



UC/FPCE_2014

Universidade de Coimbra
Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação

**Codificação da Escultura Familiar (CEF):
Sistema Observacional**

Flávia Manuela Soares de Freitas (e-mail: flaviafreitas21@hotmail.com)

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

Codificação da Escultura Familiar (CEF): Sistema Observacional

Resumo

A escultura familiar desempenha um papel preponderante na prática clínica e é unanimemente utilizada neste contexto. No entanto, no âmbito da investigação, pouca importância se tem dado a esta técnica. A ausência de sistemas de codificação estandardizados, devidamente fundamentados, pode ter-lhe retirado proeminência e valor enquanto instrumento de investigação. Neste sentido, suprimindo décadas de carência empírica, este trabalho dá continuidade a um estudo preliminar que tinha como objetivo desenvolver o Sistema Observacional de Codificação da Escultura Familiar (SOCEF). Assim, pretende-se reformular o SOCEF, eliminando as suas principais limitações e ambiguidades, criando um sistema de codificação observacional mais objetivo. Para tal, recorreu-se a uma metodologia qualitativa, implementada através de um processo de tentativa e erro. Da análise de 16 esculturas familiares, em conjunto com uma cuidada revisão bibliográfica, resultaram três dimensões que se revelaram uma mais-valia: “Contacto Corporal na Interação”, “Características da Interação” e “*Gestalt* da Escultura”. Estas dimensões compõem o CEF (Codificação da Escultura Familiar: Sistema Observacional), versão atualizada do SOCEF. O CEF foi sujeito a um teste de validade interna e a um teste de fiabilidade que revelaram resultados muito satisfatórios para as duas primeiras dimensões e alertaram para a necessidade de aumentar a especificidade da última dimensão.

Palavras-chave: Escultura Familiar, Sistema de Codificação, Estudo Qualitativo

Coding Family Sculpture (CEF): Observational System

Abstract

The family sculpture plays an important role in clinical practice and is universally used in this context. However, in the context of research little importance has been given to this technique. The absence of standardized systems, duly substantiated, of this type of intervention can have removed them prominence and value as an instrument of research. In this sense, providing decades of empirical deficiency, this work continues a preliminary study that aimed to develop Observational Coding System Family Sculpture (SOCEF). Thus, we intend to redesign the SOCEF, by eliminating the main limitations and ambiguities, creating an observation system more objective. For such, we used a qualitative methodology, implemented through a process of trial and error. Analysis of 16 families sculptures, together with a careful literature review, resulted in three dimensions that revealed a more added value: "Body Contact in Interaction", " Interaction Characteristics" and "Gestalt of Sculpture". These dimensions compose the CEF (Coding Family Sculpture: Observational System), updated version of SOCEF. The CEF was subjected to a test of internal validity and reliability. The findings were very satisfactory for the first two dimensions and emphasize the need to increase the specificity of the last dimension.

Key words: Family Sculpture, Coding System, Qualitative Study

Agradecimentos

Aos meus pais, por todo o apoio, dedicação e incentivo. Por acreditarem em mim quando eu própria descreditava. Obrigada por serem quem são e terem contribuído para o que me tornei.

A ti Joel. Companheiro de todos os momentos, sábio nas palavras de incentivo, mestre no apoio incondicional, mesmo nos instantes de pressão que pautaram tantos momentos. Sempre disponível, sempre atento. Obrigada por estares perto em cada circunstância decisiva.

Pela orientação e dedicação a este trabalho estou grata à Doutora Ana Paula Relvas e à Dr^a Diana Cunha. Obrigada pela disponibilidade, pelos ensinamentos, apoio e encorajamento constante.

A Coimbra e a todos os que conheci nesta cidade e com quem tive o prazer de me cruzar. Um agradecimento especial à Joana, à Sara, à Patrícia, à Bárbara e ao Rui. Companheiros de lutas, que me ensinaram a ver o mundo de outra forma. Obrigada Amigos! Ficarão sempre no meu coração.

Ao André, à Virgínia, ao Tiago, à Verónica e à Sara que, apesar da distância física, permaneceram comigo em toda esta fase.

Aos muitos que me ouviram, aconselharam e acalmaram. Sabem quem são, sabem a razão de estarem aqui. Obrigada!

A toda a minha família que, de uma maneira ou de outra, esteve presente e me apoiou.

Ao grupo de Sistémica 2013/2014 e a todos os que nos acompanharam nestes dois últimos anos. Obrigada pela partilha, pelas experiências e aprendizagens.

Obrigada aos que, de algum modo, participaram e colaboraram nesta investigação.

A todos, mais uma vez, muito Obrigada!

Índice

Introdução	1
I- Enquadramento conceptual	1
1.1 Escultura familiar	1
1.2 Codificação: Tentativas e pertinência atual	4
II- Objetivos	7
III- Metodologia	8
3.1 Amostra	8
3.1.1 Caracterização	8
3.1.2 Seleção	8
3.2 Procedimentos	8
IV- Resultados	9
4.1 Dimensões do CEF	10
a) Contacto Corporal na Interação	11
b) Características da Interação	11
c) <i>Gestalt</i> da Escultura	13
4.2 Descritores comportamentais e validade de conteúdo	14
4.3 Estudo Piloto	16
4.4 Ficha de codificação e manual de codificação	17
V- Discussão	18
VI- Conclusões	22
Bibliografia	25

Introdução

A escultura familiar, enquanto técnica ativa, é utilizada há várias décadas em contexto clínico (Andolfi, 1980; Perkins, 2000). Tornou-se popular em trabalhos com casais (Cardoso, 1996; Hernandez, 1998; Higgins, 1999; Papp, 1976; Papp, Scheinkman, & Malpas, 2013), famílias psicossomáticas (Onnis et al., 1994), grupos de esquizofrênicos (Julius, 1978) ou até mesmo desordens alimentares (Root, 1989). Atualmente, é alvo de diversas adaptações que se adequam a objetivos clínicos particulares (Banker, 2008; Mutter, 1999; Schon, 2010; Vandvik, 1992).

A “arte terapêutica” de esculpir (Papp, Silverstein, & Carter, 1973; Weber & Fournier, 1986) permite criar, junto das famílias, uma representação visual das mesmas, através do posicionamento dos seus corpos no espaço (Hernandez, 1998; Perkins, 2000). A sua interpretação é, habitualmente, um trabalho criativo do terapeuta (Simon, 1972), para o qual um sistema de codificação pode ser limitador. No entanto, no que respeita à prática científica (em detrimento da clínica), sistemas estandardizados de codificação da escultura, podem ser uma mais-valia, constituindo um veículo de integração desta técnica neste domínio (científico).

Recentemente, Nunes (2013) fez um primeiro esforço de construção de um Sistema Observacional de Codificação da Escultura Familiar (SOCEF). Dada a dificuldade e até ousadia da tarefa, este primeiro esforço, constitui um trabalho preliminar e insuficiente para se proceder a uma correta utilização do sistema. Assim, presentemente, o objetivo é o de prosseguir com o referido trabalho, eliminando as suas maiores fragilidades. Pretende-se tornar o SOCEF (Nunes, 2013) – versão preliminar – num sistema de codificação da escultura, mais simples, claro e aplicável, agora designado por CEF (Codificação da Escultura Familiar).

I- Enquadramento conceptual

1.1 Escultura familiar

Na década de 50, Kantor, cruzou os seus estudos sobre o significado do espaço nas relações humanas, com o seu interesse pela Teoria dos Sistemas (Papp, 1976). Foi, assim, que percebeu as vantagens do recurso a metáforas

especiais em psicoterapia e desenvolveu a escultura familiar (Espina, 1997). Além de Kantor, Peggy Papp, Fred Dulh (Dulh, Kantor, & Duhl, 1973), Virginia Satir (Espina, 1997; Papp et al., 2013) e Maurizio Andolfi (Andolfi, 1980), são nomes associados à exploração, desenvolvimento e aplicação desta modalidade de intervenção (Andolfi, 1980; Banker, 2008), num período de expansão da Terapia Familiar (Papp et al., 2013).

Desde as primeiras abordagens, a técnica é apresentada como sendo ativa (Andolfi, 1980; Cardoso, 1996) e psicodramática (Banker, 2008; Espina, 1997; Simon, 1972), proporcionadora de uma experiência não-verbal (Cardoso, 1996; Simon, 1972), em que o corpo é o veículo da expressão de sentimentos e emoções (Andolfi, 1980; Hanot, 2011; Higgins, 1999; Papp et al., 1973; Walrond-Skinner, 1980). Envolve um processo dinâmico e não linear (Duhl et al., 1973) que estimula a espontaneidade e criatividade dos clientes (Banker, 2008; Onnis et al., 1994).

