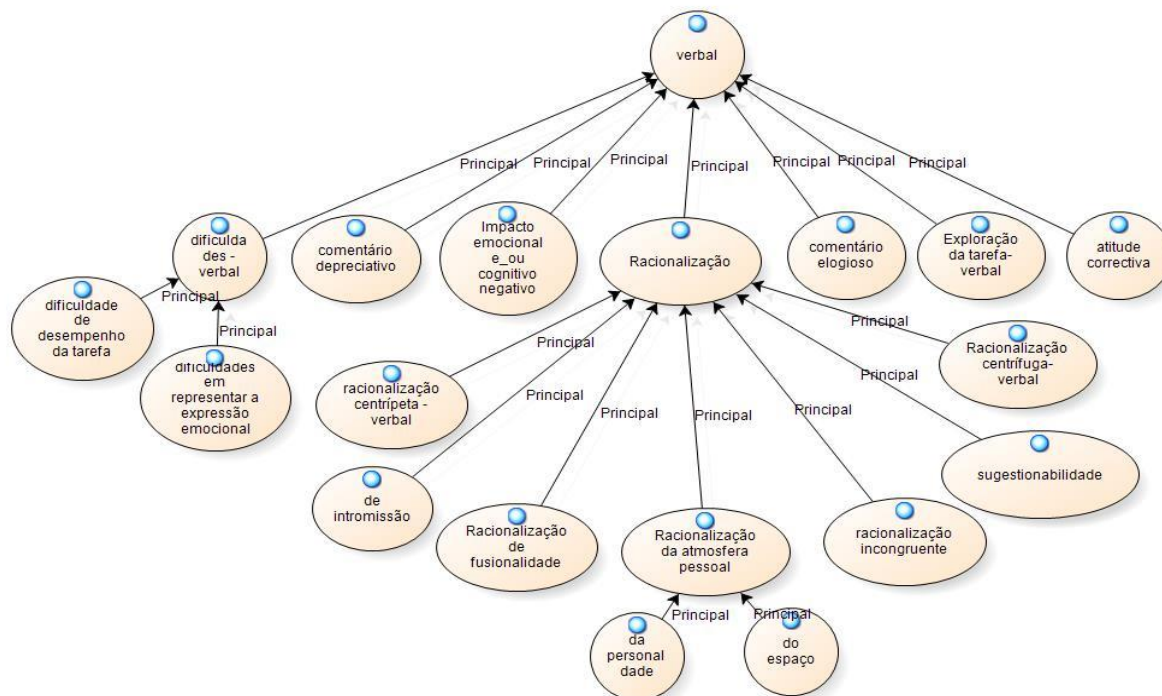


Imagem 1.2

Domínio Não-Verbal e subdomínios correspondentes

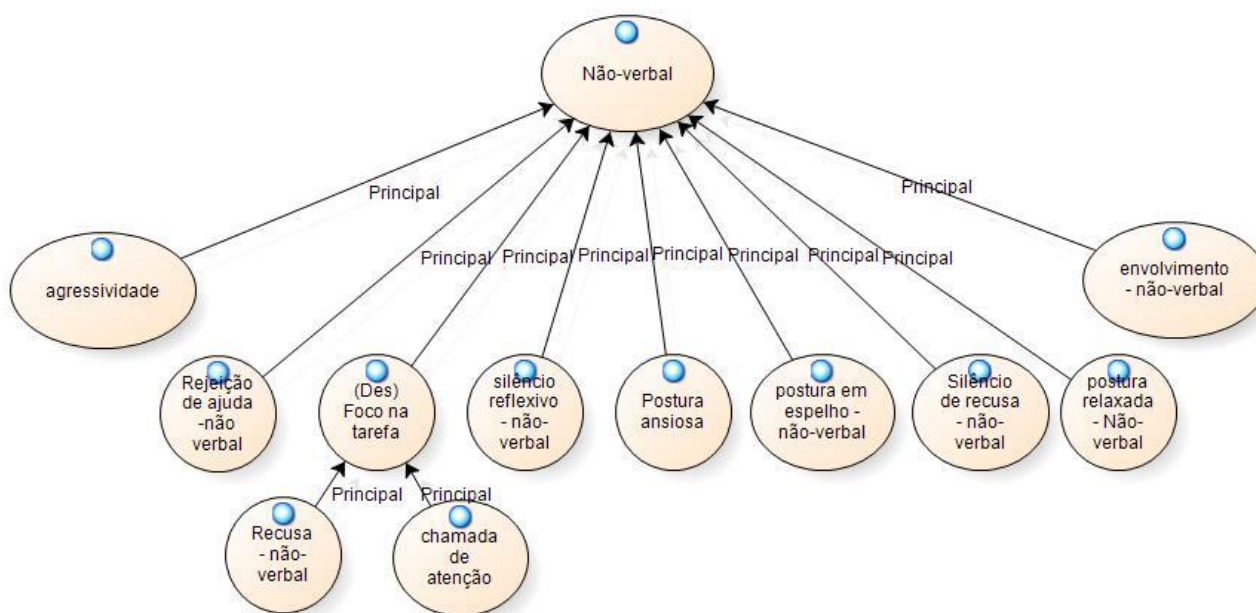
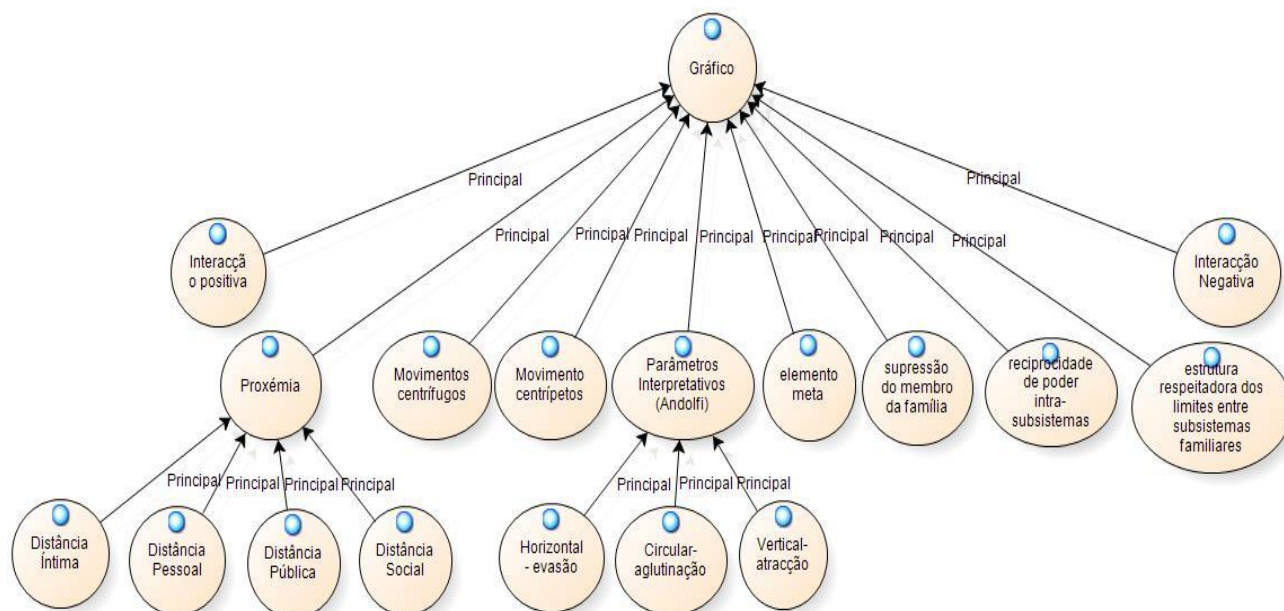
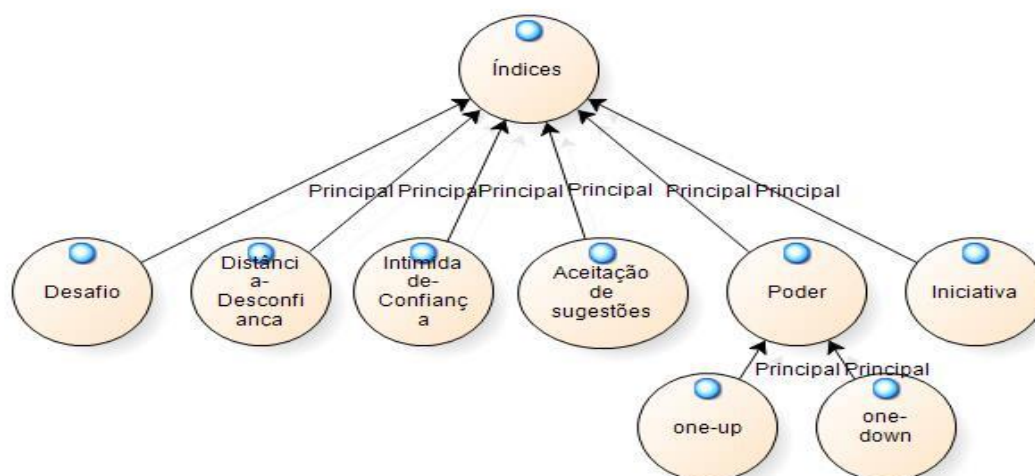


Imagem 1.3.

Domínio Gráfico e subdomínios correspondentes

À medida que a informação era categorizada tanto no domínio verbal como no domínio não-verbal, observou-se que alguma dela comunicava o mesmo conteúdo mas de forma diferente, pelo que não proporcionaria especificidade aos domínios verbal e não-verbal. Assim sendo, essa informação foi categorizada como um índice que congregava a mesma unidade de informação, transmitida por diferentes meios, denominado Índice da Comunicação (Imagem 1.4).

Imagem 1.4.

Índice da Comunicação e subíndices

Com a análise de conteúdos temática, concluiu-se que os Domínios Não-Verbal e Gráfico foram os que construíram uma rede de subdomínios mais coerente e compreensível, ao contrário do domínio verbal, do qual resultou uma rede de subdomínios caótica devido ao excesso de informação. Por outro lado, o Índice da Comunicação chamou à atenção para a importância das distâncias, as relações de intimidade e de poder na interação dos participantes.

A análise das transcrições destacou a importância da comunicação não-verbal como fator organizativo da comunicação verbal. Sem a primeira, a comunicação verbal tornar-se-ia caótica e quase incompreensível, pelo que se torna difícil isolar uma da outra. Por outro lado, a análise da comunicação não-verbal revelou maior simplicidade e coerência, estando congruente com a hipótese anteriormente postulada.

Com esta análise temática de conteúdos, legitimiza-se a

focalização dos esforços passados de standardização da escultura familiar no produto final da técnica, em detrimento do processo. É a riqueza e complexidade de informação advindas do processo que dificultam a análise da informação. Desta forma, concluiu-se que seria, então, pertinente focar os esforços de construção do sistema de codificação no momento *flash* da escultura (Ver Manual do SOCEF em Anexo A), considerando o facto de ser este o auge da comunicação não-verbal proporcionada pela técnica, que se provou ser organizativa da comunicação

Desta análise qualitativa, conjugada com a revisão da literatura, resultou a seleção de três principais abordagens que revelaram ser úteis e adequadas para o objetivo em questão. A primeira refere-se à comunicação proxémica das distâncias, da autoria de Edward Hall (1986). Esta abordagem foi utilizada devido às suas propriedades comunicativas do nível de intimidade e do estilo relacional entre os participantes. A segunda abordagem é de Scheflen (1972, citado por Barker, 2000; citado por Andolfi, 1980), autor das posições de interação, nas quais se incluem a posição face a face e posição lateral do corpo, as posições inclusivas e não inclusivas, congruente e não congruentes. Finalmente, a última abordagem é especificamente direcionada para a escultura familiar, da autoria de Nicoló (1977, citado por Andolfi, 1980), que construiu os parâmetros interpretativos da escultura familiar, mais tarde adaptados por Andolfi (1980).

Definição do Sistema Observacional e Codificação da Escultura Familiar (SOCEF)

Integrando toda a informação, o SOCEF ficou constituído por três dimensões (Tabela 2), sendo estas: 1) Espaço na interação (adaptado de Hall, 1986); 2) Postura na Interação (adaptado de Scheflen, 1972 citado por Barker, 2000; citado por Andolfi, 1980); 3) Grafismo na Interação (adaptado de Nicoló, 1977 citado por Andolfi, 1980). Conjugadas estas três dimensões, pretende-se obter uma representação de funcionamento familiar.

