

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

LUÍSA PELLEGRINI COMERLATO

O RESTO É SILÊNCIO?

sobre as possibilidades do trabalho clínico com o desenho

PORTO ALEGRE

2018

LUÍSA PELLEGRINI COMERLATO

O RESTO É SILÊNCIO?

sobre as possibilidades do trabalho clínico com o desenho

Trabalho apresentado como requisito parcial para
a conclusão do Curso de Graduação e Psicologia
pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Andrea Gabriela Ferrari

PORTO ALEGRE

2018

Agradecimentos

A minha orientadora, Andrea Ferrari, que deu contornos ao que no princípio eram só garatujas, nesse e em outros trabalhos do meu percurso.

A Paulo Gleich que aceitou comentar essas linhas rabiscadas.

Aos professores, supervisores e colegas que me ilustraram teorias e experiências, possibilitando que eu comece a pincelar pela prática clínica.

Aos pacientes que em mim confiaram para que pudéssemos percorrer juntos seus traçados.

A todos aqueles que estiveram comigo e suportaram meus garranchos, rasuras e esboços, obrigada por terem os tornado coloridos.

“Pois bem, e foi no entanto nesta grande miséria que eu senti renascerem minhas energias e que disse a mim mesmo: seja como for, eu vou me reerguer de novo, retomarei o lápis que abandonei no meu grande desalento, e recomeçarei a desenhar, e desde então parece que tudo mudou para mim, e agora eu estou a caminho e meu lápis já se tornou um pouco mais dócil, e parece querer ficar cada vez mais dia a dia.”

Vincent Van Gogh
Cuesmes, 20 de agosto de 1880

Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir, com base nos pressupostos conceituais da psicanálise, o lugar do desenho na clínica com a infância. Pretende-se marcar uma posição sobre a necessidade de tomar o grafismo em igual importância a outros modos de produções do paciente, ou seja, um dos pilares deste escrito é procurar outras formas de estudar o desenho sem que este esteja subordinado a fala. Para ilustrar a possibilidade de um trabalho clínico com essa ética, articulou-se a experiência no atendimento de uma criança com a teoria inicialmente exposta.

Palavras-chave: clínica com a infância; desenho; psicanálise; material gráfico;

Índice de Ilustrações:

Figura 1: Recortes das letras do desenho 121

Figura 2: Recortes do desenho 121

Figura 3: Recortes do desenho 222

Figura 4: Recortes do desenho 425

Figura 5: Recorte do desenho 125

Figura 6: Recorte do desenho 125

Figura 7: Desenho 325

Figura 8: Recorte do desenho 426

Figura 9: Recorte do desenho 526

Figura 10: Desenho 133

Figura 11: Desenho 234

Figura 12: Desenho 335

Figura 13: Desenho 436

Figura 14: Desenho 537

Figura 15: Desenho 638

Figura 16: Desenho 739

Sumário:

1. Introdução6

2. O que resta no deciframento do desenho?7

2.1. A tradução como resposta?10

3. O que resta à clínica?13

3.1. De que lugar o analista responde à imagem?15

4. Resta um sonho azul, azul da cor do mar18

5. Considerações finais29

Referências31

Anexos33

1. Introdução

Este escrito, enquanto trabalho de finalização do curso, surge a partir da vontade de me ater a pensar o tema do desenho na clínica com o referencial teórico da psicanálise. Retomando meu percurso na graduação, percebo que este assunto perpassou alguns momentos e projetos com os quais me envolvi. Entretanto, foi durante o estágio de ênfase em processos clínicos, no qual iniciei atendimentos de pacientes que utilizam o recurso do material gráfico como modo de trazer suas questões nas sessões que comecei a me perguntar e tive dificuldades em como tomar esse material clinicamente. Esses tratamentos começaram a reverberar em diversas questões para mim sobre o trabalho clínico com crianças e, especialmente, com o desenho.

Ao longo do percurso de construção desse trabalho, me deparei e surpreendi com a leitura do livro “*El niño del dibujo*” da psicanalista Marisa Rodulfo (1992), indicado por minha orientadora. No encontro com esse texto, pude começar a traçar algumas pistas sobre modos possíveis de trabalhar o desenho na cena clínica, tomando-o, assim, como base teórica para esse escrito. Em consonância com essa referência, pretendo argumentar e discorrer sobre a importância das produções gráficas e, principalmente, sobre como há, nesses materiais, especificidades que precisam ser consideradas para que tais produções tenham lugar tal qual outras manifestações de um paciente.

Para ilustrar o debate teórico aqui proposto, irei articular um recorte clínico da minha experiência na Clínica de Atendimento Psicológico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CAP-UFRGS). Tal situação de atendimento possibilita algumas leituras que serão feitas durante esse escrito, mas, especialmente, aponta para uma necessidade de se discutir em diversos âmbitos como se trabalha clinicamente com o desenho, uma vez que há pacientes que utilizam esse recurso em seus tratamentos, logo, o que se estuda e produz sobre a infância não pode ficar restrito a produções pela via das brincadeiras, por exemplo.