Até aos dias de hoje, os autores foram consensuais, identificando na escultura uma forma de criar, num determinado momento, uma representação física da relação familiar, através da sua organização no espaço (Simon, 1972). Ou seja, esta técnica traz a possibilidade de, visual e espacialmente, apresentar as relações da família (Andolfi, 1980; Walrond-Skinner, 1980). O trabalho com as esculturas permite revelar aspetos relacionais íntimos – limites, interações, conflitos, intimidade e distância – que possam estar, de alguma forma, ocultados (Hernandez, 1998; Papp et al., 1973; Papp et al., 2013; Perkins, 2000) ou que, sejam difíceis de verbalizar (Hanot, 2011), apelando a um investimento na procura de novos padrões transacionais (Relvas, 2000). Torna-se possível, através da escultura, gerar padrões de comportamento que, além de novos sejam mais satisfatórios, como meio para alcançar a mudança terapêutica (Papp, 1976). Para isso, é suficiente que, apenas um elemento da família tome consciência dos padrões de funcionamento e da responsabilidade que tem na sua manutenção, tornando exequíveis os movimentos com vista ao desenvolvimento de narrativas alternativas (Jefferson, 1978; Papp et al., 2013). São diversos os tipos de escultura que podem ser utilizados, por exemplo: a escultura do presente, onde são patenteadas as relações atuais entre os elementos esculpidos; a escultura do futuro, onde através dos elementos esculpidos se pretende uma representação

das relações desejadas ou imaginadas e a escultura do passado que remete para um dado momento na dinâmica relacional, recuando no tempo (Espina, 1997).

No início da década de 70, surgem os primeiros desenvolvimentos teóricos acerca da escultura familiar e que, posteriormente, vão sendo usados em trabalhos diversos, até finais da década de 90. Simon (1972), por exemplo, escreve em “*Sculpting the Family*”, sobre esta técnica. Autentica o seu papel na clínica, explicitando o método e abrindo portas para futuros desenvolvimentos. Mais tarde, vários autores “agarraram” e enriqueceram a técnica, aplicando-a em vários domínios e adaptando-a consoante o interesse do seu trabalho e as abordagens subjacentes. Satir (Papp, 1976), no seu trabalho com grupos comunitários, Papp (1976), desenvolvendo a técnica junto de casais (Hernandez, 1998; Papp et al., 2013), e em terapia familiar (Papp, 1976; Papp et al., 2013), ou Andolfi (1980), num foco mais estrutural da escultura.

Com a entrada e, subsequente avanço no século XXI, apesar de a técnica ter vindo a ser empregue com finalidades bastante diferentes, como em famílias psicossomáticas (Onnis et al., 1994), no trabalho com casais (Cardoso, 1996; Papp, 1976), com esquizofrénicos (Julius, 1978), ou com desordens alimentares (Root, 1989), é visível a diminuição da sua proeminência, devido à introdução de novas modalidades dentro deste domínio. Esculturas com barro (Banker, 2008), com bonecos (Mutter, 1999; Vandvik, 1992) ou com botões (Hemmings, 2001; Schon, 2010), trouxeram consigo outras intervenções e técnicas alternativas ao método de escultura original (Banker, 2008; Papp et al., 2013), apesar da sua versatilidade enquanto ferramenta terapêutica (Higgins, 1999).

Por ser uma técnica que estimula a espontaneidade e criatividade dos seus executantes pode levar, por vezes, a algum desconforto em realizá-la (Mutter, 1999) ou, reticência face à sua execução (Banker, 2008). Papp (1976) fala na possível ineficácia da técnica, como outra das desvantagens. No entanto, esta perspetiva é discutível, por duas razões: tal como Jefferson (1978) refere, a técnica aparentemente pode ser vista como ineficaz mas, na verdade, pode apenas não estar a desencadear uma resposta visível representando, tacitamente, o início de um processo de dissolução que venha a desencadear posteriormente mudança. Por outra via, esta perceção de ineficácia, pode dever-se à preocupação dos terapeutas, em realizar uma boa

escultura, catalogando o que vão vendo sem integrarem a informação, perdendo movimentações interessantes para o processo terapêutico e que, levam a considerar infrutífera a aplicação da técnica.

Apesar disso, decorridos mais de 50 anos, as abordagens encontradas na literatura continuam a ser congruentes, mostrando que, se devidamente aproveitada, esta técnica apresenta um enorme potencial (Papp et al., 2013). A pertinência da escultura, até aqui realçada e destacada por diversos autores (Banker, 2008; Jefferson, 1978; Koehn, 2007; Onnis et al., 1994; Papp et al., 2013; Simon, 1972; Weber & Fournier, 1986; Winner & Roulier, 2005), converge num conjunto de vantagens: 1) permite quebrar impasses, acedendo a uma nova forma de ver uma determinada situação (Papp et al., 2013); 2) permite diminuir a racionalização da linguagem, desbloqueando discursos e transpondo os limites expressivos da comunicação verbal (Papp et al., 1973); 3) constitui um meio de contornar eventuais bloqueios do sistema à mudança (Koehn, 2007; Mutter, 1999; Papp et al, 2013); 4) cria, nos elementos do sistema familiar dois efeitos distintos, por um lado, de pertença e coesão, sendo capazes de se compreenderem como um todo e, por outro, de individuação, em que cada um se vê como parte integrante do sistema (Andolfi, 1980; Cardoso, 1996; Papp et al, 1973), possibilitando assim, aos terapeutas, lidar com diversos níveis sistémicos (Onnis et al.,1994); 5) apresenta enormes potencialidades no trabalho com crianças, porque o não-verbal é um meio de expressão que lhes é familiar (Andolfi, 1980; Banker, 2008; Barker, 2000; Hearn & Lawrence, 1981) e simultaneamente, 6) adequa-se a todos os grupos etários, assim como, a todas as classes sociais (Weber & Fournier, 1986).

Face à riqueza desta técnica, parece urgente investir no seu estudo, trabalhando no sentido de colmatar empiricamente inseguranças relativas à sua utilização, já referidas, por Jefferson (1978) e Onnis et al. (1994), há 50 anos e que, se mantêm, até aos dias de hoje.

1.2 Codificação: Tentativas e pertinência actual

Os primeiros passos no sentido de interpretar a escultura familiar remetem para o trabalho de Andolfi (1980), assente numa análise estrutural de duas fases distintas, a estática e a dinâmica (Andolfi, 1980). A fase estática engloba todo o processo de construção da escultura até ao momento em que, os participantes ficam estáticos, nas posições que lhes foram conferidas na

escultura, permitindo uma representação das relações dentro do sistema familiar. Já a fase dinâmica, partindo da imagem anteriormente obtida, corresponde ao movimento dos participantes, num dado período de tempo, dessa posição para outra, a fim de se alterarem as linhas relacionais criadas pelo sistema (Andolfi, 1980).

A disposição no espaço, dos elementos do sistema familiar, permite avaliar a fase estática da escultura (Andolfi, 1980; Warnold-Skinner, 1980) podendo, segundo a tipologia de Nicoló (1977, citado por Andolfi, 1980), assumir três formas: verticais/atração, horizontais/evasão e circulares/aglutinadas. As esculturas verticais e as horizontais distinguem-se pela organização espacial do sistema face ao centro ou centros fixos. Ou seja, na primeira, o centro é fixo, podendo ser representado simbolicamente ou através de um elemento do sistema. Assume-se para todos os elementos como o detentor do poder na definição das relações. Este centro fixo evidencia uma organização vertical no espaço, refletindo os movimentos centrípetos do sistema (Andolfi, 1980). Movimentações centrífugas, com deslocamentos laterais para fora de, um ou mais centros fixos, refletem esculturas horizontalmente distribuídas no espaço, associadas às famílias que Minuchin (1974, citado por Andolfi, 1980) caracteriza por dispersas (os elementos têm uma percepção de autonomia elevada e um baixo sentimento de pertença face ao sistema). De forma distinta caracterizam-se as esculturas circulares. O espaço de organização do sistema é rígido e as linhas relacionais são marcadas por inflexibilidade. A interação que se estabelece é determinada pelo comportamento dos outros ou pela sua mera presença. Espelham, por norma, famílias emaranhadas ou aglutinadas descritas por Minuchin (1974, citado por Andolfi, 1980), cujas relações são encadeadas, detentoras de padrões de tensão elevados e por movimentos vagos e pouco evidentes (Andolfi, 1980).