A Dimensão “Espaço na Interação” refere-se à interação entre os membros da família esculpida, através das distâncias espaciais relativas, ou seja, através do tipo de relação territorial que os elementos familiares estabelecem entre si. Tem por base a proximidade da distância, conceito criado por Hall (1986), que distinguia as Distância Íntima, Pessoal, Social e Pública através das características qualitativas (reações emocionais, qualidade da relação, etc) e quantitativas (a cada distância correspondia a uma medida quantificável). Como o SOCEF é um sistema observacional o Espaço na Interação é cotado segundo as características qualitativas (Cf. Manual do SOCEF). Não se descarta a limitação colocada nesta dimensão pelas definições socio-culturais (e até mesmo individuais) do espaço. Pelo contrário, tem em atenção esse fator importante, alertando os avaliadores para a existência da mesma e aconselhando a considerar as origens socio-culturais da família em análise (Ver Manual do SOCEF em Anexo A).

Tabela 2

Esquematização das Dimensões do SOCEF

Dimensão	Subcategorias	Abordagem	Baseado em
1) Espaço na interação	1.1) Distância Íntima	Proxémia da distância	Hall (1986)
	1.2) Distância Pessoal		
	1.3) Distância Social		
	1.4) Distância Pública		
2) Postura na Interação	2.1) Postura Inclusiva VS Exclusiva	Posições de Interação	Schefflen (1972 citado por Barker, 2000;
	2.2) Postura Congruente VS Incongruente		citado por Andolfi, 1980);
	2.3) Postura face-a-face VS Postura Paralela do Corpo		Satir (1991)
3) Grafismo na Interação	3.1) Escultura Horizontal	Parâmetros interpretativos da escultura familiar	Nicoló (1977, citado por Andolfi, 1980)
	3.2) Escultura Vertical		
	3.3) Escultura Circular		
	3.4) Escultura Indeterminada		

A Dimensão “Postura na Interação”, com base nas posições de interação da autoria de Schefflen (1972, citado por Barker, 2000; Andolfi, 1980), retrata a postura corporal adotada pelos elementos da família, uns em relação aos outros, na interação esculpida. As posições

de interação de Schefflen dividem-se em três subcategorias, as quais possuem dois polos dicotômicos de interação:

1. Postura de inclusão VS Postura de Não-Inclusão
2. Postura de congruência VS Postura de Não-Congruência
3. Postura face-a-face VS Postura paralela do corpo

Ao contrário do que se sucede na categorização de Schefflen, nesta dimensão, não se considera cada uma das três posições dissonantes separadamente, mas integra-as numa só postura de forma congruente (Tabela 3). Por isso, uma postura inclusiva pode ser ou não congruente tendo em conta as posturas face-a-face e paralela do corpo (Ver Manual do SOCEF em Anexo A).

Tabela 3

Conjugação das Posturas da Dimensão “Postura na Interação”

	Postura Congruente	Postura não congruente	Postura indeterminada
Postura Inclusiva	Postura face-a-face ou postura paralela triangulada marcada por uma interação congruente	Postura face-a-face ou postura paralela triangulada, marcada por uma interação não congruente	Postura face-a-face ou postura paralela triangulada, cuja interação é ambígua.

Postura	
não	Postura paralela
inclusiva	

Adicionalmente, combinou-se esta categorização com o conceito de congruência de Satir (1991), de forma a clarificar a Postura Congruente e Não-Congruente. A postura de congruência é sentir harmonia com o meio interno e externo, intra e interpessoal, facultando uma sensação de calma e tranquilidade que permite posicionar o indivíduo numa interação coerente consigo mesmo, com o outro e com o seu contexto (Banmen, 2002). Ainda que a dimensão possa parecer complexa pela sua exigência de conjugação conceptual, após um estudo aprofundado de cada uma das subdimensões e de que forma estas se traduzem, holisticamente, na interação quotidiana, a sua compreensão é exponenciada, tornando a sua cotação menos intimidante.

Finalmente, a Dimensão “Grafismo na Interação” analisa a *gestalt* gráfica da interação esculpida classificando o aspeto geral da escultura, no seu todo. Esta dimensão é baseada nos parâmetros interpretativos de Nicoló (1977, citado por Andolfi, 1980), outrora também adaptados por Andolfi (1980). O SOCEF focar-se-á nas subcategorias da fase estática, nomeadamente as Esculturas Horizontal, Vertical e Circular (Ver Manual do SOCEF em Anexo A). Uma vez que a caracterização de cada um dos tipos de escultura sofreu o mínimo de alteração, a sua conceptualização manteve-se relativamente intacta, tal como o seu nível de ambiguidade. Como tal, considera-se um aspeto limitativo desta dimensão, ainda por melhorar.

Teste preliminar

Foi realizado um teste preliminar com o objetivo de compreender quais as principais fragilidades e limitações práticas que cada uma das dimensões do instrumento apresentava.

Em primeira instância, realizou-se um processo de ajustamento e reformulação das dimensões desenvolvidas, através da aplicação do SOCEF à amostra recolhida. Ao longo do mesmo, as dimensões sofreram diversas alterações, que se iam revelando pertinentes. Uma das principais alterações registou-se no sistema de cotação de cada uma das dimensões. Este era constituído, em todas as dimensões, por dois polos numéricos opostos, o negativo e o positivo, incluindo um ponto neutro da cotação (e.g. a Dimensão “Postura na Interação” era cotada de -2 a +2). Esta cotação mostrou-se ineficaz, uma vez que, implicava uma interpretação da atribuição numérica (números positivos significariam bom funcionamento e números negativos mau funcionamento) que nesta fase do trabalho não seria empiramente válida e basear-se-ia em meras suposições teóricas. Para além disso, a atribuição de uma pontuação global à escultura familiar (eg. Na Dimensão “Espaço na Interação”, a cotação pretendia descrever as distâncias entre todos os elementos, realizando uma estimativa média e subjetiva das várias distâncias existentes numa só escultura) revelou-se redutora da informação proveniente da técnica. Este sistema de cotação foi, então, reformulado para contornar essas limitações, passando a ser

cotado por números positivos (na primeira e segunda dimensão), estimados tendo em conta cada uma das díades em interação.

Com o intuito de manter uma cotação única que fosse representativa da interação familiar no geral, foram acrescentados, aos dois primeiros domínios, os Índices Gerais. Para a primeira dimensão, o Índice Geral do Espaço na Interação (IGEI) pretende verificar qual é a distância média apresentada entre os elementos da família, enquanto o Índice Geral da Postura na Interação (IGPI) tem como propósito averiguar qual aparenta ser a postura que a globalidade da família regista na escultura.

A terceira dimensão sofreu, também, alterações significativas. Esta fora conceptualizada para ser cotada, inicialmente, de forma numérica, tal como as restantes dimensões. Porém, mostrou ser um sistema de cotação ineficiente e extremamente rígido, pois não colocava, em consideração, todas as características essenciais em cada uma das tipologias da escultura e retirava a riqueza de informação proveniente da técnica. Para além disso, revelou-se a dimensão mais difícil de cotar devido à ambiguidade de alguns dos seus indicadores. Com vista a colmatar estas limitações, foi elaborada uma árvore de decisão, com o intuito de facilitar a classificação qualitativa do tipo de escultura em análise. No entanto, também esta foi descartada, por se revelar excessivamente complexa. Ainda que alguns dos aspectos fossem específicos de cada uma das esculturas (e.g. a existência de centros fixos, os movimentos centrífugos ou centrípetos), existiam

outros que se revelavam aplicáveis em vários tipos de escultura, não proporcionando especificidade. Para além disto, os ramos da árvore de decisão levavam, muitas vezes, a caminhos opostos, demonstrando não ser possível encontrar um resultado único. A solução final para a dimensão “Grafismo da Interação” passou pela sua classificação em termos qualitativos, com recurso a dois auxiliares de classificação: uma árvore de decisão, mais simples que a elaborada numa primeira tentativa, onde constam os aspectos distintivos essenciais de cada uma das esculturas, e tabelas caracterizadoras de cada um dos tipos de escultura.

Finalmente, esta reformulação conduziu à necessidade de elaboração de um manual estruturado de aplicação e de codificação da escultura familiar segundo o SOCEF. Este manual serviu também para clarificar e concretizar, através de exemplos, muitos conceitos que se encontravam definidos de forma ambígua (e.g., postura congruente). Após esta reformulação preambular, concretizou-se o teste preliminar à validade e limitações do SOCEF. Para tal, as esculturas familiares, da Família com filho adulto (seleccionadas por permitirem testar um maior número de aspetos do instrumento) foram cotadas por três avaliadores independentes, mestrandos da área de Psicologia Clínica, subárea de Sistémica, Saúde e Família da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, depois de receberem formação no SOCEF. Esta formação foi desenvolvida ao longo de uma hora, em contexto restrito, na qual foi dado espaço para a comunicação oral dos

pontos fulcrais de cada uma das dimensões, para a leitura pormenorizada do Manual do SOCEF e para o esclarecimento de dúvidas. Após a formação teórica, seguiu-se a formação prática, constituída por três momentos de teste (aplicação dos SOCEF a três esculturas familiares da Família com filhos adultos).

Depois da formação prática, cada avaliador cotou, independentemente, uma escultura. Para averiguar o nível de concordância dos avaliadores nas duas primeiras dimensões, foram utilizados os Índices Gerais mencionados em cima. No que respeita ao IGEI (Ver Manual do SOCEF em Anexo A) verificou-se que os três avaliadores apresentaram resultados consensuais, não variando a pontuação final em mais de 0.67, entre o resultado mínimo e o máximo obtidos pelas cotações dos mesmos.

Já na segunda dimensão, os valores do IGPI revelaram resultados entre os avaliadores ligeiramente mais díspares, comparativamente à primeira dimensão, não variando, no entanto, em mais de 0.84. Após a cotação das esculturas da amostra, os avaliadores sugeriram a necessidade de uma maior clarificação do conceito satiriano de congruência e incongruência, fulcral para a segunda dimensão. Consequentemente foi realizada uma reformulação no Manual de Aplicação e Cotação do SOCEF, com o intuito de suplantar essa limitação.

Na terceira dimensão do SOCEF - “Grafismo da Interação” - nenhum dos avaliadores tipologizou as esculturas da mesma forma.

Este fato alerta para a forte necessidade de, ou explicitar de forma mais clara em que consiste cada tipo de escultura, ou reformular a terceira dimensão a um nível que promova maior acordo. No presente trabalho, optou-se pela primeira hipótese, acrescentando indicadores mais claros (Ver Manual do SOCEF em Anexo A) para algumas das definições originais dos autores, consideradas ambíguas por este pequeno grupo de avaliadores.

V. Meta-análise do processo de desenvolvimento da versão preliminar do SOCEF

Atendendo ao carácter preliminar do presente estudo, à sua natureza que implicou uma análise dos resultados aquando a exposição dos mesmos e à extensão do presente trabalho, optou-se por fazer uma meta-análise do processo de estudo e dos resultados alcançados, em detrimento de uma discussão mais aprofundada dos resultados

De facto, a comunicação é constituída por duas faces, a comunicação analógica e digital (Alarcão, 2006). Ambas são indissociáveis, como se revelou no Índice de Comunicação alcançado pela análise de conteúdos temática realizada, o que aparenta estar em concordância com inúmeros estudos que mostram como o movimento corporal está relacionado com o discurso, segundo a sua capacidade de sintaxe, estrutura fonémica da oração e unidades semânticas de ordem superior (Pittenger, Hockett, & Danehy, 1960; Dittman & Llewellyn,

1969, citado por Bull, & Connelly, 1985).