Ponto que, como dito acima e como será argumentado ao longo do texto, vai na direção de pensar sobre o lugar que o material gráfico possui em articulação com o brincar e o falar, mas não subjugado a eles. Contudo, ao iniciar o percurso teórico do trabalho, me deparei com diversos entraves para pensar a partir dessa posição, os quais também percebo em atendimentos nos quais o paciente não fala ou fala muito pouco sobre seus desenhos, nessas situações, me questiono o que resta a fazer para mim enquanto terapeuta. Essa pergunta impulsiona e movimenta uma série de questões no sentido de pensar o que fazemos na clínica para além da palavra, será que, quando não há palavra, o que nos resta é silêncio?

2. O que resta no deciframento do desenho?

Nesta seção, pretendo traçar alguns dos princípios da técnica do trabalho interpretativo com o desenho, tomo como ponto de partida teórico o livro *“El niño del dibujo”*, de Marisa Rodulfo (1992). Nesse texto, a autora discorre sobre a possibilidade de uma leitura das produções gráficas enquanto escritura do desejo inconsciente e, com isso, propõe um modelo de acolher esse material no tratamento psicanalítico.

Para iniciar esta análise, ressalto a importância do cuidado com o título do livro; se traduzido literalmente - o que nesse caso não altera o sentido -, temos em português “A criança do desenho”. Composto então por um artigo, dois substantivos e uma preposição. O substantivo “criança” está relacionado ao substantivo “desenho” pela preposição “de” mais o artigo definido “o”. As preposições têm a função de ligar dois termos dentro de uma oração, subordinando um termo a outro, estabelecendo entre eles uma relação (CEGALLA, 2008), no exemplo aqui, uma relação de posse. Nesse sentido, o título com a simples inversão dos termos “o desenho da criança” que não mudaria nada em termos de sintaxe, já que segue uma preposição ligando palavras pertencentes à mesma classe gramatical, mudaria a dimensão semântica. A frase então indicaria uma subordinação do termo desenho à criança, enquanto da forma em que está no título indica o contrário. Essa relação estabelecida não é inadvertida, efetivamente, ela introduz a discussão que irá perpassar todo o livro, que coloca no centro da questão o desenho e, desse ponto de vista, é através dele que a criança entra em debate¹. Dessa forma, diz de uma tomada de posição que não só argumenta pela importância do desenho, mas, especialmente, por sua não subordinação a outros modos de produção do paciente. Para isso, Marisa Rodulfo (1992) faz uma retomada de trabalhos psicanalíticos que teorizam sobre esse tipo de produção, na qual recorta diversas passagens que marcam a dificuldade de se tomar o desenho como um material do paciente tão importante quanto outros e a insistência na fala da criança como o central para o trabalho analítico, ao que a autora contrapõe com a afirmação de que a imagem, em toda sua complexidade, é impossível de ser traduzida em palavras.

É possível pensar que a ênfase em interpretar esse material a partir do que a criança fala sobre ele pode ter a intenção de não reduzir a produção gráfica a signos que têm significação por si, o que ocorre em testes psicológicos, por exemplo. Contudo, partindo dos pressupostos de que a clínica psicanalítica é uma clínica estrutural, uma vez que é apenas na transferência que o paciente organiza seu discurso, é só com o estabelecimento dela que qualquer forma de diagnóstico e, conseqüentemente, direção do tratamento pode ser pensada (CALLIGARIS,

¹ Essa atenção especial ao título do livro me foi apontada por Paulo Gleich em supervisão.

1989). Nesse sentido, o desenho feito pela criança durante o tratamento tem um endereçamento, tal como o que é dito por um paciente a seu analista.

Quando o desenho se realiza em transferência, convida a uma leitura. E, ao ler, comove-se o sentido fechado que, enquanto tal, nega ao sujeito a possibilidade de uma nova significação. No entanto, para se aproximar dela, o analista deve, a princípio, suspender o sentido evidente que um desenho pode apresentar. Nesse caso, a leitura pode abrir a porta para que o sujeito escreva uma diferença (FLESLER, 20012, p.127).

Nesse sentido, parte-se do mesmo processo tanto com a fala, como com o material gráfico, de não tomar o que o paciente endereça pelo seu valor de sentido corrente, mas o que ali aponta para o desejo do sujeito.

É, então, a partir da transferência e desse modo de trabalho da psicanálise – de “desarmar textos” –, que Marisa Rodolfo (1992) afirma que a interpretação do desenho pode prescindir da palavra, ou seja, o que é desenhado pela criança tem importância ao tratamento se associado a toda trama fantasmática do sujeito, endereçada no espaço de atendimento. Tal como as palavras escutadas em análise só têm função à leitura do caso e são passíveis de interpretação quando postas em relação ao discurso do sujeito enunciado em transferência. Entretanto, não se questiona sobre a fala do paciente em uma sessão não poder ser escutada sem que ele realize outro tipo de produção para complementar seu discurso. Por que então a intervenção do analista tem, muitas vezes, essa direção com manifestações de outra ordem que não a palavra? Como ocorre quando se solicita que a criança conte sobre o que produziu graficamente. É só com a fala do analisando que é possível trabalhar na direção da cura? É apenas das palavras que se ocupa a psicanálise?