Nicoló (1977, citado por Andolfi, 1980), no que se refere à fase dinâmica aponta também para dois tipos de esculturas distintos, em função da movimentação e uso do espaço durante a escultura, num determinado tempo. A questão que se impõe é, se num determinado intervalo temporal, os elementos da escultura executam as mesmas coisas ao mesmo tempo, sendo, neste caso, uma escultura monocrónica. Se pelo contrário, concretizam coisas diferentes e de formas distintas, então falamos de uma escultura policrónica (Andolfi, 1980).

O trabalho de Andolfi (1980) merece grande destaque servindo, ainda hoje, como linha interpretativa da escultura. No entanto, e se pensarmos na quantidade avassaladora de informação que a escultura nos pode facultar (Papp, 1976), os parâmetros interpretativos da escultura de Andolfi (1980), ficam longe de significar toda essa riqueza. Na literatura, a escassez de trabalhos deste tipo é evidente, aliás, ao realizarmos uma pesquisa em bases de dados científicas (e.g., *Online Knowledge Library, Proquest, Web of Science, EBSCO*) verificámos isso mesmo. Não foram encontrados quaisquer estudos de modelos interpretativos ou tentativas de codificação da escultura familiar, considerando como janela temporal, os últimos 30 anos.

Contrariando esta tendência, surge o trabalho de Nunes (2013), uma versão preliminar do SOCEF, um sistema de codificação tridimensional. A primeira dimensão, “Espaço na Interação”, refere-se à interação entre os membros da família esculpida e ao tipo de relação espacial que estabelecem entre si (Nunes, 2013). A segunda dimensão, “Postura na Interação”, reporta para a posição corporal adotada pelos elementos da família, uns em relação aos outros (Nunes, 2013). Por fim, a terceira dimensão, “Grafismo da Interação”, refere-se à *gestalt* gráfica da escultura, no fundo, classifica o aspeto geral da interação esculpida, no seu todo (Nunes, 2013).

O objetivo de Nunes (2013) passou por desenvolver um sistema de codificação que, mesmo sendo controverso para o contexto clínico, pode permitir, uma vez atestada a sua validade, expandir a utilização da escultura ao contexto científico (Nunes, 2013). Este trabalho, dado o seu carácter preliminar, exige novos estudos no sentido de reformular o sistema, tornando-o mais facilmente aplicável. Portanto, perante este primeiro esforço, emerge a necessidade de “refinar”, tanto o próprio sistema como o manual de utilização (Nunes, 2013). É essencial por isso, simplificar e reduzir ambiguidades da sua aplicação. Dar-lhe um carácter de exploração da técnica na sua plenitude (Jefferson, 1978). Neste sentido, é necessário suportar em bases sólidas o manual de codificação, utilizando orientações específicas, regras de decisão, normas, definições, exemplos, transversais à criação de manuais de codificação (Yoder & Symons, 2010).

São vários os instrumentos em contexto de psicologia clínica e não só, que recorrem a uma estrutura semelhante de apresentação e *design* de manuais de codificação, como são exemplos: SOFTA-o – *System for Observing Family*

Therapy Alliances (Friedlander et al., 2005); SCCIT-A - *System for Coding Couple Interaction in Therapy – Alcohol - Coding Manual* (McCrary et al., 2013); *The Family Process Code: A Multidimensional System for Observing Family Interactions* (Dishion et al., 1987) ou o *Motivational Interviewing Skill Code- MISC* (Miller, 2000).

Este levantamento bibliográfico permitiu concluir que, estes manuais seguem uma estrutura, em termos gerais, semelhante. Incorporam uma secção mais teórica, que integra uma visão global e fundamentação acerca da temática em causa. Segue-se uma componente mais prática com o processo de desenvolvimento (metodologia adotada); definição e operacionalização das dimensões; instruções de aplicação e, por último, estudos de fiabilidade (Dishion et al., 1987; Friedlander et al., 2005; Kerig & Lindahl, 2001; McCrary, 2013; Miller, 2000).

Pretende-se, sem cair em reducionismos e mantendo o respeito pela complexidade abrangida pela escultura (Onnis et al., 1994), tornar o SOCEF e o seu manual (Nunes, 2013) num guião claro e utilizável, (re)designado, desta feita, por Codificação da Escultura Familiar (CEF).

II – Objetivos

Esta investigação pretende rever o SOCEF (Nunes, 2013) com o objetivo de melhorar as suas condições de aplicabilidade e validação. Este objetivo será operacionalizado através de objetivos mais específicos:

- I- Tornar as três dimensões do sistema mais claras e simples do ponto de vista teórico;
 - a. Aumentar a especificidade das dimensões do sistema, nomeadamente, através da identificação de subdimensões pertinentes;
- II- Tornar as três dimensões do sistema mais claras e simples do ponto de vista prático/ da sua operacionalização;
 - a. Desenvolver indicadores específicos de codificação para cada subdimensão;
 - b. Testar a validade interna desses indicadores;
- III- Testar aplicabilidade do sistema revisto;

IV- Construir um manual de utilização do sistema de codificação resultante.

III – Metodologia

3.1 Amostra

3.1.1 Caracterização

A amostra desta investigação é constituída por dezasseis esculturas gravadas em VHS. Nove delas são de famílias em terapia familiar e sete, de casais, em terapia de casal. Treze das esculturas são de processos datados entre julho de 2001 a julho de 2002 e, as restantes, não têm data. Distribuem-se por três etapas distintas do ciclo vital: três, família com filhos adultos; seis, família com filhos adolescentes e as restantes sete, relativas à etapa de formação do casal.

No que respeita à tipologia de esculturas, seis são do Futuro, duas do Presente ideal e oito do Presente real. Os escultores são seis homens (maridos, progenitores e filhos mais velhos) e cinco mulheres (mães, esposas e filha mais nova).

3.1.2 Seleção

Trata-se de uma amostra de conveniência, selecionada a partir das gravações (VHS) de esculturas pertencentes ao Centro de Prestação de Serviços à Comunidade da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra. Atenderam-se aos seguintes critérios de inclusão/exclusão: (a) uso, na sessão, da técnica de escultura familiar; (b) qualidade das gravações das respetivas esculturas; (c) aplicação adequada da técnica, dentro dos procedimentos que são requeridos e por terapeutas experientes.

3.2 Procedimentos

O presente trabalho resulta de um estudo qualitativo, realizado a partir de uma análise crítica e detalhada do SOCEF (Nunes, 2013) e respetivas reformulações, através de um processo de tentativa e erro. Este processo exigiu uma exploração de conceitos perante cada nova configuração do sistema para se perceber a sua adequação, como poderiam ser ajustados ou por que razão não faria sentido serem integrados. Conferiu ao sistema um carácter provisório, por um longo período, sendo consecutivamente,

testado/aplicado aos dados que lhe deram origem. No fundo, foram procuradas hipóteses (formas de codificação provisórias), repetindo-se o processo de revisão das suas consequências observacionais (Aguiar, 2011), chegando-se a um novo sistema de codificação da escultura familiar, menos limitado e menos ambíguo.

Iniciou-se uma tarefa dual: 1) a identificação dos aspetos carentes de reformulação no SOCEF (Nunes, 2013), através de uma análise cuidada deste sistema e 2) a visualização das esculturas gravadas em vídeo para confirmar empiricamente as limitações identificadas. O desenvolvimento deste trabalho implicou um processo de observação sistemática e rigorosa, através do qual se anotaram os comportamentos que surgiam com mais frequência nas esculturas (2.1). Posteriormente, agruparam-se estes comportamentos segundo a sua proximidade/ relação sendo que, a extração dos descritores comportamentais incluídos neste trabalho, decorreu deste processo predominantemente observacional (2.2). Foram depois confrontados estes dados, decorrentes dos passos 2.1 e 2.2 com as lacunas que foram detetadas no SOCEF (Nunes, 2013). A partir desta análise, reformularam-se as dimensões de forma a obter um conjunto relevante de representações globais das interações observadas nas gravações. Esta formulação respeitou um processo indutivo de visualização das esculturas e identificação de dimensões transversais e, um processo dedutivo, de teste junto da amostra (Strauss & Corbin, 2008). Para suportar as decisões de categorização que iam sendo tomadas ao longo deste processo realizou-se, simultaneamente, uma pesquisa bibliográfica, relativa à própria técnica e a domínios que se mostrassem proveitosos para a elaboração de dimensões e sua codificação. A pesquisa incidu ainda, sobre manuais de codificação de outros instrumentos, com vista a encontrar uma estrutura transversal que se mostrasse útil à construção do manual do CEF.