Mas, apesar de indissociável, a Dimensão Não-Verbal revelou uma árvore de subdimensões mais ordenada e menos caótica. Este facto levou à colocação da hipótese de que a comunicação não-verbal é organizadora da informação verbal, já que é predominantemente a primeira que retrata a relação enquanto a segunda comunica o conteúdo da mensagem. Tem-se verificado que, em vários contextos, os sinais não-verbais revelam ser indicadores afetivos mais eficientes que os sinais verbais (Trout & Rosenfeld, 1980). Os resultados da investigação de Thompson e Massaro (1986, citado por Cassell, Nakano, Bickmore, Sidner, & Rich, 2001) indicaram que, se o discurso for ambíguo ou sofrer interferência de ruído, os ouvintes confiam na informação corporal e gestual para descodificar a mensagem. Foi desenvolvido um modelo de significado social da comunicação não-verbal, por Burgoon e associados (1986, citado por Burgoon, 1991). Este postula que a comunicação não-verbal possui um vocabulário, partilhado socialmente, análogo ao da comunicação verbal, e que, tal como o último, tem um conjunto múltiplo, mas mais limitado, de significados possíveis. Desta forma, justifica-se a canalização dos esforços e centralização da atenção para o momento *flash* da escultura familiar, por este ser considerado o ponto fulcral na transmissão da informação não-verbal relativamente aos padrões relacionais familiares.

A Dimensão “Espaço na Interação” surgiu por ser uma proxémia sistematizada. A utilização do espaço é um fator essencial na escultura

familiar e transmite abundantemente um conjunto de informações sobre as relações que os elementos da família estabelecem entre si. Este fator é comprovado por um conjunto de investigações, nas quais mudanças de distância física entre elementos em interação aparentam acompanhar mudanças na comunicação ou na relação social que estabelecem (Cassell et al., 2001; Condon & Osgton, 1971, citado por Cassell et al., 2001; Blom & Gumperz, 1972, citado por Cassell et al., 2001).

Relativamente à Dimensão “Postura na Interação”, esta baseou-se nas posições de Scheflen (1972, citado por Andolfi, 1980; citado por Barker, 2000), tendo esta demonstrado ser uma taxonomia útil para o instrumento em construção. Isto porque, tendo o SOCEF focado o seu interesse nos momentos *flash* da escultura, tornou-se mais pertinente analisar unidades de informação estática, como as posições, e não unidades de informação dinâmica e de movimento, como por exemplo, a gesticulação (Bull & Connelly, 1985).

A última dimensão do SOCEF – “Grafismo da Interação”- é baseada nos parâmetros interpretativos da escultura familiar de Andolfi (1980). As razões predominantes para a recuperação dos contributos teóricos de Andolfi (1980) nesta dimensão são a sua adequação à especificidade da técnica ativa em questão e o facto de promover uma medida global do sistema esculpido, potenciando o carácter sistémico da técnica

VI. Conclusão

O objeto sobre o qual a presente investigação se debruçou é complexo, pela sua subjetividade e imprevisibilidade (Papp, 1976; Simon, 1999) – tanto ao nível metodológico como ao nível dos resultados que dele advêm. Assim sendo, é natural que tenham sido poucos os que tenham visto como um objetivo alcançável a sistematização e estandardização da informação recolhida através da escultura familiar, pois constitui um verdadeiro desafio.

Todo o processo de construção do SOCEF permitiu compreender a complexidade da técnica em questão, sendo por isso mesmo que todas as tentativas até agora registadas, de estandardizar o seu *output* de informação, incluindo a nossa, se focaram, essencialmente, na fase estática da escultura familiar (Andolfi, 1980). Essa mesma complexidade reflete-se nos conceitos e construtos envolventes em cada uma das três dimensões do SOCEF, respeitando a própria natureza da técnica.

No que se refere aos objetivos traçados para esta investigação, foram feitos os primeiros passos para alcançá-los. Foram concretizados todos os objetivos, ainda que alguns deles não possam ser dados como concluídos, nomeadamente a elaboração de um sistema de codificação da escultura familiar definitivo, já que não foi testada a sua validade.

O facto de a presente investigação se sustentar numa base teórica pouco atual e de essa mesma base teórica ser marcada pela pouca clareza conceptual dos próprios autores de origem, conjuntamente com

a complexidade do objeto de estudo, levanta a necessidade de eventual reformulação de conceitos e/ou formação mais exigente para a aplicação do SOCEF. No entanto, são estas mesmas limitações que são os desafios para investigações futuras, tornando-se assim uma mais-valia, pelo primeiro reconhecimento do que ainda pode vir a ser feito.

Tendo em conta a fase embrional deste projeto, existe ainda estudos que poderão ser realizados, nomeadamente a validação do SOCEF como instrumento científico. Seria, também, interessante realizar um estudo de correlação entre o SOCEF e as fases do ciclo vital da família (Alarcão, 2006; Relvas, 1996), aprofundando, assim, o reconhecimento de que estilos de escultura são mais tipicamente encontrados nas diferentes etapas do percurso familiar. Propõe-se, inclusivamente, uma hipótese orientadora para este mesmo estudo (Anexo B). Propõe-se igualmente a utilização do presente instrumento para suprimir uma ausência, colocada em ênfase por Mehrabian (1969), de uma teoria geral que correlacionasse os sinais de posturas, orientação corporal e distâncias com a comunicação de atitudes ou o *status* relacional de um sistema. Efetivamente, estudos futuros focados no desenvolvimento do SOCEF poderiam procurar construir um conjunto de “perfis”, obtidos através da conjugação das três dimensões do instrumento, que seriam representativos de diferentes estruturas familiares, permitindo, assim, alcançar o seu objetivo último de representar o funcionamento familiar.

Ainda que seja um trabalho inacabado, constiui o primeiro passo

do processo de desenvolvimento de um sistema estandardizado da aplicação, codificação, e interpretação da escultura familiar.

Bibliografia

- Aguiar, T. (2011). Tentativa erro: o que isso pode nos ensinar sobre o conhecimento científico?. *Cognitio*, 12 (1), 11-19.
- Alarcão, M. (2006). *(Des)Equilíbrios Familiares*. Coimbra: Quarteto.
- Andolfi, M. (1980). *A Terapia Familiar*. (pp. 111-137). Lisboa: Vega.
- Banmen, J. (2002). The Satir Model: Yesterday and today. *Contemporary Family Therapy: An International Journal*, 24(1), 7-22. doi:10.1023/A:1014365304082
- Barker, P. (2000). *Fundamentos da terapia familiar*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Bell, L.G. (1986). Using the family paper sculpture for education, therapy, and research. *Contemporary Family Therapy*, 8(4), 291-299. doi:10.1007/BF00902930
- Bull, P. & Connelly, G. (1985). Body movement and emphasis in speech. *Journal of Nonverbal Behavior*, 9(3), 169–187.
- Burgoon, J. K. (1991). Relational message interpretations of touch, conversational distance, and posture. *Journal of Nonverbal Behavior*,

15(4), 233–259. doi:10.1007/BF00986924

Cassell, J., Nakano, Y. I., Bickmore, T. W., Sidner, C. L., & Rich, C. (2001). Non-verbal cues for discourse structure. *Proceedings of the 39th Annual Meeting on Association for Computational Linguistics ACL, 01*, 114–123. doi:10.3115/1073012.1073028

Chasin, R., Roth, S., & Bograd, M. (1989). Action Methods in Systemic Therapy: Dramatizing Ideal Futures and Reformed Pasts with Couples. *Family Process*, 28, 121-136. doi: 10.1111/j.1545-5300.1989.00121.x

Duhl, F., Kantor, D., & Duhl, B.A. (1973). Apprentissage, espace et action en thérapie familiale: une première approche de la sculpture. In Bloch, D.A. (Ed.). *Techniques de base en thérapie familiale*. (pp. 92-119). Estado Unidos da América: Gruno & Stratton, Inc.

Friedlander, M. L., Escudero, V., & Heatherington, L. (2006). Therapeutic alliances in couple and family: An empirically informed guide to practice. Washington, DC: American Psychological Association.

Hall, E. (1986). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água.

Jefferson, C. (1978). Some notes on the use of family sculpture in therapy. *Family Process*, 17(1), 69-76. doi: 10.1111/j.1545-5300.1978.00069.x

Koehn, C.V. (2008). Experiential work in group treatment for alcohol and other drug problems. *Alcoholism Treatment Quarterly*, 25(3), 99-111. doi: 10.1300/J020v25n03_08

Mehrabian, A. (1969). Significance of posture and position in the communication of attitude and status relationships. *Psychological Bulletin*, 71(5), 359-372.

Oliveira, D. (2008). Análise de conteúdo temático-categorial: Uma proposta de sistematização. *Revista de Enfermagem UERJ*, 16 (4), 569-576. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. doi: 10.1590/S0034-71672010000400012

Onnis, L., Gennaro, A., Cespa, G., Agostini, B., Chouhy, A., Dentale, R.C., & Quinzi, P. (1994). Sculpting present and future: A systemic intervention model applied to psychosomatic families. *Family Process*, 33(3), 341-355. doi:10.1111/j.1545-5300.1994.00341.x

Papp, P. (1976). Family Choreography. In Guerin, P.J. (Ed.). *Family*

Therapy. Theory and Practice. (pp.465-479). Nova Iorque: Gardner Press, Inc.

Papp, P., Scheinkman, M., & Malpas, J. (2013). Breaking the mold: sculpting impasses in Couples Therapy. *The Family Process*, 52, 33-45. doi: 10.1111/famp.12022

Papp, P., Silverstein, O., & Carter, E. (1973). Family Sculpting in preventive work with “well families”. *Family Process*, 12(2), 197-212. doi:10.1111/j.1545-5300.1973.00197.x

Pio Abreu, J.L. (2006). *O Modelo do Psicodrama Moreniano.*(3ªed.). Lisboa: Climepsi Editores.

Relvas, A. (1996). *O Ciclo Vital da Família: perspectiva sistémica.* Porto: Afrontamento.

Simon, M. (1999). Sculpting the family. *Family Process*, 11(1), 49-57. doi: 10.1111/j.1545-5300.1972.00049.x

Satir, V., Banmen, J., Gerber, J., & Gomori, M. (1991). *The Satir Model. Family Therapy and Beyond.* Estados Unidos da América: Science & Behavior Books, Inc.

Schon, M.J. (2010). L'Histoire du bouton n'est pas cousue de fil blanc. L'utilisation des boutons de couture dans les sculptures familiales constructivistes. *Thérapie Familiale*, 31(4), 417-438. doi:10.3917/tf.104.0417

Trout, D. L., & Rosenfeld, H. M. (1980). The effect of postural lean and body congruence on the judgment of psychotherapeutic rapport. *Journal of Nonverbal Behavior*, 4(3). 176-190. doi: 0191-5886/80/1300-01765

Vandvik, E. G. (1992). A computerized scoring procedure for the Kvebaek Family Sculpture Technique applied to families of children with rheumatic diseases. *Family Process*, 31, 85-98. doi: 10.1111/j.1545-5300.1992.00085.x

Vandvik, E.G. (1993). Faces III and the Kvebaek Family Sculpture Techniques as measures of cohesion and closeness. *Family Process*, 32, 221-223. doi: 10.1111/j.1545-5300.1993.00221.x

Walrond-Skinner, S. (1980). Les techniques actives. In Walrond-Skinner, S. (1980). *Thérapie Familiale. Traitement de systèmes vivants*. Paris: Les Editions ESF.

Woods, J. (2002). Standard logics as theories of argument and

inferences: Deduction. In Gabbay, D. & Johnson, R. (Eds.).
*Handbook of the Logic of Argument and Inference. The Turn
Towards the Practical.* (pp. 41-103). Amesterdão: Elsevier
Science B.V.