Para pôr em questão tal pergunta, retomo aqui o texto “Função e Campo da Fala e da Linguagem”, no qual Lacan (1953) formula diversas críticas à psicanálise da época e propõe um retorno a Freud como uma forma de situar o que, em seu entendimento, seria o trabalho de uma análise. Ao longo do escrito, enfatiza que a direção do tratamento, não deve estar na busca por saber a realidade do que o paciente diz, mas sim em escutar sua verdade, que é a manifestação de seu inconsciente. Lacan argumenta que essa verdade é transmitida pelo paciente através do que denomina “fala plena”, na qual é passível de se escutar o sujeito do desejo. Em oposição a esta encontra-se a “fala vazia”, posição discursiva em que o analisando não diz de si, o que coloca, no horizonte, a questão de que não basta que o paciente fale para que se dê o trabalho analítico. Entretanto, em outro momento do texto, Lacan afirma que “[...] a fala, mesmo no extremo de sua usura, guarda seu valor de ténia” (1953, p. 253). Tal frase não apenas coloca em evidência a ambiguidade presente no texto, mas também expõe a centralidade que a fala tem neste momento da obra lacaniana. É nesse processo, que Lacan

chega a afirmar, nesse mesmo texto, que “quer se pretenda agente de cura, de formação ou de sondagem, **a psicanálise dispõe de apenas um meio: a fala do paciente**” [grifos meus] (LACAN, 1953, p. 248).

Contudo, em outros momentos, nos quais Lacan desenvolve mais especificamente o conceito de significante, é possível uma leitura que não tome a dimensão da palavra no estatuto de ser o centro do trabalho analítico. Isso porque o significante só o é na medida em que faz marca no sujeito, ou seja, não se constitui enquanto tal por si, mas sim na sua relação com o sujeito. Dessa forma, o que está em questão não é seu sentido, mas sim sua função. Lacan (1961-1962) retira de Saussure, a formulação que define o significante como o que os outros não são e aí está expresso a sua função, enquanto produtor de diferença, sendo assim constituído apenas quando possui valor de traço:

A fundação do um que constitui esse traço, não está em nenhuma parte além de sua unicidade: como tal não se pode dizer disso outra coisa senão o que tem de comum todo significante de ser antes de tudo constituído como traço, por ter este traço como suporte [tradução minha] (LACAN, 1961-1962, Lição de 22/11/61).

Desta forma, Lacan afirma que o significante se constitui através e enquanto traço, sendo marca, que produz diferença, identificando o sujeito, que nele pode se reconhecer, e assim, constituindo a estruturação psíquica de cada um (LACAN, 1961-1962). Logo, o que está em questão no conceito de significante é sua função, não sua forma, nesse sentido, é possível pensar em um sujeito marcado por significantes que tenham se estruturado em outras expressões que não a palavra.

Essa possibilidade é defendida por Ricardo Rodulfo em diversas postulações teóricas, como no texto “Acerca del concepto de significante: presupuesto y problemas. Cinco variaciones para una revisión de su estatuto” (1992), no qual retoma o tema do significante para apontar a ambiguidade que por vezes se evidencia na teoria psicanalítica. Rodulfo (1992) ressalta a insistência do uso dos verbos “dizer, escutar, falar”, na obra lacaniana, e argumenta como este modo de transmissão põe em primeiro lugar a palavra e negligencia que significantes que possuam outras formas possam se inscrever no sujeito. Ricardo Rodulfo (1992) pontua que um trabalho com esse pressuposto só teria razão de ser caso se acreditasse que o inconsciente se constitui apenas com engenhosos jogos de palavras, desconsiderando assim sua dimensão polimórfica.

O elemento do significante joga com outro tipo de materialidade, mais ligada ao meio que ao elemento como tal. Passagens onde é apreensível em um segundo grau quanto mais proveitoso é pensar o significante como uma *dimensão* e uma certa *função* que se efetua *através* da linguagem como de qualquer outra semiótica, o qual nos leva mais longe em direção ao coração do clínico entreaberto pela psicanálise, que o considerar um objeto linguístico em si [tradução minha] (RODULFO, R. 1992. p.228).

Concomitantemente, é importante destacar que a problemática aqui discutida não está em como o conceito de significante compõe a teoria psicanalítica, nem na importância deste no entendimento da constituição do sujeito, mas sim na sua redução como algo unívoco delimitado estritamente à linguística. Ou, mais precisamente, pretende-se questionar o quanto se perde em um trabalho clínico quando o entendimento do que é um significante se restringe desse modo.

Entretanto, para além da discussão feita até aqui sobre como um significante pode assumir outras formas que não a palavra, é importante situar que não basta esse entendimento, é preciso que o analista em seu trabalho clínico esteja disposto a trabalhar com diferentes modos de manifestações. Isso porque, além da conceitualização mais ampla de significante, faz-se necessário debater qual a possibilidade de que um significante imagético, por exemplo, ser transmitido na dimensão da palavra, dito de outra forma, a tradução entre duas semióticas distintas é viável?