IV – Resultados

O resultado principal desta investigação é o manual de utilização do CEF (cf. objetivo IV), apesar disso, nesta secção apresentam-se os dados que permitiram elaborar e organizar o referido manual, assim como, o teste à validade interna e à fiabilidade do próprio sistema.

4.1 Dimensões do CEF

Este sistema organizou-se em torno de duas grandes linhas teóricas, orientadoras deste trabalho: conteúdos relativos à comunicação não-verbal, nomeadamente, alguns dos seus canais básicos (Álvarez, 2012; Bull, 1983; Corraze, 1980; Richmond, McCroskey, & Payne, 1991) e parâmetros de interpretação da escultura familiar (Andolfi, 1980). Mostraram-se pertinentes, não só para aperfeiçoar o sistema, reduzindo a ambiguidade e complexidade do mesmo, como também, para introduzir novas subdimensões (cf. Figura 1).

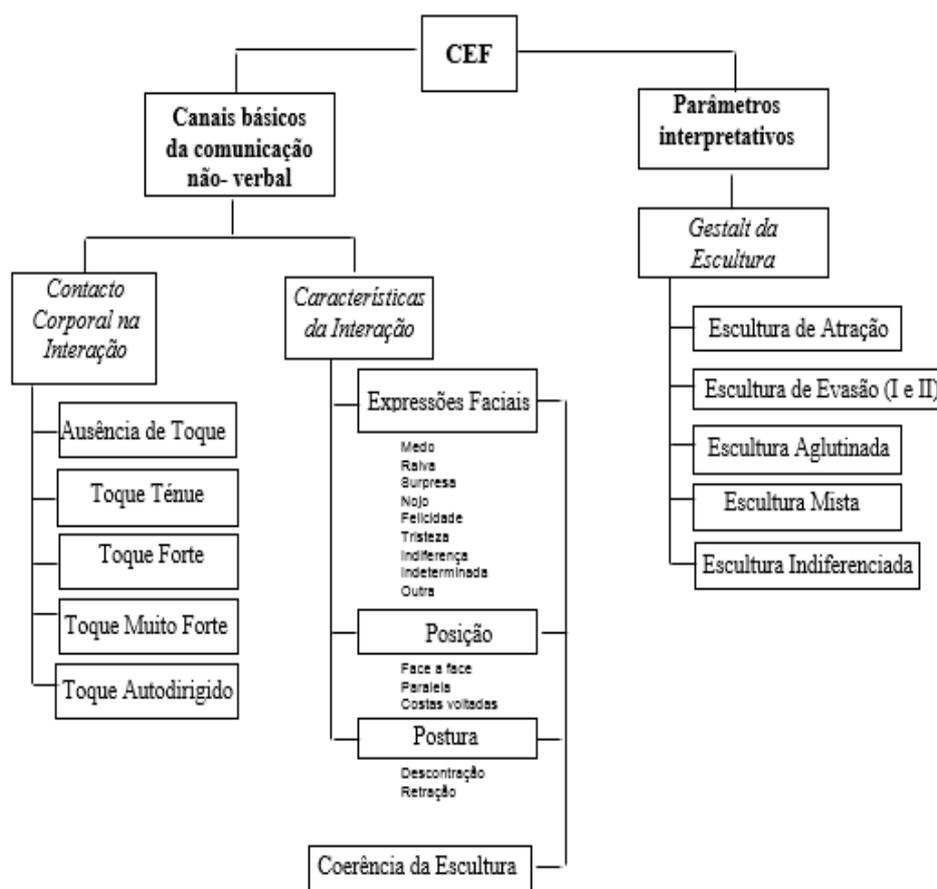


Figura 1. Organização dos dois grandes domínios teóricos das dimensões do CEF.

Em síntese, o sistema contempla três dimensões e, como veremos oportunamente, subdimensões e dois índices (respeitantes às duas primeiras dimensões – Indicador Global de Contacto Corporal (IGCC) e Coerência da Escultura (CE)). As dimensões podem revelar-se mais pertinentes em determinadas esculturas do que noutras pelo que, o desenvolvimento de subdimensões (e dos respetivos códigos no caso específico da dimensão

“Características da Interação”) está direcionado para abarcar a especificidade de cada escultura e, ao mesmo tempo, a diversidade de todas elas.

a) *Contacto Corporal na Interação*

A primeira dimensão do CEF, “Contacto Corporal na Interação”, surge no sentido de ultrapassar a limitação de cotação do “Espaço Individual” (Hall, 1986), presente no SOCEF (Nunes, 2013). Esta limitação derivava da necessidade de se identificarem os metros de distância interpessoal para se proceder à cotação. Assim, desenvolveu-se um sistema de cotação qualitativo para esta dimensão que acabou por ser renomeada de “Contacto Corporal na Interação”. Numa escala de toque é codificada a existência e a intensidade em que ocorre o contacto corporal entre os elementos esculpidos. Os critérios preponderantes na cotação desta escala são a necessidade de estiramento do corpo por parte dos elementos, definindo a intensidade do toque, e a delimitação do espaço individual de cada um (ausência de toque, toque ténue, forte e muito forte). Nesta dimensão inclui-se, ainda, o “Toque Autodirigido” tendo por base as noções de *self-touching* (Krauss, Chen, & Chawla, 1996; Morris, 1971, citado por Knapp & Hall, 1992; Richmond et al., 1991), de *adaptors* (Ekman & Friesen’s, 1972, citado por Knapp & Hall, 1992; Krauss et al., 1996) e de *object-adaptors* (Krauss et al., 1996), que se referem a um conjunto de adaptações que realizamos, ao nível corporal, em resposta a determinadas situações, tais como: gerir emoções, satisfazer necessidades ou conviver com os outros (Knapp & Hall, 1992). Presente em todas as esculturas visualizadas revelou-se um aspeto significativo, devido à informação adicional que fornece, acerca do próprio, dos outros e do contexto relacional. Foi depois desenvolvido um “Indicador Global de Contacto Corporal” (IGCC), cuja função é determinar a *moda* (medida de tendência central) do contacto estabelecido, como meio de se perceber qual o toque mais frequente entre os elementos.

b) *Características da Interação*

Na dimensão “Características da Interação”, optou-se por desconstruir alguns dos elementos que faziam parte da dimensão “Postura na Interação” do SOCEF (Nunes, 2013). O conceito de congruência de Satir (Banmen, 2002) foi um deles. Difícil de circunscrever teoricamente e ainda mais difícil de codificar, levantou a necessidade de se proceder a uma pesquisa bibliográfica

a fim de serem encontradas alternativas. Foi substituído por noções mais simples de postura e de posição de Scheflen (1964, citado por Corraze, 1980) e pela inclusão das expressões faciais. Estes três domínios sofreram transformações para se adequarem ao sistema e se tornarem claros, resultando na emergência de três subdimensões: “Posição”, “Postura” e “Expressões Faciais”. Inicialmente, a subdimensão “Posição” incluía dois códigos: “Face a face”, definido através da existência de contacto visual e/ou pela orientação frente a frente dos elementos; e “Paralela” que exigia uma orientação paralela dos atuantes, sem existência de contacto visual (Andolfi, 1980; Scheflen, 1964, citado por Corraze, 1980). No retorno aos dados foi perceptível que estes dois códigos não eram suficientemente abrangentes, na medida em que, posições em que dois elementos estivessem de costas voltadas um para o outro, ou apenas um deles estivesse de costas voltadas para o outro, não eram consideradas. Neste sentido, na linha conceptual dos anteriores, surgiu o código “Costas voltadas”.

A subdimensão “Postura” foi também integrada como forma de caracterização da interação entre os elementos esculpidos. Sofreu adaptações, à luz do que acontecera com a subdimensão anterior, pela dificuldade de se delimitarem, conceptual e comportamentalmente, os conteúdos. As posturas de sobrevivência de Satir (Satir, Banmen, Gerber, & Gomori, 1991), por exemplo, pareciam ser uma mais-valia mas, com aplicação à amostra, percebeu-se a sua inadequação e entrave à codificação. No seguimento das propostas de Scheflen (1964, citado por Corraze, 1980) acabaram por se determinar dois códigos para esta subdimensão: “Descontração” e “Retração”, enquanto posturas básicas assumidas pelos elementos esculpidos.