Anexo A

Sistema Observacional de Codificação da Escultura Familiar

Universidade de Coimbra
Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação



Sistema Observacional de Codificação da Escultura Familiar (SOCEF)

Manual de Aplicação e Cotação

Rita Ricardo Oliveira Nunes (e-mail: nunes.ritaricardo@gmail.com)

Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica, subárea de Sistémica, Saúde e Família sob a orientação de Doutora Ana Paula Relvas e Mestre Diana Cunha

Índice

Introdução.....	50
Aplicação da Escultura Familiar.....	51
Visão Global das Dimensões do SOCEF	54
Dimensão 1: Espaço na Interação (baseado em Hall, 1986).....	55
Definições operacionais.	55
Orientadores comportamentais observáveis.....	56
Procedimentos de cotação.	58
Dimensão 2: Postura na Interação (baseado em Scheflen, 1972)	59
Definições Operacionais.	59
Orientações comportamentais observáveis.	63
Procedimentos de cotação.	70
Dimensão 3: Grafismo da Interação (baseado em Nicoló, 1977)	71
Definições Operacionais.	71
Procedimentos de cotação.	74
Dimensão 1: Espaço na Interação	77
Dimensão 2: Postura na Interação (baseado em Scheflen, 1972)	79
Dimensão 3: Grafismo da Interação (baseado em Nicoló, 1977)	81
Bibliografia.....	85

Introdução

O Sistema Observacional de Codificação da Escultura Familiar (SOCEF) constituiu o primeiro passo para colmatar a ausência de um instrumento estandardizado, sistematizado e validado para a escultura familiar. Esta lacuna poderá dever-se ao receio manifestado por alguns autores de que a riqueza da técnica se perdesse com a tentativa de a codificar, tornando-a simplista e reducionista (Simon, 1999; Papp, 1976).

No entanto, é também esta complexidade e subjetividade da técnica que cria grande parte dos desencontros e mal-entendidos entre terapeutas e avaliadores, dificultando a utilização da escultura na investigação científica.

Na construção do SOCEF procurou-se que este sistema de codificação da escultura familiar não retirasse riqueza nem espontaneidade ao processo interpretativo, mas que contribuísse para um maior acordo interavaliadores. Pretende-se, também, que a estandardização de procedimentos inerente a este sistema contribua para o alargamento da utilização desta técnica ao contexto científico.

Em suma, o presente manual pretende formar, guiar e orientar a utilização do SOCEF, desde a aplicação da escultura familiar até à sua cotação. Este organizar-se-á da seguinte forma: o primeiro capítulo, “Aplicação da Escultura Familiar”, orienta o terapeuta e/ou ativador da técnica sobre os principais pontos a respeitar na aplicação da técnica; o segundo capítulo, “Visão Geral das Dimensões do SOCEF”, esclarece o objetivo geral das Dimensões, as definições operacionais de cada uma delas, e, por fim, o capítulo “Procedimentos de Cotação”, clarifica a implementação do sistema de codificação propriamente dito, com orientações específicas e exemplos.

Aplicação da Escultura Familiar

A proposta de aplicação da escultura familiar que se apresenta de seguida visa uniformizar os procedimentos que lhe estão subjacentes e, conseqüentemente, incrementar o rigor da cotação promovida pelo SOCEF.

É importante salientar que esta aplicação é somente uma proposta, entre muitas que existem, de aplicar a escultura familiar, não sendo mais correta que as restantes. No entanto, indica os pontos fulcrais a respeitar para uma aplicação fidedigna da escultura familiar.

Procedimentos

O ativador do grupo deverá colocar a família numa sala sem obstáculos físicos e espaçosa o suficiente para que os elementos da família se movimentem livremente ao longo da construção da escultura. A sala deverá ter também o número de cadeiras equivalente ao número de elementos da família e do próprio administrador.

Tenha em atenção que as instruções que se seguem não deverão ser lidas, mas sim entendidas para que seja o ativador a dizê-las por palavras suas. Deve, especialmente, cumprir o processo, podendo por isso alterar a forma como o conteúdo é transmitido.

Para o processo de codificação é de extrema utilidade que todo o processo inerente à realização da escultura familiar seja vídeo-gravado.

1. O ativador do grupo deverá introduzir a técnica, explicando no que consiste, quais os seus objetivos e metodologia. Segue-se um exemplo de como poderá fazê-lo:

«Agora vou pedir-vos para me mostrarem como vivem juntos em família, o tipo de trocas que têm, o que se passa entre vocês, o que fazem uns em relação aos outros. Mas, muitas vezes, as palavras parecem esvaziar-se de sentido. Por esta razão, quero pedir-vos para tentarmos um outro meio de expressão, em que as palavras têm menos importância. Quero que exprimam o que pensam, o que sentem e o que fazem uns com os outros, servindo-se do vosso corpo. Pode parecer estranho mas é muito fácil. Eu vou ajudar-vos» (adaptado de Caillé & Rey, 2003).

2. O ativador do grupo deve promover um momento de reflexão, de forma a que cada elemento da família crie uma imagem da escultura. Por exemplo:

«A primeira coisa a fazer é cada um relaxar na sua cadeira (tempo para relaxar), e criar mentalmente uma imagem da vossa família como se fosse uma estátua com x elementos. Podem fechar os olhos para criar mais facilmente a imagem, ou podem deixá-los abertos, as duas formas são válidas. Esta estátua vai exprimir a atitude que os elementos têm em relação aos outros, a posição destas personagens, o que fazem uns aos outros, de que maneira comunicam. Quando as tiverem visto claramente, ajudar-vos-ei a fazê-la aparecer nesta sala. Deixo-vos alguns minutos para criar essa imagem. (pausa)» (adaptado de Caillé & Rey, 2003).

3. O ativador do grupo está atento a sinais analógicos de que os elementos da família já criaram uma imagem. Tendo todos os elementos criado a sua imagem, o ativador escolhe um dos elementos para iniciar a sua escultura do presente, levanta-se, dando indicações para os restantes membros se levantarem e afasta as cadeiras. Dirigindo-se para o primeiro escultor, explica o procedimento:

«Imagine agora que a sua família é feita de barro/plasticina. Tem agora a possibilidade de moldar o barro da forma como imaginou a sua família há pouco. A expressão facial, a postura do corpo, a posição de cada elemento em relação aos outros, os olhares que trocam. Agora é a sua forma de ver que conta, por isso a restante família não pode falar, será só barro» (adaptado de Caillé & Rey, 2003).

4. O escultor começa a esculpir. O papel do ativador do grupo a partir de agora será de observador participante, ajudando o escultor quando este estiver num impasse, protegendo o processo criativo do mesmo, impossibilitando que a restante família fale.

5. Tendo terminado a escultura, o terapeuta pede ao escultor para se colocar a si próprio na escultura, na posição em que se vê relativamente aos outros.

6. Esta escultura terminará num momento de *flash* que será feita através de uma fotografia da escultura. Esta fotografia pode ser simbólica, pedindo-se á família que olhe para o espelho da sala de consulta durante alguns segundos, interiorizando a imagem refletida.

7. O ativador pergunta a cada elemento da escultura como se sente na posição em que se encontra. Depois das respostas, o ativador pergunta ainda, a cada elemento, o que mudariam na sua posição dentro da escultura.

8. Realizar o mesmo procedimento, para os restantes elementos.

Visão Global das Dimensões do SOCEF

O SOCEF é constituído por três dimensões, sendo estas:

- 1) Espaço na interação (adaptado de Hall, 1986);
- 2) Postura na Interação (adaptado de Scheflen, 1972);
- 3) Grafismo na Interação (adaptado de Nicoló, 1977).

O objetivo destas três dimensões, conjugadas, é de permitir obter uma medida de funcionamento familiar, através da informação fornecida pelo momento *flash* da escultura familiar, seja ele na fase estática ou dinâmica. O SOCEF pode ser utilizado tanto em esculturas da família como do casal.

Particularmente, a primeira dimensão - o “Espaço na Interação” - tem a sua inspiração na proxémia do espaço que Edward Hall (1986) desenvolveu e pretende recolher indicações do nível de distância física.

A segunda dimensão – a “Postura na Interação” - é uma adaptação das definições proxémicas que Scheflen (1972) realizou e tem o intuito de observar indícios do grau de congruência e inclusão na interação, entre os elementos da família, através das posturas que adotam uns em relação aos outros. Para tal, e como o conceito central desta dimensão é a congruência na relação, incorporaram-se as conceptualizações de Satir (1991).

Por último, a terceira dimensão – o “Grafismo da Interação” - remete para os parâmetros interpretativos da escultura familiar, desenvolvidas por Nicoló (1977) e adaptadas mais tarde por Andolfi (1980). Estes parâmetros foram adaptados para uma categorização das esculturas em Verticais, Horizontais, Circulares ou Indeterminadas.

Dimensão 1: Espaço na Interação (baseado em Hall, 1986)

Definições operacionais.

A Dimensão “Espaço na Interação” refere-se à interação entre os membros da família esculpida, através das distâncias espaciais relativas, ou seja, através do tipo de relação territorial que os elementos familiares estabelecem entre si. Nesta dimensão, a pergunta essencial a colocar é: *a que distância se colocam os elementos da família, uns em relação aos outros?*

Este domínio tem como objetivo codificar um meio comunicacional analógico que marca fortemente as interações do dia-a-dia e traduzem de forma consciente ou inconsciente o tipo de relações que os elementos em interação têm. Habitualmente, esta distância é co-construída nas interações do quotidiano, pelo que esta definição não é consciente. No entanto, quando é pedido aos elementos da família para construir a escultura das suas famílias, o estabelecimento das distâncias que definem as relações familiares tornam-se ativamente conscientes, fator pelo qual este estabelecimento pode ser diferente de elemento para elemento, dependendo da perceção que cada um tem da relação.

Este domínio especifica-se em quatro subdomínios, por crescendo de distância:

1. Distância Íntima;
2. Distância Pessoal;
3. Distância Social;
4. Distância Pública.

A Distância Íntima é o modo mais próximo, pressupondo contacto físico íntimo, no qual “a presença do outro impõe-se e pode tornar-se mesmo invasora pelo seu impacto sobre o sistema perceptivo” (Hall, 1986).

A Distância Pessoal é o que pode ser considerado a “bolha invisível” pessoal, a linha imaginária ou “esfera protetora” (Hall, 1986) onde se distingue claramente onde começa e acaba o território espacial de cada um. A esta distância ainda é possível tocar o outro mas não a um nível tão íntimo/próximo ou intrusivo como na distância íntima.

A Distância Social é o ponto a partir do qual o contacto físico não é possível e o contacto direto mantido é especialmente o visual (Hall, 1986). Para Andolfi (1980), a distância social serve mais, a um nível relacional, para separar do que para unir, traduzindo uma maior distância emocional entre os membros da interação.

Por fim, a Distância Pública implica uma distância que não é tão usual nas relações familiares. Esta pode ser adotada por questões de segurança (a esta distância, as pessoas conseguem adotar comportamentos de sobrevivência de forma mais eficiente, caso se sintam ameaçadas) (Hall, 1986) ou por questões de formalidade da relação (conferencista, orador, celebridade, etc).

Orientadores comportamentais observáveis.

A Distância Íntima é tipicamente encontrada entre o casal, onde os limites territoriais pessoais são infringidos mas não é uma transgressão sentida como ameaçadora. Um sinal de uma distância íntima é a proximidade do corpo, sendo possível visualizar um abraço ou as faces a tocarem-se. É também muito frequente em situações de proximidade menos prazerosas, como um confronto físico (Hall, 1986). É muitas vezes observado entre mãe e filhos, ou até mesmo entre irmãos. Segundo Hall (1986), a

distância íntima é reduzida a meros centímetros, mais especificamente até aos 40 centímetros.

A Distância Pessoal é encontrada em pessoas com intimidade ou proximidade, mas não tão próximas fisicamente quanto a Distância Íntima. A distância ainda é próxima o suficiente para alcançar fisicamente o outro com facilidade e observar os detalhes da cara da pessoa com quem estão a interagir (Hall, 1986). É uma distância muito encontrada entre amigos próximos. A distância pessoal, segundo Hall (1986), vai desde os 45 centímetros até a 1.20 metros.

A Distância Social é revelada em relações de menor intimidade, como é o caso de conhecidos e colegas de trabalho, empregado e empregador, etc. Neste caso, a distância já é significativa ao ponto de não se conseguir tocar o outro, excepto com um esforço excessivo (e.g. esticar o braço e o corpo para alcançar o ombro do outro) (Hall, 1986). A distância social, segundo o autor, vai desde um 1,20 metros a 3,60. A partir desta distância, Hall classifica como pública.