2.1. A tradução como resposta?

Tendo em vista que este escrito se debruça, mais especificamente, a traçar uma investigação psicanalítica sobre o deciframento do desenho, com a premissa de que esta é tão importante quanto outras formas de manifestação do sujeito - e pretendendo questionar se a imagem é traduzível para o verbal -, podemos iniciar investigando quais as especificidades da figurabilidade, que se dá a ver na diferença em termos linguísticos entre os dois sistemas de escrita:

1° - O sistema ideográfico, em que a palavra é representada por um signo único e estranho aos sons de que ela se compõe. Esse signo se relaciona com o conjunto da palavra e, por isso, indiretamente, com a ideia que exprime.

2° - O sistema dito comumente “fonético”, que visa a reproduzir a série de sons que se sucedem na palavra. As escritas fonéticas são tanto silábicas como alfabéticas, vale dizer, baseadas nos elementos irredutíveis da palavra (SAUSSURE, 1916, p.60).

Por exemplo, na escrita japonesa, o sistema ideográfico é chamado de kanji, culturalmente os falantes da língua também utilizam três alfabetos fonéticos (hiragana, katakana e o alfabeto romano). O kanji que representa homem (男) é a sobreposição de parte do kanji plantação de arroz (水田) e o kanji força (力) (TAKAHASHI, 1996). Nas respectivas palavras em hiragana e no alfabeto romano, homem não tem nenhuma relação etimológica com as palavras força e plantação de arroz.

Kanji	水田	力	男
Hiragana	すいでん	ちから	おとこ
Alfabeto Romano	Suiden	Chikara	Otoko
Tradução	Plantação de Arroz	Força	Homem

Tanto o kanji quanto as palavras em hiragana e no alfabeto romano representam o mesmo significado: “homem”. Contudo, ao transpor o ideograma para a palavra fonética perde-se a relação homem, força e plantação de arroz. Deste modo, apesar dos dois sistemas de escrita terem formas de representar o mesmo signo, algumas construções que, neste exemplo, o ideograma retrata se apagam, como também pode ocorrer da forma inversa, da qual especificidades que estão no sistema de escrita fonético não são representáveis nos ideogramas.

Na língua chinesa, diferentemente do japonês, os ideogramas, algumas vezes, têm correspondência fonética como no caso do ideograma para o signo “coisa” (东西), o primeiro caractere (东) significa leste e o segundo (西) oeste. Na escrita com o alfabeto romano, a palavra “dōngxī” pode ser dividida em “dōng”(leste) e “xī”(oeste). Nesse exemplo, a expressão "oeste e leste" é uma metáfora para “qualquer coisa”, o que é dado a ver tanto no ideograma quanto na fala. Porém, existem signos chineses que possuem a mesma fonética, e apenas se diferenciam em sua escrita ideográfica (ZHANG, 2006), ou seja, é possível que exista uma correspondência entre os diferentes sistemas de escrita, mas esta não é total. Desta forma, é necessário pôr em questão a impossibilidade de uma semiótica prescindir puramente a outra, o que aponta para a coexistência de manifestações de diferentes ordens e não a primazia de uma.

Essa impossibilidade de equiparar e transmutar diferentes formas de expressão não é apenas intrínseca à passagem da imagem para o verbal, mas sim a toda transposição do recurso de uma semiótica à outra. O estudo da canção, por exemplo, não pode ser feito apenas considerando sua letra ou sua musicalidade, para que ele ocorra dependem os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial e nenhum desses pode ficar sobreposto aos outros (TATIT, 1996). Da mesma forma, na leitura de uma partitura, faz-se necessária a compreensão dos símbolos ali dispostos, portanto, uma leitura apenas verbal, identificando as notas, por exemplo, não transmite a música ali escrita. Luiz Tatit (1996) afirma que diferente da pintura e do romance, esses gêneros de performance, teatro, ópera, poesia, música, cinema, são composições que intercalam a narrativa e a melodia, ou seja, dependem da

interação de diferentes recursos de comunicação. O que o autor desconsidera aqui e é importante ressaltar, é que a pintura ou o desenho também são compostos por diversos elementos, como cores, traçado, formas, força colocada entre outros, o que não pode ser negligenciado durante tal produção em um atendimento clínico.

Os exemplos acima visam salientar que não é apenas a pictografia que perde parte de seu conteúdo ao ser transposta para o verbal, mas sim que o conteúdo, em sua totalidade, de uma semiótica é intransponível em outra forma. Além disso, é importante salientar que este trabalho não tem como um de seus objetivos propor a prevalência da imagem sobre outras formas de escrituras, senão, discutir as possibilidades do trabalho clínico que opere com as propriedades únicas desta forma de produção e que não vise a substituição de tais propriedades por outras de semióticas diferentes, o que não ocorre se respondemos a uma produção gráfica pela via da tradução ao fonético. Ou seja, aqui a forma a ser pensada e articulada teoricamente é a pictogramática, sem que esteja subordinada a outra no trabalho psicanalítico.