Por fim, a subdimensão “Expressões Faciais” integra um conjunto de códigos com origem nas expressões emocionais consideradas universais e que se mostraram proveitosas (Bull, 1983; Castro & Silva, 2001; Rosa, 2011). Inicialmente, com o desenvolvimento desta dimensão (“Características da Interação”) pretendia-se que a integração das suas subdimensões, até aqui descritas (“Postura”, “Posição” e “Expressões Faciais”), permitisse definir a inclusão ou a não inclusão entre os elementos em interação (Corraze, 1980; Richmond et al., 1991). Ou seja, que sinais ao nível da postura, adotados por um grupo e pelos seus elementos, poderiam ser compreendidos como indicadores de inclusão ou de não inclusão de outras pessoas (Richmond et

al., 1991). Cedo se percebeu, cruzando com os dados, que a codificação se tornava subjetiva e era difícil definir parâmetros para se chegar a uma postura inclusiva ou não inclusiva. Numa nova tentativa, de se estruturar uma medida integrativa destes domínios da comunicação não-verbal (Álvarez, 2012) foi introduzido o conceito de coerência (Schefflen, 1964, citado por Richmond et al., 1991; Corraze, 1980). A determinação do índice de “Coerência da Escultura” (CE) incide sobre o grau de semelhança existente nas posturas, expressões faciais e posição (Andolfi, 1980; Corraze, 1980) dos elementos esculpidos. Assim, esta medida de coerência é calculada em função dos elementos esculpidos e da cotação atribuída a cada um deles nas respectivas subdimensões. Divide-se o número de vezes que se repete um determinado código das subdimensões pelo número de elementos esculpidos. Multiplicamos depois esse resultado por cem e obtemos a percentagem de coerência para cada uma das subdimensões ($CE = \text{número de vezes que um código se repete} \div \text{número de elementos esculpidos} \times 100$).

Apesar das reformulações das duas dimensões referidas anteriormente, manteve-se o propósito de codificar unidades estáticas, em detrimento de unidades dinâmicas (e.g., gestos) (Richmond et al., 1991), tal como acontecia no SOCEF (Nunes, 2013). Assim, as atenções deste sistema convergem no momento *flash* da escultura, primordial na transmissão de informação não-verbal (Nunes, 2013). Não obstante, visando uma codificação mais rigorosa, o CEF também requer que se atenda ao processo de construção da escultura, como complemento informativo do momento *flash*, sobretudo para a codificação da dimensão “Características da Interação”.

c) *Gestalt da Escultura*

A última dimensão, “*Gestalt da Escultura*”, enquadra as orientações teóricas dos parâmetros interpretativos de Andolfi e Nicoló (Andolfi, 1980).

A “Escultura de Atração” considera a existência de um centro fixo, que pode estar representado sob a forma de um objeto, um símbolo ou até mesmo uma pessoa que faça parte da escultura (Andolfi, 1980). Quer os elementos esculpidos, quer as suas linhas de movimento, evidenciam uma organização em torno do ponto central (centro fixo) e em direção a ele – movimentações centrípetas (Andolfi, 1980). Por outro lado, numa “Escultura de Evasão”, como o nome indica, existem linhas de movimento pautadas pelo afastamento

em relação a um ou mais centros fixos - movimentações centrífugas (Andolfi, 1980). Podemos encontrar aqui também centros fixos mais reais, como objetos ou pessoas, ou algo mais simbólico, como o espaço existente entre os elementos esculpidos (Andolfi, 1980). No que se refere às “Esculturas Aglutinadas” a organização espacial é diferente da encontrada nas anteriores, tal como, os movimentos que lhe são implícitos. A representação das relações faz-se por movimentos encadeados e dependentes, em que o comportamento de um elemento condiciona o do outro elemento (Andolfi, 1980). As linhas de movimento são pouco definidas, tal como, os limites pouco claros e acompanhados por uma distância reduzida entre os elementos. O espaço é fixo e imóvel criando-se uma espécie de espiral que forma uma barreira com o exterior (Andolfi, 1980). Perante estas três tipologias e, mediante a aplicação junto da amostra, foi evidente a necessidade de representar mais movimentos e novas configurações da escultura. Em primeiro lugar, a “Mista”, que resulta da conjugação das linhas de movimento da tipologia de Evasão e de Atração, combinando movimentos centrípetos e centrífugos, em direção a um mesmo centro fixo. Por último, surge a “Indiferenciada”, para esculturas cujas características não se enquadrem em nenhuma *gestalt* das anteriores. Nesta subdimensão incluem-se as esculturas que pareçam duvidosas, ambíguas ou cujos critérios de centro fixo e de movimentos sejam pouco claros.

4.2 Descritores comportamentais e validade de conteúdo

O processo de construção do instrumento inclui, como vimos anteriormente (cf. Procedimentos (3.2)), um conjunto de descritores comportamentais para cada uma das dimensões do CEF. O seu propósito é auxiliar a codificação, integrando-os no manual.

Realizou-se uma tarefa de classificação destes descritores com o objetivo de avaliar a validade de conteúdo do instrumento. Os descritores comportamentais foram compilados aleatoriamente numa lista com cinquenta e dois descritores. Depois de terem acesso ao manual de codificação, de onde foram eliminados os descritores comportamentais, foi pedido a avaliadores independentes (N=3), mestrandos de Sistémica, Saúde e Família da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra que organizassem a lista, distribuindo os descritores por dimensões e subdimensões, segundo o seu significado. Alertou-se para o facto de os

descritores não se distribuírem em igual número pelas dimensões e de cada um deles corresponder, apenas, a uma subdimensão. O objetivo último era perceber se era ou não possível distinguir as dimensões e respectivas subdimensões, através dos descritores, e se esses seriam um auxílio apropriado à codificação. No final da folha de resposta, existiam dois espaços distintos, um para os avaliadores colocarem os descritores que lhes suscitaram dúvidas (e quais os motivos dessas dúvidas) e o outro, para sugestões, por exemplo, de descritores que considerassem relevantes acrescentar.

Os resultados desta tarefa revelaram-se satisfatórios, na medida em que, os avaliadores conseguiram incluir a maioria dos descritores dentro das suas dimensões. Na primeira dimensão, o avaliador menos bem-sucedido (Avaliador 3) discriminou 77% dos descritores; na segunda, o que obteve uma percentagem menor de descritores distribuídos corretamente foi o Avaliador 1, com 88%. Na dimensão três, discrimina apenas 58% e volta a ser o menos bem-sucedido (cf. Quadro 1). Apesar disso, a discriminação relativa às subdimensões revelou menos acertos. O avaliador 1 foi o menos bem-sucedido nas três dimensões, conseguindo discriminar 23% dos descritores nas respectivas subdimensões, ao passo que, o avaliador 3 consegue 56% e é o que apresenta mais acertos na tarefa. Ainda no que respeita, aos descritores, itens como “Um dos elementos está a um nível inferior em relação aos restantes (sentado, deitado, de joelhos)” ou “Os elementos, com as duas mãos agarradas forçam o seu deslocamento para sentidos opostos” ambos da dimensão *Gestalt* da Escultura, foram apontados por dois, dos três avaliadores, como os que mais incertezas causaram. Estas incertezas podem estar relacionadas com a descontextualização destes descritores. Por essa razão, e porque no estudo piloto, realizado nesta investigação (cf. *infra* 4.3), os descritores foram apontados como sendo um auxílio precioso na codificação, não foram eliminados nenhum dos descritores da lista inicial. Considera-se que representam um avanço e um contributo importante para um sistema de codificação deste tipo e que, apesar de isoladamente apresentarem esta limitação, quando enquadrados no manual, mostram-se úteis. Houve apenas um refinamento dos descritores acima mencionados, tal como sugeriram os avaliadores.

Quadro1.

Distribuição correta dos descritores comportamentais por cada dimensão do CEF.