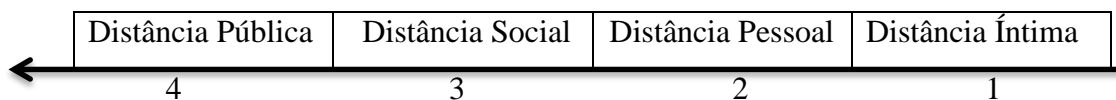
A Distância Pública é evidenciada entre pessoas que mantêm uma relação de formalidade ou desconfiança. É tipicamente estabelecida entre um orador e o público, um professor e os seus alunos, a celebridade e os seus fãs. Pode também ser encontrada numa relação de desconhecidos, na qual os mecanismos de defesa ainda estão prontos a ser ativados (e.g. numa relação com distância pública, um dos elementos da interação pode fugir, paralisar ou lutar com mais facilidade, caso se sinta ameaçado). Na limitação de uma sala, na qual se realiza a escultura familiar, é necessário esculpirmos uma distância extrema para que seja cotada como pública (e.g. pontos extremos da sala).

A forma como as distâncias são percebidas é marcadamente cultural, pelo que um indivíduo sul-americano (e.g. Brasil) tem uma “bolha” pessoal muito mais pequena comparativamente com um indivíduo centro-europeu (e.g. Polónia, Alemanha). Esta

definição de distância pessoal irá, conseqüentemente, influenciar a forma como as distâncias são percebidas. Neste sentido, o SOCEF carece de adaptação cultural para ser corretamente administrado, devendo ser utilizado apenas em culturas para as quais esteja adaptado.

Procedimentos de cotação.

A cotação foi estabelecida de 1 a 4, sendo 1 «muito próximo» e 4 «muito distante». O avaliador deverá observar as distâncias registadas entre elemento x e elemento y e cotar de acordo com a distância que considerar que caracteriza melhor o que observa. Naturalmente que, sendo um sistema observacional, é impossível medir com o rigor com que Hall (1976) mediu as distâncias, pelo que o avaliador deverá estimar as distâncias relativas.



É de notar que a classificação de distâncias físicas, para Hall, teve o objetivo de traduzir a proximidade ou distância relacional dos elementos em interação. Assim sendo, e uma vez que o objetivo é cotar as distâncias da forma mais rigorosa possível, deve-se considerar as distâncias reais representadas na escultura, e não as distâncias emocionais e interpretativas que o avaliador considera provável que representem.

Dimensão 2: Postura na Interação (baseado em Scheflen, 1972)

Definições Operacionais.

A Postura na Interação retrata a postura corporal adotada pelos elementos da família, uns em relação aos outros, na interação esculpida. As posturas traduzem o modo como nos relacionamos connosco mesmos, com os outros e com o meio à nossa volta (Satir, 1991). Na escultura familiar, é através da forma como os elementos são posicionados que se percebe o modo como *estão* na relação. Em suma, a questão, nesta dimensão, será: *como é que estes elementos se encontram na relação?*

As posturas poder-se-ão subdividir nestas três subdimensões:

1. Postura de inclusão VS Postura de Não-Inclusão
2. Postura de congruência VS Postura de Não-Congruência
3. Postura face-a-face VS Postura paralela do corpo

Uma Postura de Inclusão ou Exclusão envolve o modo como os elementos da família incluem ou excluem os outros elementos do seu campo espacial, (im)possibilitando estabelecer uma relação de comunicação direta. Para averiguar se incluem ou excluem, o avaliador deverá ter em consideração as posturas face-a-face e paralela do corpo.

Uma Postura face-a-face envolve contacto visual direto e o corpo recetivo à entrada do outro no seu território relacional (Imagem 1).

Uma Postura Paralela do Corpo pressupõe que dois elementos da interação estejam posicionados de forma paralela, um em relação ao outro (Imagem 2). A postura face-a-face é considerada sempre uma Postura Inclusiva, enquanto a Postura Paralela do Corpo só é considerada inclusiva caso esteja a ser triangulada com um outro, ou mais, elemento na interação. (imagem 3).

Imagem 1

Exemplo de Postura face-a-face

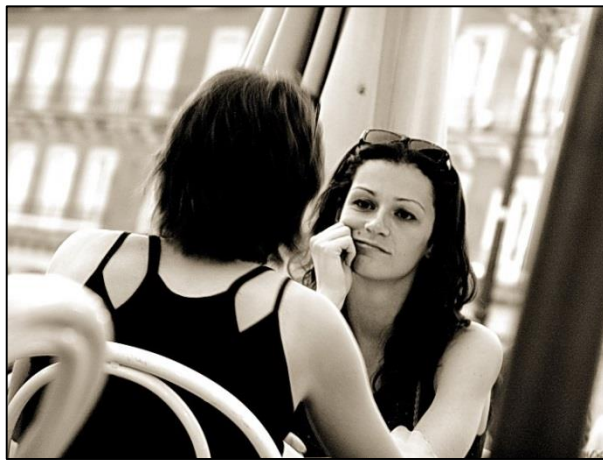
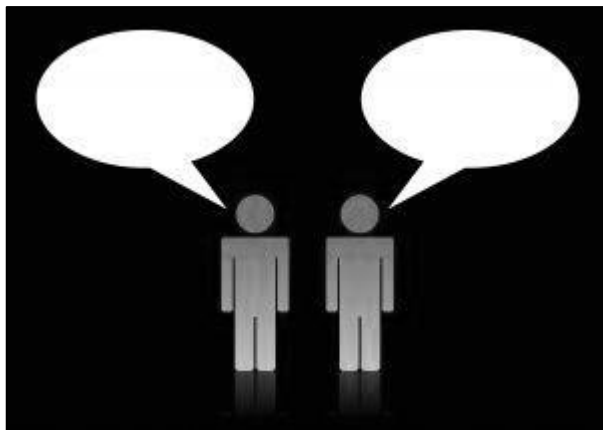


Imagem 2

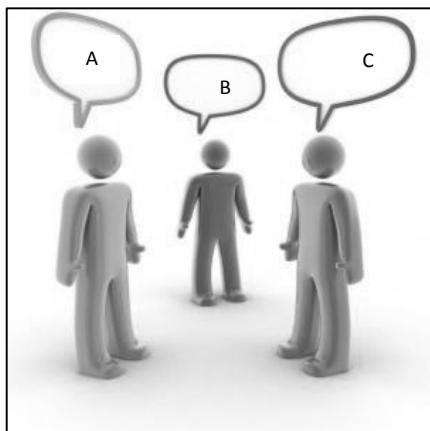
Exemplo de Postura Paralela do Corpo (Não-Inclusiva)



Nota: Ambos os elementos da interação da imagem têm os seus corpos direccionados para a frente, e não um para o outro, indicando que a interação está a ser indirecta e não-inclusiva.

Imagem 3

Exemplos de Postura Paralela do Corpo (Inclusiva)



Nota: As posturas dos elementos A e B podem ser consideradas Posturas Paralelas do Corpo mas são classificadas como Inclusivas pois estão a incluir o elemento C, triangulando a interação. O mesmo se pode considerar por exemplo, o elemento B e C.



Nota: Os elementos B, C, e D estão numa Postura tendencialmente Paralela, para incluir na interação o elemento A.

A Postura de Congruência (Imagem 4) envolve o ser verdadeiro consigo mesmo, estar em contacto direto com os outros, e estar consciente do contexto presente (Satir et al., 1991). A postura de congruência é estar em harmonia com o meio interno e externo, intra e interpessoal, proporcionando uma sensação de calma e tranquilidade que permite

posicionar o indivíduo numa interação harmoniosa consigo mesmo, com o outro e com o seu contexto (Banmen, 2002).

Imagem 4

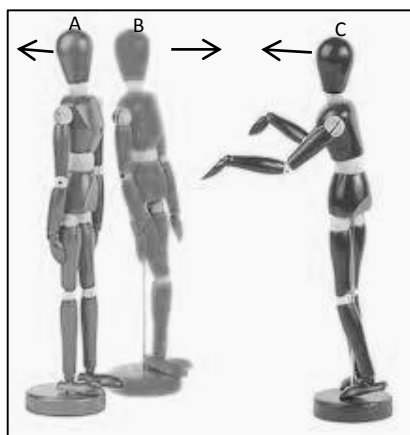
Exemplo de Postura Congruente



Nota: Os elementos em interação estão em congruência, pois um elemento dá indicações físicas de estar emocionalmente triste, e o outro elemento mostra-se compassivo inclinando-se para a primeira e agarrando-lhe as mãos.

Uma Postura de Incongruência (Imagens 5 e 6), por outro lado, não respeita os três vértices acima mencionados (*self*, o outro e o contexto). Basta um dos vértices ser anulado para que a postura seja considerada Incongruente.

Imagem 5

Exemplo de Postura Incongruente

Nota: os elementos B e C estão em interação, enquanto o elemento A nem sequer se inclui na triangulação, estando o elemento A incongruente com os outros e o contexto.

Imagem 6

Exemplo de postura incongruente

Nota: os elementos em interação estão em incongruência pois encontram-se num estilo internacional em que se anulam um ao outro, pois não se observa harmonia entre o *self* e o outro.

Orientações comportamentais observáveis.

Uma Postura Inclusiva ou Não-Inclusiva poder-se-á traduzir na inclusão ou exclusão de um círculo de pessoas, gesticulação agressiva, neutra ou afável e espelhada,

inclinação do corpo, ou até mesmo a posição dos pés. Na Postura Inclusiva inclui-se a Postura face-a-face e a Postura Paralela do Corpo triangulada, enquanto a Postura Não-Inclusiva está associada à Postura Paralela do Corpo sem triangulação com um outro elemento.

Uma Postura Face-a-Face envolve contacto visual direto e o corpo recetivo à entrada do outro no seu território relacional (Imagem 7).

Imagem 7

Exemplo da Postura Face-a-Face



Uma Postura com orientação paralela do corpo pode envolver uma posição corporal que sugere a fuga de contacto relacional, (e.g. os pés direcionados para uma saída, podem querer comunicar, analogicamente, que não pretendem manter-se em interação durante muito mais tempo) (Imagem 8). Pode também ser representada por uma posição paralela de duas pessoas, como por exemplo, estarem sentadas lado a lado.

Imagem 8

Exemplo de uma postura paralela do corpo (pés)¹



Nota²: apesar de as faces estarem direcionadas um para o outro, a postura corporal dos elementos na interação estão ligeiramente paralelas. O corpo da mulher está direcionado para o homem, mas o último encontra-se mais paralelo. Ambos dão indicações de não querer permanecer durante muito mais tempo na interação (a mulher inclina os ombros para trás e o homem tem os pés direcionados para fora do campo relacional).

Volta-se a salientar que uma postura face-a-face assumirá sempre uma postura inclusiva, enquanto a postura paralela do corpo assumirá uma postura não inclusiva, exceto se estiver a ser triangulada com um terceiro elemento.

Consideremos o caso de dois elementos da escultura posicionados paralelamente. Desta forma, ambos estariam numa postura não inclusiva, pois excluem-se mutuamente de uma interação direta. No entanto, uma postura paralela de corpo poderá ser inclusiva se incluir no seu círculo de interação uma terceira pessoa (Imagem 9). Assim sendo, o facto de uma postura ser inclusiva ou não inclusiva depende da abertura à interação que os elementos da escultura revelam.

¹ Imagem retirada de *What every body is saying*, de Joe Navarro.

² O conteúdo da Nota não foi retirado do livro *What every body is saying*, de Joe Navarro.

Imagem 9

Exemplo de uma Postura Paralela do Corpo, triangulada (Inclusiva)

Numa Postura de Congruência, o posicionamento traduz uma relação baseada em emoções de afinidade e aceitação do *self*, do outro e do contexto (Satir et al., 1991), através de comportamentos espelhados ou compensatórios³ (Imagens 10 e 11). Escolher uma postura congruente envolve ser verdadeiro consigo mesmo, estar em contacto direto com outros, cuidar de si e dos outros e estar consciente do contexto presente (Satir et al., 1991). Desta forma, estar numa posição congruente pressupõe o reconhecimento de si, dos outros e do meio (Satir et al., 1991) e a utilização de uma comunicação congruente entre as palavras, os afetos, os significados e entre os níveis digital e analógico (Lee, 2001).

³ Comportamento compensatório seria, por exemplo, um elemento da família tentar animar um outro elemento da família que se mostra deprimido, desesperado, triste, etc.