3. O que resta à clínica?

Trazendo então esses princípios para a clínica com crianças a partir da teoria psicanalítica, se torna evidente a incoerência de intervenções que solicitam que a criança fale ou conte uma história sobre sua produção gráfica. Sendo impossível a transposição do que é posto no papel para a palavra, tal intervenção apenas desconsidera o que é traçado em virtude do que pode ser falado. Assim, o que é tomado para interpretação não é o que foi espontaneamente endereçado na transferência, além do que se um paciente não diz nada sobre seu desenho, o analista se permite não pensar sobre essa produção. A problemática está em exigir o modo como o paciente endereça suas questões em análise, uma vez que o sujeito tem sua escolha de produção em análise, ou seja, cada um só poderá expressar seus conflitos inconscientes do modo que suas resistências permitem (RODULFO, M. 1992).

Nesse sentido, cada paciente poderá atravessar seu processo de análise utilizando os recursos que lhe sejam convenientes, inclusive, podendo compor com diferentes modos de expressão uma produção. Ponto importante a ser ressaltado para diferenciar os argumentos utilizados até aqui de uma possível não consideração por manifestações da criança que não o desenho. O que é endereçado ao analista na cena clínica, só tem lugar no atendimento quando posto em relação ao conjunto da singularidade da história de cada sujeito e do modo como dá a ver suas questões. Nesse sentido, é possível pensar que uma produção pode enlaçar recursos distintos, uma criança é capaz de, em seu processo de análise, trabalhar seus sintomas através de brincadeiras, materiais gráficos, sonhos e associações verbais, sendo todos complementares. Logo, a posição de solicitar a um paciente que se enderece através de outro modo de produção que não o elegido por ele é uma resistência do analista, uma vez que não diz do modo do sujeito de utilizar seu espaço de atendimento, mas sim representa a indisponibilidade de se acolher diferentes possibilidades de manifestações do inconsciente na clínica.

Debatendo tal indisponibilidade, Marisa Rodulfo (1992) retoma o filósofo Jacques Derrida para apontar a origem do fonocentrismo, a centralidade da palavra, no trabalho analítico, discutindo a relação do ocidente com a razão e a consciência e denunciando o destaque que possui a linguagem falada. Na leitura do texto “Freud e a Cena da Escritura” (1967), é possível perceber que o filósofo faz uma retomada a Freud diversa da proposta por Lacan; Derrida (1967) põe em questão como alguns conceitos freudianos, principalmente metapsicológicos, são muito pautados na centralidade da palavra. Contudo, também afirma que, concomitantemente, ao teorizar sobre o aparelho psíquico, Freud utiliza-se de metáforas que não são relacionados a língua falada, o que direcionam o conceito de aparelho psíquico para uma aproximação com o de escritura.

Deixemo-nos guiar na nossa leitura por este investimento metafórico. Acabará por invadir a totalidade do psíquico. O *conteúdo* do psíquico será *representado* por um texto de essência irredutivelmente gráfica. A *estrutura* do *aparelho* psíquico será *representada* por uma máquina de escrita [...]. Pois se não há nem máquina, nem texto sem origem psíquica, não há psíquico sem texto (DERRIDA, 1967, p.294).

A escritura articulada aqui por Derrida é composta também pela linguagem não-fonética, colocando em perspectiva diversas dimensões do psiquismo que estão para além da linguagem falada e o aproximando da estrutura dos ideogramas e hieróglifos. Poder apanhar a imagem enquanto uma escritura é uma proposta de tomá-la em sua essência formal singular, sem a necessidade de uma complementação de outra ordem. Nesse sentido, a aposta se dá em um trabalho com o desenho pautado pelos recursos imagéticos, sem a necessidade de se recorrer ao que o paciente fala sobre seu traçado (RODULFO, M. 1992), tornando-se evidente que é possível uma leitura psicanalítica que tenha espaço para outros modos de manifestação do inconsciente.

Traçando esse mesmo percurso, se retornarmos aos princípios teóricos da psicanálise conceitualizados por Freud, é possível pensar em uma não prevalência da palavra. Em seu texto “O interesse da psicanálise”, Freud (1913) traça algumas questões com as quais a psicologia da época não havia se ocupado e que fazem parte do que se detém o estudo da psicanálise, como atos falhos, atos casuais, sonhos, ataques convulsivos, delírios, visões, ideias e atos obsessivos. Em sua argumentação, Freud (1913) conceitua a linguagem “não apenas como a expressão de pensamentos em palavras, mas também a linguagem dos gestos e toda outra forma de manifestação da atividade psíquica” (p.343). Pontuando assim que o trabalho psicanalítico não se restringe ao que apenas da ordem do falado e das palavras, princípio que utiliza, nesse mesmo texto, quando explica os sonhos:

Se considerarmos que os meios de representação do sonho **são principalmente imagens, e não palavras**, acharemos ainda mais adequado comparar o sonho a um sistema de escrita do que a uma linguagem. De fato, a interpretação de um sonho é inteiramente análoga à decifração de uma velha escrita pictográfica como os hieróglifos egípcios. [...] A linguagem onírica, pode-se dizer, é a forma de expressão da atividade psíquica inconsciente. **Mas o inconsciente fala mais do que um só dialeto** [grifos meus] (FREUD, 1913, p. 344-345).

Com essas afirmativas, Freud abre espaço para o trabalho psicanalítico sem a necessidade de uma certa centralidade da palavra.