	Avaliador 1	Avaliador 2	Avaliador 3
Número de distribuições corretas por dimensão			
• “Contacto Corporal na Interação”*	21	19	17
•			
• “Características da Interação”**	16	18	18
• “Gestalt da Escultura”	7	8	9

*22 descritores totais			
** 18 descritores totais			
***12 descritores totais			

4.3 Estudo Piloto

Após a reformulação do sistema, realizou-se um estudo piloto a fim de testar o CEF. Foi pedido a avaliadores independentes (N=8), mestrandos de Sistémica, Saúde e Família da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, que codificassem uma escultura familiar. Dos participantes, dois estão no primeiro ano do 2º ciclo e os restantes no último ano. Todos eles já tiveram contacto com a técnica em questão. A escultura utilizada foi selecionada aleatoriamente da amostra anteriormente descrita.

Depois de cedido um manual do CEF a cada um dos avaliadores, destes o terem lido, de se familiarizarem com as dimensões e, feita a devida introdução teórico-prática ao sistema, os participantes procederam à codificação independente da escultura.

Os resultados desta aplicação preliminar do CEF foram bastante satisfatórios. O método de percentagem de concordância foi o empregue para calcular a percentagem de acordo entre avaliadores, segundo a fórmula que se segue (Alexandre & Coluci, 2011): % de concordância = número de participantes que concordam ÷ número total de participantes × 100.

Para a primeira dimensão “Contacto Corporal na Interação” houve um acordo de 100% entre os avaliadores na determinação do tipo de toque entre os elementos em interação.

Na segunda dimensão “Características da Interação” e, atendendo à comparação das percentagens de coerência determinadas pelos avaliadores nesta dimensão, o acordo na subdimensão “Expressões Faciais” foi de 75%, na subdimensão “Posição” foi de 88% e, por último, na subdimensão “Postura” foi de 90%.

No que toca à dimensão “*Gestalt* da Escultura”, esta obteve o menor grau de concordância, entre os avaliadores, das três dimensões do CEF. Graças à estrutura da ficha de codificação foi possível perceber que a dificuldade dos avaliadores residiu essencialmente na identificação dos movimentos inerentes à escultura. Quando lhes é pedido que identifiquem o centro fixo há um acordo que ronda os 63%. Ao passo que, na identificação dos movimentos implícitos na escultura chega a um máximo de concordância de 38%. Assim, tomada a opção de manter este contributo teórico (Andolfi, 1980) e atendendo aos resultados deste estudo piloto, deixa-se a nota ao utilizador de que, a codificação desta dimensão parece exigir um treino mais sistemático, recorrendo, se necessário, a aconselhamento/formação junto da autora.

Calculou-se, ainda, o acordo interavaliadores através do *Intraclass Correlation Coefficient* (ICC). Verificou-se que o acordo interavaliadores (N = 8) obtido na codificação do CEF foi muito bom (ICC = .97) (Pestana & Gageiro, 2005).

Findo este processo, o CEF revelou capacidade de codificação da escultura familiar. Reafirmou a importância de estandardizar os procedimentos de codificação da escultura familiar e alicerçar o seu estatuto em contexto científico, como tem vindo a ser reclamado por diversos autores ao longo dos anos (Jefferson, 1978; Onnis et al., 1994; Simon, 1972). Ao mesmo tempo, pôs em evidência a complexidade da técnica, quer ao nível das dimensões criadas, quer na imensidão de informação que abrange.

4.4 Ficha de codificação e manual de codificação

A ficha de codificação e o manual de codificação da escultura familiar sofreram, tal como o sistema, atualizações constantes, desenvolvendo-se ambos em paralelo ao desenvolvimento do sistema. A ficha é constituída por três grandes grupos, que correspondem às três dimensões gerais do CEF, incluindo grelhas e quadros de registo, em função da dimensão em causa. No

manual foram incluídas instruções, regras de decisão, figuras ilustrativas e descritores comportamentais, sendo estes últimos, comportamentos observáveis: “A com as mãos no rosto.” ou “A com os braços ao longo do corpo e com as mãos relaxadas”. A sua estrutura segue uma organização semelhante à de diversos manuais encontrados nas pesquisas bibliográficas efetuadas (Dishion et al., 1987; Friedlander et al., 2005; Kerig & Lindahl, 2001; McCrady, 2013; Miller, 2000; Yoder & Symons, 2010): introdução, visão global e fundamentação teórica, descrição do processo de desenvolvimento, procedimentos de aplicação e de cotação do instrumento.

V – Discussão

Apesar de existir um vasto corpo teórico acerca da escultura familiar no contexto clínico (Andolfi, 1980; Cardoso, 1996; Hernandez,1998; Higgins, 1999; Onnis et al.,1994; Papp, 1976; Papp, 1976; Papp et al., 2013; Perkins, 2000; Simon, 1972) verifica-se uma lacuna ao nível de estudos empíricos. Contribuindo para colmatar esta falha, a presente investigação, através de uma metodologia qualitativa, permitiu a construção de um sistema de codificação da escultura que inclui dimensões desenvolvidas a partir do Sistema Observacioanl de Codificação da Escultura Familiar (Nunes, 2013). Estas dimensões parecem caracterizar de forma mais adequada a interação entre os elementos esculpidos, potenciando a realização de estudos futuros de forma disciplinada e organizada, contribuindo para minorar o vazio empírico referido. Ao mesmo tempo, tal como a própria técnica, este sistema, permite trabalhar com diversos níveis sistémicos (Onnis et al.,1994) (e.g., linguagem metafórica, comunicação não-verbal ou ênfase no “aqui e agora” da interação) sem perder, por isso, a sua base experiencial, e enfatizando a importância da linguagem analógica, tantas vezes relegada, para segundo plano, até mesmo em terapia (Cardoso, 1996).

Para este sistema de codificação foram conceptualizadas e operacionalizadas três dimensões: 1) “Contacto Corporal na Interação”, 2) “Caraterísticas da Interação” e 3) “*Gestalt* da Escultura”, compostas por subdimensões que estão em consonância com a literatura teórica relativa à escultura e às suas principais caraterísticas (Andolfi, 1980; Cardoso, 1996; Hernandez,1998; Higgins, 1999; Onnis et al.,1994; Papp, 1976; Papp, 1976; Papp et al., 2013; Perkins, 2000; Simon, 1972). Estas subdimensões parecem

ser fundamentais, na medida em que, aumentam o nível de detalhe do instrumento e definem os comportamentos a serem selecionados e distinguidos na codificação (Yoder & Symons, 2010). Assim, a discussão dos resultados deste trabalho revela-se útil na medida em que trás uma reflexão importante para que se compreendam as dimensões, o próprio sistema e a sua utilidade, assim como, as suas principais diferenças e semelhanças com o SOCEF (Nunes, 2013).

A primeira dimensão “Contacto Corporal na Interação” integra o toque pelo seu contributo enquanto forma de comunicação, sendo evidente o papel que desempenha nas nossas interações sociais do quotidiano (Gallace & Spence, 2010). A proxémia da distância (Hall, 1986) usada no trabalho de Nunes (2013) foi reconfigurada no CEF e, mesmo sem se recorrer à cotação dos metros de distância entre os elementos esculpidos, este aspeto está refletido na existência ou não de toque, com a potencialidade de, no CEF, ser permitida uma codificação que caracteriza e complementa, qualitativamente, este contacto. Quanto à escala de toque incluída nesta dimensão, esta foi criada originalmente, no entanto, foram encontradas semelhanças com as quatro categorias circunscritas no trabalho de Álvarez (2012) a propósito da comunicação não-verbal (*punto, segmento, plano ou ausência de contato*). Na sua origem, a escala concebida para a primeira dimensão do CEF continha cinco tipologias sendo depois, ajustada para apenas quatro, em que, 0 assinala a inexistência de contacto, através da designação “Ausência de Contacto”, 1 representa o “Toque Ténue”; 2 o “Toque Forte” e 3 “Toque Muito Forte”, codificando diferentes intensidades de contacto físico entre os elementos em interação na escultura.

Com a inclusão do “Indicador Global de Contacto Corporal” (IGCC) pretende-se obter uma medida global do contacto que se estabelece entre os elementos. Através dele é possível chegar-se a uma visão mais integradora/holística, no que diz respeito ao contacto entre os elementos esculpidos. Além deste indicador foi adicionado a esta dimensão o “Toque Autodirigido” que se revelou útil na recolha de mais informação pertinente para a codificação. Com aplicação aos dados foi possível perceber que, contrariamente ao que inicialmente fora definido para esta subdimensão (qualificar o toque orientado para o próprio, apenas na ausência de contacto com outros elementos), era pertinente assinalar este tipo de toque sempre que

se verificava, independentemente de estar a tocar ou não, nos outros elementos. Este ajustamento parece ir de encontro com Knapp e Hall (1992) que definem este tipo de toque como adaptações corporais que realizamos quer para gerir emoções, satisfazer necessidades e lidar com os outros. Assim sendo, justifica-se a pertinência de ser codificado, independentemente da existência de contacto mas, simplesmente, pela representação da adaptação de cada um a uma realidade interior (como por exemplo a emoções, aspeto referido pelos autores) ou aos restantes elementos esculpidos (adaptação corporal para lidar com os outros).