Imagem 10

Exemplo de Postura Congruente (pessoa triste a ser consolada)



Nota: A díade representada na imagem estão, ambos, numa postura congruente, pois perante um *outro* que se encontra triste, o *self* sente-se compassivo e solidário, agindo de forma a consolar (comportamento compensatório) o primeiro. Por outro lado, o elemento triste é receptivo a esse consolo.

Imagem 11

Exemplo de Postura Congruente (trabalho em equipa)



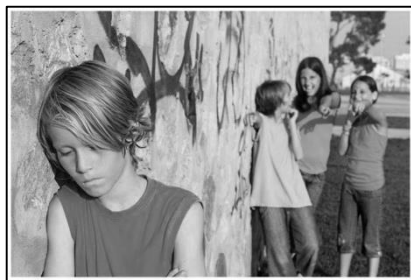
Nota: os elementos em interação aparentam estar em harmonia com o contexto onde se inserem (e.g. empresa, local de trabalho), e ostentam posturas corporais e expressões faciais que revelam estabilidade e aceitação do próprio e do outro, motivando-se uns aos outros.

Numa Postura de Incongruência, geralmente um ou mais do que um elemento pretende demonstrar oposição, contrariedade ou indiferença perante o outro e o contexto (Imagem 12 e 13), assumindo ativamente uma postura incongruente à dos restantes

elementos da família (Andolfi, 1980). Envolve uma comunicação digital e analógica contraditória, em que os afetos contradizem as palavras, traduzindo-se numa anulação do *self*, do outro ou do contexto (Satir et al., 1991).

Imagem 12

Exemplo de Postura Incongruente (bullying)



Nota: Esta imagem revela incongruência entre os elementos em interação, pois um grupo de jovens não revela compaixão e solidariedade pela dor emocional que estão a criar perante comentários verbais desagradáveis, não estando em congruência com o outro.

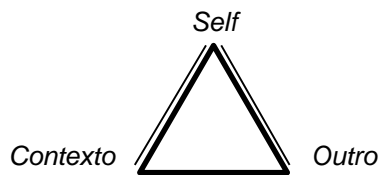
Imagem 13

Exemplo de Postura Incongruente (pessoa triste numa festa)



Nota: o elemento central da imagem não se apresenta congruente com o contexto em que está inserida, sendo este um meio de convívio e de animação, enquanto o seu *self* se encontra num estado de espírito solitário e triste.

O respeito por estes três vértices satirianos (harmonia na relação com o *self*, o outro e o contexto) é condição necessária para a existência de uma postura congruente.



A este ponto, torna-se relevante articular as posturas (Tabela 1).

Tabela 1

Articulação das Posturas

	Postura Congruente	Postura não congruente	Postura indeterminada quanto à congruência
Postura Inclusiva	Postura face-a-face ou postura paralela triangulada marcada por uma interação congruente	Postura face-a-face ou postura paralela triangulada, marcada por uma interação não congruente	Postura face-a-face ou postura paralela triangulada, cuja interação é ambígua.
Postura não inclusiva		Postura paralela	

Assim sendo, uma postura inclusiva pode ser associada a uma postura congruente, se esta for marcada por interações congruentes, isto é, se os estilos de interação estiverem em concordância. Para se assumir uma postura congruente, é necessário que as emoções do *self* estejam a ser coerentes com as emoções do outro e do contexto. Por isso, uma Postura Congruente pode estar fortemente associada tanto à compaixão, benevolência, solidariedade, compreensão, entre outros.

É considerada uma postura incongruente se for marcada por interações incongruentes com o outro e o meio em que se inserem. Isto pode-se traduzir através de indiferença pelo afeto do outro e do contexto, contrariedade, neutralidade, agressividade, etc. Uma postura não inclusiva é sempre pautada por uma postura não congruente, uma vez que não revela aceitação e harmonia na interação com o outro, mas sim rejeição, anulamento e/ou indiferença perante o outro.

Procedimentos de cotação.

Sendo um sistema de codificação e não de interpretação, é fundamental que o observador se baseie naquilo que é observável, evitando ao máximo inferências ou interpretações próprias.

A cotação será procedida, então, de acordo com a conjugação das posturas (Tabela 2), sendo 1 a classificação de “Postura Não-Inclusiva Incongruente” e 4 a classificação de “Postura Inclusiva Congruente”. Quando a Postura é Inclusiva mas o avaliador não consegue determinar quanto à congruência, pela sua ambiguidade, poderá cotar como “Indeterminada”.

Tabela 2

Cotação das Posturas

Inclusiva	2	Congruente	4
		+2	
		Incongruente	3
		+1	
		Indeterminada	2
		+0	
Não-inclusiva			
		Incongruente	1
	1		

Dimensão 3: Grafismo da Interação (baseado em Nicoló, 1977)**Definições Operacionais.**

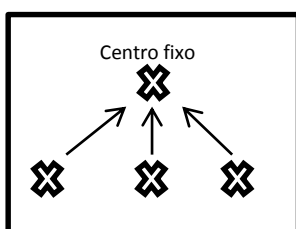
O Grafismo da Interação analisa a *gestalt* gráfica da interação esculpida, pretendendo classificar o aspeto geral da escultura, no seu todo. A escultura familiar traz consigo inúmeras vantagens terapêuticas, nomeadamente a tomada de consciência da unidade familiar que os vários elementos da família, juntos, constroem. Desta forma, é importante considerar na cotação a *gestalt* da escultura elaborada pelos elementos da família.

A Escultura Vertical, ou escultura de atração, tem um centro fixo sobre o qual os elementos da família convergem. Este centro fixo pode ser uma pessoa, objeto ou um símbolo e tem o poder de definir a relação e/ou subjugar os restantes elementos familiares

(Andolfi, 1980). Geralmente, na escultura vertical verificam-se movimentos centrípetos⁴ numa estrutura piramidal, onde o centro fixo é o foco de atenção dos restantes elementos (Imagem 14 e 15).

Imagem 14

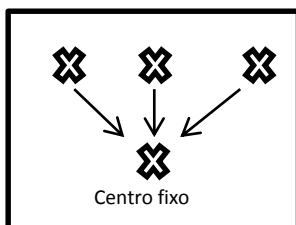
Estrutura piramidal normal



Nota: um exemplo de estrutura piramidal normal seria o elemento da família que aparenta ser o centro fixo encontrar-se em pé, em cima de uma cadeira, no centro da sala, enquanto os outros elementos encontram-se sentados no chão, à volta da cadeira, a olhar para o centro fixo.

Imagem 15

Estrutura piramidal invertida



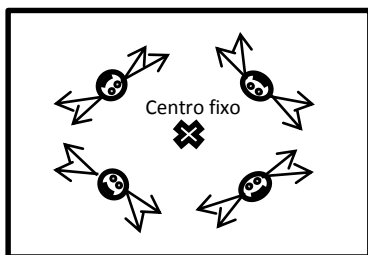
Nota: um exemplo seria o elemento da família que aparenta ser o centro fixo encontrar-se num canto da sala, sentado, enquanto os restantes elementos da família se encontram espalhados pela sala, em pé, a olhar para o centro fixo.

⁴ Movimento que revela tendência de aproximação para um centro. Geralmente, o termo é utilizado na área de Sistémica para descrever uma tendência familiar de concentração da atenção no interior do sistema.

A Escultura Horizontal, ou escultura de evasão, tem também um centro fixo mas, ao contrário da anterior, nesta os elementos familiares reagem com movimentos centrífugos⁵. As pessoas distribuem-se pela sala, dando a sensação de um movimento lateral (Andolfi, 1980) (Imagem 16).

Imagem 16

Exemplo de Movimento Lateral



Nota: Ainda que os elementos que se encontrem a realizar um movimento centrífugo, afastando-se do centro fixo, ao aproximarem-se uns dos outros, os movimentos possíveis levá-los-iam a um movimento lateral, tomando, na interação, uma postura paralela do corpo.

Ainda que este tipo de escultura esteja teoricamente associado às características de famílias desmembradas (Minuchin, 1975, citado em Andolfi, 1980), esta ligação carece de confirmação, uma vez que o sistema ainda não foi desenvolvido ao nível interpretativo para chegar a este nível de inferência.

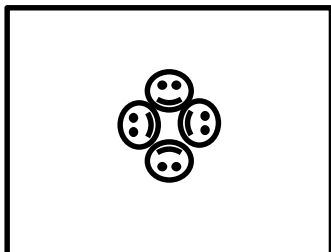
A Escultura Circular é uma escultura em que os membros se aglutinam num espaço. A relação é rígida, na qual um comportamento de um membro leva a uma cadeia de reações condicionadas. O espaço é fixo e imóvel (Andolfi, 1980), invasivo nos espaços e

⁵ Movimento que revela tendência de afastamento de um centro. Geralmente, o termo é utilizado na área de Sistémica para descrever uma tendência familiar de abertura ao exterior do sistema e afastamento do núcleo familiar.

limites individuais. É tal a uniformização do grupo que parecem criar uma muralha à sua volta, intransponível por elementos do mundo exterior (Andolfi, 1980).

Imagem 17

Exemplo de Escultura Circular



Procedimentos de cotação.

Como nenhuma escultura é igual, nem sempre coincidem com os padrões encontrados, pelo que a criatividade, inovação e imprevisibilidade devem ser fatores a ter em conta. Neste sentido, a cotação desta dimensão tem o objetivo, não de levar a um resultado único mas sim, de servir para auxiliar a análise e integração da informação gráfica da escultura.

Assim sendo, os avaliadores poderão tipificar a escultura dentro das seguintes opções:

Escultura Vertical	Escultura Horizontal	Escultura Circular	Escultura Indeterminada
-----------------------	-------------------------	--------------------	----------------------------

Os avaliadores terão uma árvore de decisão que os ajudará a definir, em primeira instância, o tipo de escultura e posteriormente terão três grelhas com itens para cada tipo de escultura.

Nestas grelhas, o avaliador deverá ler cada item e colocar um X no local que considera mais indicado, podendo responder “Corresponde”, “Não Consigo Determinar” ou “Não Corresponde”. A grelha que tiver, em comparação com as restantes, o maior

número de itens que correspondam às características da escultura, indica o tipo de escultura.

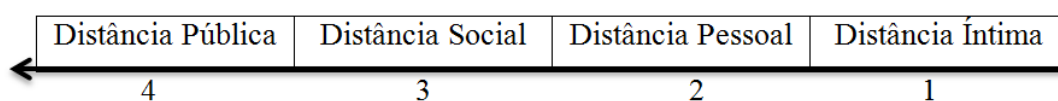
A Escultura deverá ser tipificada como Indeterminada, nos seguintes casos:

- Se, em duas ou mais grelhas, existir predominantemente a resposta “Corresponde”, anulando a validade de uma tipologia única;
- Se houver uma maioria de respostas “Não Consigo Determinar” em todas as grelhas;
- Se a resposta, em todas as grelhas de itens, for maioritariamente “Não Corresponde”.

Foram elaborados Índices Gerais para as Esculturas Vertical e Horizontais, o Índice Geral de Espaço na Interação (IGEI) e Índice Geral de Postura na Interação (IGPI) respetivamente, com o intuito de medir o valor médio de cada um destes constructos do SOCEF.

Dimensão 1: Espaço na Interação

Os avaliadores deverão cotar esta primeira dimensão segundo as interações entre cada dupla de elementos (A e B, A e C, A e D, etc). A cotação é, portanto, sempre realizada de um elemento em referência a outro. A cotação das distâncias deve ter em consideração as suas definições operacionais.



Para facilitar a cotação, os avaliadores têm a possibilidade de registrar, entre parênteses, os nomes/papéis familiares dos elementos que cada letra representa (Imagem 17). Desta forma, tornar-se-á mais eficiente e rápida a ligação da distância entre elemento X e elemento Y. Em frente a cada uma das linhas, o avaliador poderá cotar de acordo com a distância que considerar mais indicada para a díade em questão.

Imagem 17

Exemplo de registo dos nomes/papéis familiares na Dimensão 1

Distância entre A (Pai) e B (Mãe)	
Distância entre A (Pai) e C (Filha)	
Distância entre A () e D ()	
Distância entre A () e E ()	
Distância entre B (Mãe) e C (Filha)	
Distância entre B () e D ()	
Distância entre B () e E ()	
Distância entre C () e D ()	
Distância entre C () e E ()	
Distância entre D () e E ()	

Para calcular o Índice Geral do Espaço da Interação (IGEI), acima mencionado, que pretende verificar qual é a distância média apresentada entre os elementos da família, realize o somatório de todas as distâncias registadas e divida pelo número de distâncias cotadas.