Por essa via, é possível construir aproximações entre a interpretação dos sonhos e o trabalho clínico com desenhos. Ambos se utilizam da mesma composição figurativa e não são meras ilustrações; o desenho não é apenas a representação gráfica do que o paciente vivenciou ou fantasiou pela palavra, assim como o sonho não se reduz a uma atividade de reprodução de memórias ou pensamentos não interrompida durante a noite e que tivesse seu fim em si mesma

(FREUD, 1901). Apesar de se utilizarem do que Freud (1901) chamou para o sonho de “restos diurnos”, ambos dão a ver o inconsciente através da imagem, ou seja, o figural deve ser tomado como enigma, sendo a posição do analista a de resistir à delimitação de um sentido e, seu trabalho, o de ir na direção de decompor a imagem (RODULFO, M. 1992). Decomposição similar a realizada na escuta de pacientes, entretanto pensada para essa outra linguagem, composta por traçados, que não é a da palavra.

É uma linguagem diferente da linguagem falada. O desenho é uma estrutura do corpo que a criança projeta e com a qual articula sua relação com o mundo. Quero dizer que através do desenho, a criança espaço-temporiza sua relação com o mundo. Um desenho é mais que o equivalente de um sonho, é em si mesmo um sonho ou, caso prefira, uma fantasia viva (DOLTO; NASIO 1987, p. 30).

É possível questionar então qual o valor que a imagem tem no processo de constituição de cada sujeito e o que em seu dar a ver representa para um trabalho de análise. É apostando nos desdobramentos dessa questão que proporei a discussão de um caso clínico. Entretanto, para iniciar acredito ser importante fazer alguns apontamentos sobre a posição do analista que visa considerar os pressupostos debatidos até esse ponto frente a um atendimento de criança.

3.1. De que lugar o analista responde à imagem?

É comum que escritos referentes ao atendimento clínico com crianças façam referência a como no trabalho com a infância é necessária uma mudança dos procedimentos psicanalíticos. Freud (1905) caracterizou a criança como “perverso polimorfo” para situar os objetos de suas pulsões, e tal polimorfia também pode ser percebida em seus modos de se expressar. É possível pensar que a primazia da linguagem verbal, típica do ocidente como formulado por Derrida (1967), não é uma verdade para a criança. Apesar da atemporalidade do inconsciente, ao pensarmos na estruturação, é impossível desconsiderar a dimensão orgânica, ocorrendo, portanto, a composição de dois tempos, o lógico e o cronológico (BERNARDINO, 2015). Assim, torna-se importante ter em perspectiva que a clínica com crianças articula diferentes problemáticas que em um tratamento de um adulto não estão em questão, o que lança a pergunta de como trabalhar psicanaliticamente considerando esses dois planos.

Nessa perspectiva, o espaço clínico da criança é atravessado por diversas perguntas quanto ao que é necessário modificar comparando com a cena montada ao receber um paciente adulto. Teoriza-se, então, sobre como trabalhar com quem cuida da criança e a traz ao atendimento, quais os atravessamentos da educação no espaço analítico e também inclui-se no *setting* do tratamento de crianças brinquedos, jogos, materiais gráficos. Essas são algumas, entre

diversas questões com as quais nos deparamos ao apostar na possibilidade de um tratamento psicanalítico na infância.

A psicanálise de crianças como especialidade tentou responder a um problema: como as crianças não eram abordáveis pela via habitual destinada aos pacientes adultos, criou-se uma técnica especial para os pequenos (FLESLER, 2012, p. 18).

Entretanto, o que significa dizer que as crianças não são abordáveis do mesmo modo que adultos? Como o analista pode abordá-las?

Freud (1932) em sua conferência de número 34, na qual se dedica a debater a psicanálise de crianças e sua relação com a educação, argumenta sobre as diferenças no processo de tratamento na infância e na vida adulta, ressaltando a necessidade da técnica “ser muito modificada para sua aplicação em crianças” [tradução minha] (FREUD, 1932, p. 3185). O autor chega a questionar a utilização da regra fundamental nesse trabalho clínico ao afirmar que “a criança é, psicologicamente, distinta do adulto; não possui ainda um superego; em sua análise o método da associação livre é insuficiente” [tradução minha] (FREUD, 1932, p. 3185). Todavia, essa afirmativa parece estar muito mais ligada à crença de que na infância o aparelho psíquico ainda não está formado, do que a uma primazia da linguagem verbal na técnica da associação livre.

Dessa forma, apesar de toda necessidade da utilização de outros recursos no trabalho com crianças, é importante ressaltar, como nos recorda Antônio Quinet (2016), que a psicanálise só possui um preceito fundamental.

Eis, portanto, **a única regra da psicanálise**. Ela não está do lado do analista, e sim do analisante. Trata-se de uma regra correlata à própria estrutura do campo psicanalítico aberto por Freud. É a associação livre que marca o início da psicanálise e também o início de cada psicanálise - é o ponto em que a análise deve começar. Do lado do analista, afora o preceito da atenção flutuante, não há regras, mas a ética da psicanálise, regida pelo desejo do analista [grifo meu] (QUINET, 2016, p.9).