A dimensão “Características da Interação” é elaborada neste sistema no sentido de potenciar uma codificação mais rica que vai além das subdimensões sendo complementada por códigos específicos de comportamentos observáveis. Estes códigos, promotores de uma maior transversalidade do sistema, visam simplificar e organizar os conteúdos de postura congruente e inclusiva, presentes na dimensão “Postura na Interação” do SOCEF (Nunes, 2013). Através da “Posição”, “Postura” e das “Expressões Faciais” do CEF foi possível integrar conceitos mais simples e fáceis de delimitar conceptual e comportamentalmente. A este propósito é interessante verificar que o desenvolvimento e orientação destas subdimensões (e respetivos códigos) foi de encontro com o próprio processo de construção da escultura, em que é requerido o molde da expressão do rosto, da posição e postura dos elementos (Caillé & Rey, 2003) delimitando claramente os aspetos a codificar.

É igualmente interessante constatar que estas duas primeiras dimensões, marcadas por aspetos cinésicos da comunicação não-verbal, foram as que suscitaram maior conformidade entre os avaliadores. Talvez se justifique este facto por ser um componente tão importante da escultura familiar e manifesto. Isto faz-nos acreditar que a adoção destes conceitos foi uma boa aposta no enriquecimento deste sistema.

No que diz respeito à “*Gestalt* da Escultura” foram mantidos, face à versão preliminar do SOCEF (Nunes, 2013), os parâmetros interpretativos de Andolfi (1980) e que, apesar de originalmente terem um fim interpretativo, não têm esse intuito neste sistema, estando isentos de qualquer tipo de interpretação. Com o retorno aos dados, ao longo do processo de investigação, tornou-se perceptível que existiam movimentos e *gestalts* que não foram contempladas por Andolfi (1980). Neste sentido e, com o intuito de aumentar

abrangência deste instrumento, mais especificamente desta dimensão, foram criadas mais duas tipologias, a “Mista” e a “Indiferenciada”. Com o teste ao CEF, os resultados obtidos permitem constatar que as subdimensões integradas estão marcadas pelo seu intuito original de interpretação da escultura e por noções implícitas e mais inferenciais do que, as relativas à comunicação não-verbal. Talvez por isso, possam ser explicados os resultados menos satisfatórios nesta dimensão, contrariando a tendência das restantes.

Quanto aos descritores comportamentais integrados no manual do CEF e apontados por alguns avaliadores como sendo difíceis de classificar nas subdimensões específicas, podem levantar-se hipóteses explicativas para tais dificuldades. Uma delas é a semelhança dos comportamentos retratados pelos descritores dentro das subdimensões que obrigavam, o avaliador, a um elevado grau de abstração para criar visualmente o que é descrito. Assim, as dificuldades discriminativas poderão estar relacionadas com a natureza dos descritores e não com a sua inadequação face ao sistema. A título de exemplo, o item “A e B estão abraçados, orientados de frente um para o outro.” pode ser classificado de duas formas distintas. Uma na subdimensão “Posição”, mais especificamente, no código “Face a face”, e outra, na subdimensão “Toque Muito Forte”. Analisando o item isoladamente, a tarefa discriminativa pode efetivamente ser difícil, porém, aquando da codificação, os descritores estão contextualizados e, por isso, constituem uma mais-valia.

Com a exploração do estudo piloto realizado e dos resultados obtidos através do teste ao acordo interavaliadores, pudemos constatar uma melhoria do sistema. O seu aperfeiçoamento ao nível teórico e a maior especificidade das dimensões refletiu-se no acordo obtido entre os avaliadores, apontando para o alcance do objetivo a que este trabalho se propunha. Comparativamente com o SOCEF (Nunes, 2013), verifica-se que o ICC sofreu um aumento de .14 uma vez que, o acordo obtido para o antigo sistema (N = 3) foi igual .83. Apesar das diferenças no tamanho da amostra de avaliadores, parece que a integração dos descritores comportamentais em todo o sistema, bem como a reformulação do mesmo, constituíram uma mais-valia, já que, o acordo entre os avaliadores aumentou, comparativamente com o sucedido com o SOCEF (Nunes, 2013).

Pese embora o método de construção do sistema, de tentativa e erro, ter sido muito semelhante ao utilizado na versão preliminar (Nunes, 2013), este

trabalho (CEF) ao nível dos resultados, assume uma nova organização, mais pormenorizada, relativamente aos aspetos a serem codificados. Revela uma maior riqueza a dois níveis: pela sua abrangência, pois além das dimensões incluiu mais subdimensões e códigos para que os comportamentos observados possam ser “decompostos” detalhadamente; é menos rígido, abrindo a possibilidade de o codificador atender ao processo de realização da escultura, sem ter de se focar exclusivamente no momento *flash*. Além disso, contempla, em todas as dimensões, adaptações à própria técnica e ao processo que lhe é inerente, superando o risco de desajuste decorrente da transferência de conteúdos teóricos de outras áreas.

A organização do manual do CEF é orientada segundo outros manuais de codificação (Dishion et al., 1987; Friedlander et al., 2005; McCrady et al., 2013; Miller, 2000) que apesar de tratarem temáticas diferenciadas convergem numa estrutura muito semelhante. Também a inclusão de descritores comportamentais suporta, juntamente com o manual, uma codificação mais rigorosa aumentando a compreensão das dimensões e o seu intuito de codificação. Outros autores, tomam como opção, a criação deste tipo de indicadores para sistemas deste género (Friedlander et al., 2005; McCrady et al., 2013). Além dos descritores, dado o carácter observacional deste instrumento, a integração de exemplos, figuras ilustrativas, fluxogramas e regras de decisão parece ter sido uma mais-valia para a compreensão e explicitação do CEF, tal como acontece nos instrumentos observacionais em geral (Yoder & Symons, 2010).

VI - Conclusões

Apesar da dificuldade de realização, os objetivos deste trabalho foram alcançados, tendo sido aumentada, de uma maneira geral, a especificidade das dimensões e reduzida a complexidade e ambiguidade dos seus conteúdos. Mantendo a sua estrutura tridimensional, o CEF inclui dimensões que diferem das concebidas na versão sua preliminar, SOCEF (Nunes, 2013), mas que parecem caracterizar de forma mais adequada as esculturas e a interação entre os elementos esculpidos. Os avaliadores independentes que testaram o CEF, confirmaram o potencial do sistema e a adequação do seu propósito científico. No entanto, a última dimensão não obteve resultados tão satisfatórios como as restantes, apesar de ter melhorado consideravelmente.

Esta investigação apresenta algumas limitações: (a) amostra com reduzidas dimensões e igual à utilizada na construção do SOCEF (Nunes, 2013); (b) impossibilidade de se proceder à seleção das subdimensões por saturação teórica; (c) o teste do sistema foi efetuado a partir de uma escultura da amostra utilizada para desenvolver o sistema. Contudo é de sublinhar que, independentemente destas limitações, a heterogeneidade da amostra é um aspeto positivo pois os dados encontrados podem ser considerados transversais a diferentes tipos/utilizações de esculturas e de famílias, quer em termos de composição, quer na etapa de desenvolvimento familiar.

O CEF potencia a utilização estandardizada da escultura familiar em estudos futuros, contribuindo para superar uma lacuna empírica com mais de 30 anos (Jefferson, 1978; Onnis et al., 1994). A investigação sobre a família, tanto de cariz qualitativo como misto, pode permitir avaliar, de modo mais aprofundado, as relações e interações que se estabelecem entre os seus membros – limites, conflitos, posições de poder relativo, intimidade, distância, entre outras. Proceder a esta análise, em situações de dificuldades familiares diversas, em diferentes etapas normativas do desenvolvimento ou na investigação sobre o processo e os resultados em terapia familiar (análise de uma condição anterior ao processo de intervenção e depois deste último) será certamente uma mais-valia para a compreensão e estudo da família e, indiretamente, para a intervenção. Para além disso, pode ser também uma mais-valia enquanto orientação e suporte para os terapeutas mais inexperientes, servindo para planificar reflexões e conduzir hipóteses/formulações dos terapeutas relativamente à técnica e ao que dela resulta. Este estudo constitui, assim, a continuação de um importante esforço para ultrapassar a dificuldade de estandardizar uma técnica dinâmica (Duhl et al., 1973), criativa e flexível (Banker, 2000; Jefferson, 1978; Onnis et al., 1994).