Dimensão 2: Postura na Interação (baseado em Scheflen, 1972)

Os avaliadores deverão cotar esta dimensão segundo as interações entre cada dupla de elementos (A e B, A e C, A e D, etc). A cotação é, portanto, sempre realizada de um elemento em referência a outro. O procedimento é semelhante ao da dimensão anterior (Imagem 18).

Imagem 18

Exemplo de registo dos nomes/papéis familiares na Dimensão 2

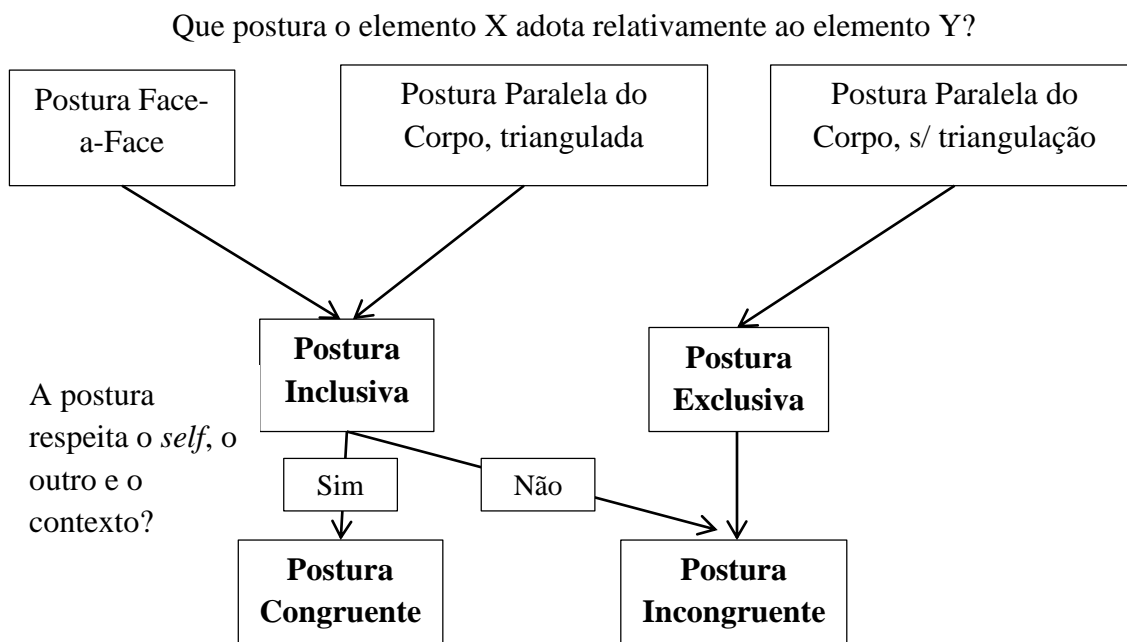
Postura entre A (Pai) e B (Mãe)	
Postura entre A (Pai) e C (Filha)	
Postura entre A () e D ()	
Postura entre A () e E ()	
Postura entre B (Mãe) e C (Filha)	
Postura entre B () e D ()	
Postura entre B () e E ()	
Postura entre C () e D ()	
Postura entre C () e E ()	
Postura entre D () e E ()	

A cotação das posturas deve ter em consideração as suas definições operacionais, sendo esta realizada de 1 a 4, em que 1 é “Postura Não-Inclusiva Incongruente” e 4 é “Postura Inclusiva Congruente”. A Cotação de “Postura Inclusiva e Indeterminada quanto à Congruência”, numerada por 2, foi criada para considerar as situações em que o avaliador consegue observar a orientação física dos elementos em interação mas não consegue avaliar a postura ao nível da congruência.

Para facilitar a tomada de decisão relativamente a que cotação atribuir a cada díade, disponibiliza-se uma árvore de decisão (Imagem 20).

Imagem 20

Árvore de decisão para “Postura na Interação”



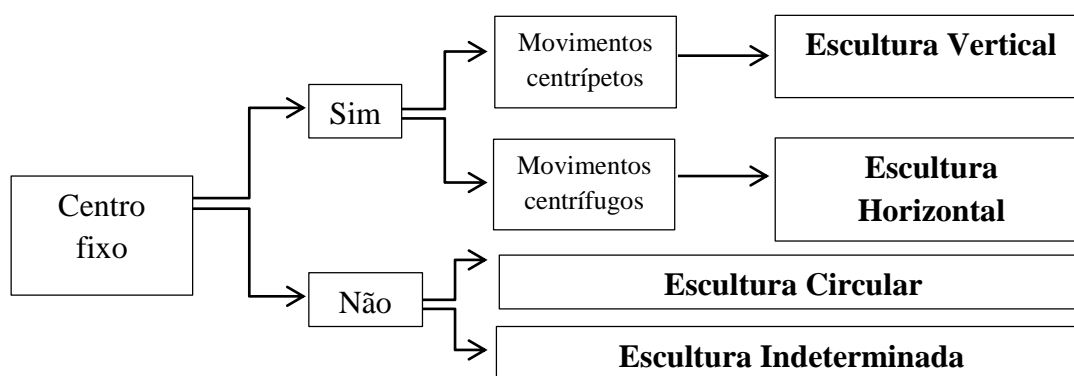
Para cotar o Índice Geral de Postura de Interação (IGPI), que tem como propósito averiguar qual aparenta ser a postura que a globalidade da família regista na escultura, calcula-se através do somatório de todas as cotações apontados em cada postura, dividido pelo número de cotações realizadas.

Dimensão 3: Grafismo da Interação (baseado em Nicoló, 1977)

Esta dimensão não foi concebida para ser cotada por um resultado único, mas sim para tipificar a escultura familiar de acordo com o que o avaliador observa, pela generalidade de características que apreende da mesma. Desta forma, é proporcionada uma árvore de decisões (Imagem 21), pela qual o avaliador deverá averiguar, de uma forma preliminar, que tipo de escultura familiar está sob análise.

Imagem 21

Árvore de decisão para “Grafismo da Interação”



Esta árvore de decisões resume as principais características que diferenciam os diferentes tipos de esculturas.

Posteriormente, o avaliador poderá cotar as grelhas de itens (Imagens 22, 23 e 25), específicos a cada tipo de escultura, mediante se este considerar que corresponde, não corresponde ou não consegue determinar se corresponde à escultura em análise. Estas grelhas foram elaboradas para auxiliar o avaliador a considerar características mais específicas de cada tipo de escultura, de forma a consolidar a sua decisão.

Imagem 22

Grelha de itens da Escultura Vertical

Escultura Vertical: Assinale com uma cruz (X) as características que se adequam à escultura em análise.	Corresponde	Não consigo determinar	Não corresponde
1) A Escultura tem um centro fixo (símbolo, objeto ou pessoa) para o qual os elementos da família convergem (movimentos centrípetos)			
2) O centro fixo tem o poder de atrair a atenção dos restantes elementos da família.			
3) A escultura apresenta uma estrutura piramidal, sendo a ponta da pirâmide o centro fixo, e a sua base os restantes elementos da família			
4) A escultura demonstra uma disposição dos elementos da família de forma circular e dispersa, revelando movimentos centrípetos.			

Repare-se que tanto o item 1) como o 2) referenciam um centro fixo; o que distingue um item do outro é o facto do item 1) remeter para os movimentos centrípetos, o que indica uma posição que provoca a sensação de movimento e ação para mais perto do centro fixo, enquanto o item 2) descreve um tipo de escultura em que os elementos da família esculpidos se sentem atraídos por esse centro fixo. Desta forma, estes podem-se posicionar imóveis mas direcionados para o centro fixo.

Relativamente ao item 3), a estrutura piramidal poderá constituir numa pirâmide normal ou invertida (Cf. Definições Operacionais do capítulo Dimensão 3: Grafismo da Interação).

O item 4) refere-se à distribuição dos elementos da família em redor do centro fixo, como um círculo de forma dispersa, isto é, distribuindo-se pelo espaço da sala.

Imagem 23

Grelha de itens da Escultura Horizontal

Escultura Horizontal: Assinale com uma cruz (X) as características que se adequam à escultura em análise.	Corresponde	Não consigo determinar	Não corresponde
1) A escultura tem um centro fixo (símbolo objeto ou pessoa) do qual os elementos família se afastam (movimentos centrífugos).			
2) O centro fixo é o ponto de dispersão dos restantes elementos da família.			
3) Os elementos da família dão a entender, através da sua posição na escultura, um movimento lateral em relação a outros membros da família.			

Novamente, tanto o item 1) e 2) referenciam um centro fixo; o que distingue um item do outro é o facto do item 1) remeter para os movimentos centrífugos, o que indica uma posição que provoca a sensação de movimento e ação para longe do centro fixo, enquanto o item 2) descreve um tipo de escultura em que os elementos da família esculpidos se sentem repelidos por esse centro fixo (Imagem 24). Desta forma, estes podem-se posicionar imóveis mas numa posição de afastamento em relação ao centro fixo. O item 3) remete para a ideia de que os elementos da família se encontram numa postura corporal paralela, não havendo interação direta, encontrando-se muito dispersos no espaço da sala ou dando a sensação de movimento lateral do corpo fixo (Cf. Definições Operacionais do capítulo Dimensão 3: Grafismo da Interação).

Imagem 24

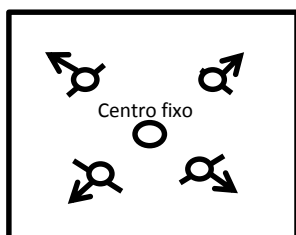
Exemplo de movimento centrífugo

Imagem 25

Grelha de itens da Escultura Circular

Escultura Circular: Assinale com uma cruz (X) as características que se adequam à escultura em análise.	Corresponde	Não consigo determinar	Não corresponde
1) . Os membros da família são esculpidos num espaço em que os limites individuais são invadidos, tomando o espaço fixo, indicando ausência de movimento, i.e., imobilidade.			
2) Os membros da família são esculpidos de forma a ficarem aglutinados no espaço.			
3) A família, no seu conjunto cria uma massa uniforme e intransponível por elementos exteriores.			
4) A família utiliza os seus elementos para criar uma muralha à sua volta.			
5) Os comportamentos de um elemento parecem estar condicionados pelos comportamentos de outros.			

Os itens 1) e 2) referem-se às características encontradas mais tipicamente na escultura circular (Cf. Definições Operacionais do subcapítulo Dimensão 3: Grafismo da Interação). Os itens 3) e 4) dão indicação da sensação de “homogeneização” provocada pela família, isto é, a impressão de que os elementos se difundem no ceio da família, encontrando-se tão próximos que não existe forma de introduzir elementos externos à mesma, de tal como que parecem provocar um muro com os seus corpos. O item 5) assinala a noção de encadeamento de comportamentos (e.g. se os elementos da família estiverem de mãos dadas, o movimento ou mudança de um deles implica a mudança dos restantes, existindo uma cadeia de comportamentos).

Bibliografia

Andolfi, M. (1980). *A Terapia Familiar*. (pp. 111-137). Lisboa: Vega.

Banmen, J. (2002). The Satir Model: Yesterday and Today. *Contemporary Family Therapy: An International Journal*, 24(1), 7-22. doi:10.1023/A:1014365304082

Caillé, P., Rey, Y. (2003). *Os objectos flutuantes: à redescoberta da relação de ajuda*. Lisboa: Climepsi.

Hall, E. (1986). *A Dimensão Oculta*. (pp.133-148). Lisboa: Relógio d'Água.

Navarro, J., Karlins, M., (2008). *What Every Body is Saying: An Ex-FBI Agent's Guide to Speed-Reading People*. Nova Iorque: HarperCollins

Satir, V., Banmen, J., Gerber, J., & Gomori, M. (1991). *The Satir Model. Family Therapy and Beyond*. Estados Unidos da América: Science & Behavior Books, Inc.