É importante ressaltar o detalhe de como Freud (1912) formula a regra fundamental da psicanálise. Apesar de vincular ao ato de escutar, ao nomeá-la de associação livre por parte do paciente, que deve ser respondida com a atenção flutuante por parte do analista, aponta para uma abertura que não necessariamente reduz o trabalho do analista à fala do paciente - não delimita a associação livre a associações verbais, nem atenção flutuante à escuta flutuante.

Tomando essa minúcia de não redução à fala, é possível pensar então que não é que o produzido pela criança em sessão por outros meios que não a palavra é **como** uma associação livre, mas é **de fato uma associação livre em si**. Essa afirmação marca uma posição de que o trabalho clínico com crianças não é deficitário ao ser comparado à escuta de adultos. Ou seja, os recursos que a criança usa em seu tratamento não tem um valor menor do que a fala de um adulto, nem são suplências para a situação de um paciente que não utiliza de associações

verbais. O ponto a ser ressaltado é que em um atendimento de um paciente na infância, as cadeias associativas se apresentam através de distintos materiais que a criança utiliza. (RODULFO, M. 1992). Tendo em mente essas considerações/ressalvas, trago uma breve exposição de uma situação clínica que ilustra essa discussão.

4. Resta um sonho azul, azul da cor do mar

Toni² é um menino de seis anos que chega a tratamento³ pela queixa principal de agitação, a qual estaria atrapalhando a turma na escola e também não permitindo que ele pudesse aprender: “ele não para, é hiperativo”, me diz sua mãe. No início do primeiro atendimento, entram os dois na sala, ele vai a caixa de brinquedos, enquanto ela intercala entre fazer queixas em relação a Toni e me contar como não aceitava a maternidade. Relata que viveram momentos muito difíceis financeiramente, dizendo que chegou ao extremo de que ele chorava de fome e ela não tinha o que lhe dar; relata a situação algumas vezes, sempre enfatizando que não voltou a se repetir. Enquanto a mãe fala, Toni pega vários brinquedos, primeiro se detém em alguns carrinhos e, depois, em uma vara de pescar. Encena que está pescando, depois frita o peixe e oferece a todos da sala. Faz movimentos muito rápidos balançando a cabeça na horizontal e barulhos com a boca, como se estivesse comendo. Algumas vezes complementa a fala da mãe – conta dos primos quando ela relata que tem uma irmã, e quando eu pontuo para ela que tem questões que podemos tratar em uma conversa sem a presença de Toni em outro dia, ele diz “ela é muito tagarela”.

Ainda na primeira sessão, assim que a mãe sai da sala, Toni começa a organizar todos os brinquedos na caixa. Pergunto-lhe se não irá mais brincar e responde com um “uhum” sem abrir a boca, segue fazendo sons parecidos sem articular nenhuma palavra, e questiono então se não iria mais falar ou brincar agora que a mãe havia parado de falar. Questão que talvez Toni tenha tomado como um imperativo, uma vez que, de fato, percebi que depois desse apontamento, nessa sessão, não mais brincou, mas seguiu produzindo pelo desenho.

Segui fazendo pontuações sobre o que a mãe havia dito e sobre o funcionamento do atendimento. Volta a falar quando aponta para alguns brinquedos que há na sala, mexe na caixa e diz “outro dia venho pescar mais”, o que pode ser pensado como uma abertura na qual se vislumbra uma vontade de Toni de dar continuidade a um tratamento em psicologia. Sinal importante, uma vez que uma criança, normalmente, chega a um atendimento pelas “ressonâncias que gera num adulto” (FLESLER, 2012, p.11). Logo, o terapeuta que trabalha com a infância tem que estar atento a duas vias que podem ser distintas: tanto a queixa e implicação de quem traz o paciente as sessões, como ao incômodo da criança com algo que lhe

² O nome foi alterado para preservar a identidade do paciente.

³ Fui terapeuta de Toni na Clínica de Atendimento Psicológico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CAP-UFRGS) em seu processo de Entrevistas Iniciais, no qual os pacientes que procuram a Clínica para atendimento são acolhidos. Tem como objetivo identificar se há uma demanda de atendimento para a continuidade do tratamento nesse ou em outro espaço.

cause sofrimento e busca de saber sobre este. O desejo da criança por um espaço de atendimento é uma condição essencial para iniciar um tratamento (DOLTO, 1987) e que não está dado ao contrário do que acontece quando um adulto procura por si um terapeuta.

Após terminar de guardar os brinquedos, Toni então fala que fará um desenho para mim (Figura 10⁴). Primeiro escreve com canetinha verde, enquanto fala seu nome completo, faz a escrita de forma espelhada, da direita para a esquerda, na qual é possível reconhecer as letras de seu primeiro nome, algumas repetidas e fora de ordem. Importante ressaltar que a aprendizagem de Toni era uma das preocupações de sua mãe, apesar de ter ingressado no primeiro ano escolar apenas um mês antes de ter procurado o atendimento. Depois da escrita inicia o desenho com o lápis de cor verde e depois passa para o cinza. Para de desenhar depois de finalizar essa forma traçada com as duas cores, diz que é um caminho de uma corrida e que quer “uma cor forte”. Então, escolhe o preto com o qual faz primeiro a forma arredondada que se liga ao traçado anterior e depois, como que saindo desse arredondado faz os riscos mais retos, que possuem dois semicírculos. Traçado importante de ser ressaltado, uma vez que se repete de forma similar nos outros caminhos, como no preto do canto superior esquerdo, no vermelho no canto esquerdo e direito superior, assim como na figura 11, o que será retomado para discussão posteriormente.