No futuro, será importante estudar e aperfeiçoar o CEF desenvolvendo novos estudos de validade e fiabilidade. Por exemplo, avaliar a consistência interna das dimensões e validar empiricamente a estrutura do CEF, percebendo, nomeadamente, como se associam as suas três dimensões, através de estudos de correlação ou até mesmo através da utilização de análise fatorial confirmatória. Pode ser também pertinente cruzar os dados obtidos com o CEF com os resultados da aplicação de outros instrumentos de avaliação do

funcionamento e da dinâmica familiar, a fim de determinar, alguma capacidade interpretativa do sistema. Posteriormente, poderão fazer todo o sentido estudos do CEF em diferentes culturas considerando as marcadas diferenças ao nível das significações do toque, da postura e da linguagem não-verbal.

Bibliografia

- Aguiar, T. (2011). Tentativa e erro: o que isso pode nos ensinar sobre o conhecimento científico?. *Cognitio*, 12 (1), 11-19.
- Alexandre, N. M., & Coluci, M. Z. (2011). Validade de conteúdo nos processos de construção e adaptação de instrumentos de medidas. *Ciência & Saúde Coletiva*, 16(7), 3061-3068. doi: 10.1590/S1413-81232011000800006
- Álvarez, M. C. (2012). Semántica gestual y comunicación humana. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 21, 89-102.
- Andolfi, M. (1980). *A terapia familiar* (pp. 111-137). Lisboa: Vega.
- Banker, J. (2008). Family clay sculpting. *Journal of Family Psychotherapy*, 19(3), 291-297. doi:10.1080/08975350802269533
- 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.
- Bull, P. (1983). *Body movement and interpersonal communication*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Caillé, P., & Rey, Y. (2003) *Os objetos flutuantes: À redescoberta da relação de ajuda*. Lisboa: Climepsi.
- Cardoso, M. S. (1996). A utilização da escultura na terapia de casal e as suas potencialidades. *Cadernos de Consulta Psicológica*, 12, 33-38.
- Castro, R. B., & Silva, M. J. (2001). A comunicação não-verbal nas interações enfermeiro-usuário em atendimentos de saúde mental. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 9(1), 80-87.
- Corraze, J. (1980). *Les communications non-verbales* (pp.117-138). Paris: Presses Universitaires de France.
- Dishion, T., Gardner, K., Patterson, G., Reid, J., Spyrou, S., & Thibodeaux, S. (1987). *The family process code: A multidimensional system for observing family interactions*. Acedido em <http://www.oslc.org/resources/codemanuals/familyprocesscode.pdf>
- Duhl, F., Kantor, D., & Duhl, B.A. (1973). Apprentissage, espace et action en thérapie familiale: une première approche de la sculpture. In D.A.

- Bloch (Ed.), *Techniques de base en thérapie familiale* (pp. 92-119). Estado Unidos da América: Gruno & Stratton, Inc.
- Espina, A. (1997). El uso de la escultura en la terapia de pareja. *Revista de Psicoterapia*, 7(28), 29-44.
- Friedlander, M. L., Escudero, V., Heatherington, L., Deihl, L., Field, N., Lehman, P., McKee, M., & Cutting, M. (2005). *System for observing family therapy alliances: Training manual*. Acedido em http://www.softasoatf.com/docusofta/softa%20instruments/manuals/Softa_CodingManual.pdf
- Gallace, A., & Spence, C. (2010). The science of interpersonal touch: An overview. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 34, 246-259.
- Hall, E. (1986). *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Hanot, M. (2011). Le jeu de rôle et le sculpting: Deux dispositifs pour la supervision individuelle et/ou collective. *Thérapie familiale*, 32(4), 467-477.
- Hearn, J., & Lawrence, M. (1981). Family sculpting: I some doubts and some possibilities. *Journal of Family Therapy*, 3, 341-352.
- Hemmings, P. (2001). Button sculpting. *Bereavement Care*, 20(2), 29-29. doi:10.1080/02682620108657521
- Hernandez, S. L. (1998). The emotional thermometer: Using family sculpting for emotional assessment. *Family Therapy*, 25(2), 121-128.
- Higgins, S. A. (1999). Family sculpting in premarital counselling. *Family Therapy*, 26(1), 31-37.
- 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
- Julius, E. (1978). Family sculpting: A pilot program for a schizophrenic group. *Journal of Marital & Family Therapy*, 4(3), 19-24. doi:10.1111/j.1752-0606.1978.tb00522.x
- Kerig, P. K., & Lindahl, K. M. (2001). *Family observational coding systems: resources for systemic research*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Knapp, M., & Hall, J. (1992). *Nonverbal communication in human interaction* (3ª ed.). Fort Worth: Holt Rinehart and Winston, Inc.

- Koehn, C.V. (2007). Experiential work in group treatment for alcohol and other drug problems. *Alcoholism Treatment Quarterly*, 25(3), 99-111. doi:10.1300/J020v25n03_08
- Krauss, R. M., Chen, Y., & Chawla, P. (1996). Nonverbal behavior and nonverbal communication: What do conversational hand gestures tell us? In M. Zanna (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (pp. 389-450). San Diego: Academic Press.
- McCrary, B. S., Brovko., J. M., Ladd, B. O., Hallgren, K. A., Owens, M. D., Crotwell, S. M., Munoz, R., & Merriman, L. (2013). *System for coding couple interaction in therapy – Alcohol: Coding manual*. Acedido em <http://casaa.unm.edu/download/SCCIT-A.pdf>
- Miller, W. R. (2000). *Motivational interviewing skill code: coder's manual*, Universidade do México, México. Acedido em <http://casaa.unm.edu/codinginst.html>
- Mutter, K. (1999). Helping families see themselves. *Journal of Family Psychotherapy*, 10(2), 83-86. doi:10.1300/J085v10n02_08
- Nunes, R. R. (2013). *Sistema observacional de codificação da escultura familiar: Construção de uma versão preliminar* (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade de Coimbra, Coimbra.
- 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 P. J. Guerin (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(1), 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
- Perkins, M. (2000). An introduction to family sculpting. *The New Social Worker*, 7(3), 7-9.

- Pestana, M. H., & Gageiro, J. N. (2005). *Análise de dados para as ciências sociais – A complementaridade do SPSS* (4ª ed.). Lisboa: Edições Sílabo.
- Relvas, A. P. (2000). *Por detrás do espelho. Da teoria à terapia com a família* (pp. 173-209). Coimbra: Quarteto.
- Richmond, V. P., McCroskey, J. C., & Payne, S. K. (1991). *Nonverbal Behavior in Interpersonal Relations*. New Jersey: Prentice Hall.
- Root, M. P. (1989). Family sculpting with bulimic families. In L. M. Hornyak & E. K. Baker (Eds.), *Experimental Therapies for Eating Disorders* (pp. 78- 100). Nova Iorque: Guilford Publications, Inc.
- Rosa, T. F. (2011). *O reconhecimento de expressões de emoções básicas e auto-conscientes na população portuguesa* (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.
- 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/ff.104.0417
- Simon, M. (1972). Sculpting the family. *Family Process*, 11(1), 49-57. doi:10.1111/j.1545-5300.1972.00049
- Strauss, A., & Corbin, J. (2008). *Basics of qualitative research*. Londres: Sage Publications, Inc.
- 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(1), 85-98. doi:10.1111/j.1545-5300.1992.00085.x
- Walrond-Skinner, S. (1980). Les techniques acties. In S. Walrond-Skinner. (Ed.), *Thérapie Familiale. Traitement de systèmes vivants*. Paris: Les Editions ESF.
- Weber, J., & Fournier, D. (1986). Death in the family: children's cognitive understanding and sculptures of family relationships patterns.

Journal of Family Issues, 7(3), 277-296.
doi:10.1177/019251386007003004

- Winner, D. J., & Roulter, L. P. (2005). Action methods in marriage and family therapy: A review. *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama, & Sociometry*, 58(2), 86-101.
- Yoder, P. J., & Symons, F. J. (2010). *Observational measurement of behavior*. Nova Iorque: Springer Pub.