Referências Multimédia

Imagem 1: <http://olhares.sapo.pt/conversas-de-cafe-foto747391.html>

Imagem 2: <http://12most.com/2012/09/04/people-skills-books-on-communication-and-relationships/>

Imagem 3a: <http://visir-network.eu/contribute/domains-of-change-consultation/>

Imagem 3b: <http://www.life123.com/parenting/tweens-teens/drug-abuse/when-to-talk-to-kids-about-drugs-and-addictions.shtml>

Imagem 4: <http://creasccoite.blogspot.pt/2012/08/saber-escutar-uma-demonstracao-de-amor.html>

Imagem 5: <http://trestizas.wordpress.com/2009/06/>

Imagem 6: <http://vitormadeira.wordpress.com/2011/10/17/pensamento-para-a-semana-42-de-2011/>

Imagem 7: <http://www.movieweb.com/person/george-eads/photo/aGVbRcTfDHne2id>

Imagem 8: <http://www.giroto.com.br/lateral/giroto-conversa-com-vereadores-de-tres-lagoas-e-santa-rita-do-pardo-sobre-construcao-de-moradias>

Imagem 9: <http://televisao.uol.com.br/novelas/fina-estampa/2011/09/26/em-fina-estampa-patricia-pega-rene-abracado-com-griselda.jhtm>

Imagem 10: <http://blog.passadori.com.br/segredos-para-o-sucesso-no-trabalho-em-equipe/>

Imagem 11: <http://www.sott.net/article/255223-Bullying-may-alter-gene-expression-study-finds>

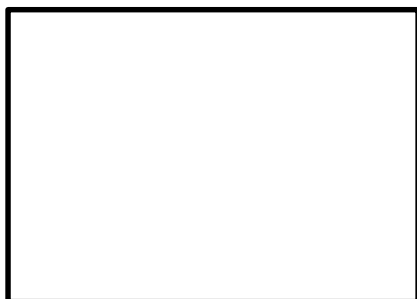
Imagem 12: <http://www.youtube.com/watch?v=nN6VR92V70M>

Folhas de Cotação

Escultura do elemento _____ da Família _____

Etapa do ciclo vital da família: _____

Esquematize, graficamente, a escultura familiar construída:



Elemento A: _____

Elemento B: _____

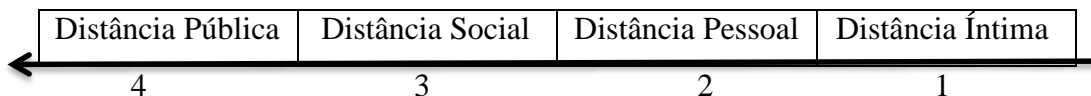
Elemento C: _____

Elemento D: _____

Elemento E: _____

Dimensão 1: Espaço na interação

Cote as distâncias entre os elementos da escultura de 1 a 4, sendo 1 «muito próximo» e 4 «muito distante», tendo em consideração a compreensão de cada uma das distâncias descritas (cf. descrição).



Distância entre A (____) e B (____)	
Distância entre A (____) e C (____)	
Distância entre A (____) e D (____)	
Distância entre A (____) e E (____)	
Distância entre B (____) e C (____)	
Distância entre B (____) e D (____)	
Distância entre B (____) e E (____)	
Distância entre C (____) e D (____)	
Distância entre C (____) e E (____)	
Distância entre D (____) e E (____)	

Dimensão 2: Postura de interação

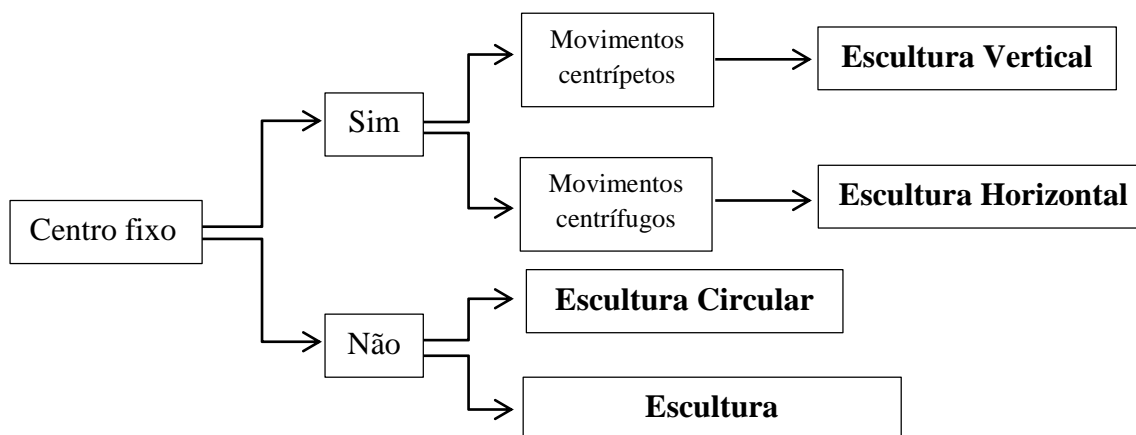
Cote as posturas existentes nas interações entre os elementos da escultura, tendo em conta se a postura é inclusiva ou não inclusiva, congruente ou incongruente, face-a-face (com interação positiva ou negativa) ou paralela (triangulada ou diádica). Tenha em atenção as características que cada postura assume e as suas interligações. Para tal, leia com atenção a descrição (em cima) de cada uma das posturas.

Inclusiva 2	Congruente +2	4
	Incongruente +1	3
	Indeterminada +0	2
Não-inclusiva Incongruente		1

Postura entre A (____) e B (____)	
Postura entre A (____) e C (____)	
Postura entre A (____) e D (____)	
Postura entre A (____) e E (____)	
Postura entre B (____) e C (____)	
Postura entre B (____) e D (____)	
Postura entre B (____) e E (____)	
Postura entre C (____) e D (____)	
Postura entre C (____) e E (____)	
Postura entre D (____) e E (____)	

Dimensão 3: Grafismo da Interação

Considere com cuidado todos os aspetos envolventes em cada uma das tipologias de escultura familiar.



<p>Escultura Vertical:</p> <p>Assinale com uma cruz (X) as características que se adequam à escultura em análise.</p>	Corresponde	Não consigo determinar	Não corresponde
<p>1) A Escultura tem um centro fixo (símbolo, objeto ou pessoa) para o qual os elementos da família convergem (movimentos centrípetos)</p>			
<p>2) O centro fixo tem o poder de atrair a atenção dos restantes elementos da família.</p>			
<p>3) A escultura apresenta uma estrutura piramidal, sendo o cume da pirâmide o cento fixo, e a base os restantes elementos da família</p>			
<p>4) A escultura demonstra uma disposição dos elementos da família de forma circular e dispersa, revelando movimentos centrípetos.</p>			

Escultura Horizontal: Assinale com uma cruz (X) as características que se adequam à escultura em análise.	Corresponde	Não consigo determinar	Não corresponde
1) A escultura tem um centro fixo (símbolo objeto ou pessoa) do qual os elementos família se afastam (movimentos centrífugos).			
2) O centro fixo é o ponto de dispersão dos restantes elementos da família.			
3) Os elementos da família dão a entender, através da sua posição na escultura, um movimento lateral em relação a outros membros da família.			

Escultura Circular: Assinale com uma cruz (X) as características que se adequam à escultura em análise.	Corresponde	Não consigo determinar	Não corresponde
1) . Os membros da família são esculpidos num espaço em que os limites individuais são invadidos, tornando o espaço fixo, indicando ausência de movimento, i.e., imobilidade.			
2) Os membros da família são esculpidos de forma a ficarem aglutinados no espaço.			
3) A família, no seu conjunto cria uma massa uniforme e intransponível por elementos exteriores.			
4) A família utiliza os seus elementos para criar uma muralha à sua volta.			
5) Os comportamentos de um(ns) elemento(s) parecem estar condicionados pelo comportamento de outros.			

Anexo B

Exemplos segundo os resultados esperados

Considerando a etapa do ciclo vital em que a família se encontra no momento da sua construção, coloca-se a hipótese de que os movimentos registados seriam mais centrípetos em certos momentos da história familiar, ou movimentos mais centrífugos noutros; é espectável encontrar determinados centros fixos numa família, considerando os fatores intra e inter subsistemas, e a fase do ciclo vital familiar. Isto é:

- Um funcionamento familiar útil para a maioria das famílias traduzir-se-ia num progressivo aumento das distâncias, ao longo do ciclo vital da família, entre o subsistema parental e o subsistema filial e dentro do subsistema fraternal. A distância entre os elementos do subsistema conjugal manter-se-ia relativamente estável ao longo do ciclo vital da família, variando de uma distância íntima a uma distância pessoal.

- Será de esperar que as esculturas alterar-se-ão em diferentes fases do ciclo vital da família, de acordo com o nível de fechamento ou abertura ao exterior. Assim sendo, se a fase do ciclo familiar exigir um movimento de maior fechamento (movimentos centrípetos) a escultura sugerirá traços de uma escultura circular ou vertical; caso seja de abertura ou de igualdade de posições evidenciará uma escultura mais horizontal.

Formação do casal

Dimensão 1: espaço na interação (baseado em Hall, 1986)

Distância Pública	Distância Social	Distância Pessoal	Distância Íntima
4	3	2	1

←

Dimensão 2: Postura de interação (baseado em Scheflen, 1972)

Inclusiva 2	Congruente +2	4
	Incongruente +1	3
	Indeterminada +0	2
Não-inclusiva Incongruente 1		1

Dimensão 3: Grafismo da interação (baseado em Nicoló, 1977)

Escultura Vertical	Escultura Horizontal	Escultura Circular	Escultura Indeterminada
-----------------------	-------------------------	-------------------------------	----------------------------

Família com filhos pequenos

Dimensão 1: espaço na interação (baseado em Hall, 1986)

	Distância Pública	Distância Social	Distância Pessoal	Distância Íntima
←	4	3	2	1

Dimensão 2: Postura de interação (baseado em Schefflen, 1972)

Inclusiva 2	Congruente +2	4
	Incongruente +1	3
	Indeterminada +0	2
Não-inclusiva Incongruente		1

Dimensão 3: Grafismo da interação (baseado em Nicoló, 1977)

Escultura Vertical	Escultura Horizontal	Escultura Circular	Escultura Indeterminada
-------------------------------	-------------------------	-----------------------	----------------------------

Família com filhos na escola

Dimensão 1: espaço na interação (baseado em Hall, 1986)

	Distância Pública	Distância Social	Distância Pessoal	Distância Íntima
←	4	3	2	1

Dimensão 2: Postura de interação (baseado em Scheflen, 1972)

Inclusiva 2	Congruente +2	4
	Incongruente +1	3
	Indeterminada +0	2
Não-inclusiva Incongruente		1

Dimensão 3: Grafismo da interação (baseado em Nicoló, 1977)

Escultura Vertical	Escultura Horizontal	Escultura Circular	Escultura Indeterminada
-----------------------	---------------------------------	-----------------------	----------------------------

Família com filhos adolescentes

Dimensão 1: espaço na interação (baseado em Hall, 1986)

Distância Pública	Distância Social	Distância Pessoal	Distância Íntima
4	3	2	1

←

Dimensão 2: Postura de interação (baseado em Scheflen, 1972)

Inclusiva 2	Congruente +2	4
	Incongruente +1	3
	Indeterminada +0	2
Não-inclusiva Incongruente		1

Dimensão 3: Grafismo da interação (baseado em Nicoló, 1977)

Escultura Vertical	Escultura Horizontal	Escultura Circular	Escultura Indeterminada
-----------------------	---------------------------------	-----------------------	----------------------------

Família com filhos adultos (empty nest)

Dimensão 1: espaço na interação (baseado em Hall, 1986)

	Distância Pública	Distância Social	Distância Pessoal	Distância Íntima
←	4	3	2	1

Dimensão 2: Postura de interação (baseado em Schefflen, 1972)

Inclusiva 2	Congruente +2	4
	Incongruente +1	3
	Indeterminada +0	2
Não-inclusiva Incongruente		1

Dimensão 3: Grafismo da interação (baseado em Nicoló, 1977)

Escultura Vertical	Escultura Horizontal	Escultura Circular	Escultura Indeterminada
--------------------	-----------------------------	--------------------	-------------------------