Usa o marrom para fazer uma linha da direita para a esquerda, que muito delicadamente leva até o final da folha, sem passar para a mesa, e diz “aqui é uma linha de chegada”. Com o vermelho, traça o caminho que ocupa a maior parte da folha e será o mais difícil. Diz que tem que ser muito rápido, enquanto se detém em fazer movimentos circulares com o lápis em dois pontos deste caminho: logo acima de seu nome e no canto inferior esquerdo. Fala da dificuldade nesses pontos, onde há cobras e não se pode parar. Enumera os primeiros caminhos de um a cinco na ordem em que foram feitos, quando pergunto do vermelho, me responde que é o nove, fazendo mais alguns traços nesta corrida. Pontuo para ele que tem alguns caminhos muito mais difíceis que outros, pergunto como é possível uma corrida assim e ele responde que se chegarem ao final ganharão. Aponta que a chegada do vermelho está na parte superior esquerda, onde o traçado sai da folha.

Volta a dizer que este desenho é para mim e inicia outro (Figura 11), “agora um caminho fácil que vou dar a ela” (apontando a colega que está observando o processo de Entrevistas Iniciais⁵). Na Figura 11, Toni não repete seu processo de enumeração, essa parece ser uma

⁴ Todos os desenhos aqui citados estão nos anexos desse escrito.

⁵ É pré-requisito para algumas disciplinas da UFRGS que os estudantes façam a observação do processo de Entrevistas Iniciais.

corrida feita de apenas um caminho, o que talvez corrobore o lugar designado por ele como “fácil”, concomitante a ausência de traçados circulares repetidamente, que se sobrepõem, como estão presentes na Figura 10, que se repetirão ao longo das outras figuras.

Da sequência desses primeiros dois desenhos, é possível pensar que uma relação transferencial, tal como formulada na teoria psicanalítica, começou a se estabelecer. O primeiro desenho, entregue a mim, tem diversos caminhos, que se entrecruzam, cada um com uma cor diferente, escolhida por Toni. O nomeado por ele como “9”, maior caminho em vermelho que passa por um terço da folha, era o mais difícil, no qual é possível ver algumas partes de movimentos em círculo repetidos. O segundo desenho é feito mais com linhas arredondadas e o traçado no canto que destoa disso é a linha de chegada, mais bem delimitada do que no primeiro desenho, no qual a chegada era o final da folha. Antes mesmo de iniciar esse segundo desenho, Toni já anuncia que o dará a observadora e que será um caminho fácil. Essa oposição entre o caminho fácil entregue à observadora e o difícil à terapeuta, pode ser pensada como um primeiro movimento de suposição de saber, posição que o paciente coloca o terapeuta com a crença de que ao lhe endereçar suas questões, esse sabe e lhe responderá. É esse lugar que possibilita a interpretação, porque essa é recebida pelo paciente “como proveniente da pessoa que a transferência lhe imputa ser” (LACAN, 1958, p. 597), ou seja, ao enunciar ou pontuar algo, o paciente toma o que é dito pelo terapeuta como proveniente do lugar de quem sabe algo sobre o que lhe acomete. É por estabelecer essas posições da transferência que os desenhos produzidos durante um tratamento podem ser tomados como algo que porta uma pergunta – enigma – a ser decifrada.

Sem largar o lápis vermelho, Toni inicia a Figura 11 fazendo os traços arredondados de forma similar ao primeiro desenho, e termina com as retas, que culminam em um círculo, o qual chama de linha de chegada. Repetindo o que acontece na Figura 10, é do lado esquerdo da folha onde terminam as corridas, tal como a escrita de Toni, que acontece da direita para a esquerda. Situação comum no processo de alfabetização, porém que dá a ver algumas questões do sujeito:

A escrita também coloca em jogo o corpo em relação ao espaço na medida em que as letras se ordenam linearmente, uma de cada vez e uma depois da outra, instituindo uma temporalidade nesse movimento diacrônico. Ainda na escrita alfabética do português, há um jogo de alternância e repetição em que as letras se alinham da esquerda para a direita de cima para baixo no espaço gráfico (MILMENN, 2014, p. 170).

Nesse sentido, é importante ressaltar que as produções simbólicas da criança colocam o corpo em questão e suas produções em sessão também dizem da possibilidade de colocar ou não o que está se inscrevendo nesse corpo em cena, uma vez que – como sublinhado anteriormente – é impossível ignorar que o tempo da estruturação é atrelado ao da maturação biológica. Ou seja,

“para que apareça a busca simbólica do complemento quando a estrutura ainda não está acabada [...] faz-se necessário um material mediador entre o corpo da criança e ela” (DOLTO, 1984a p.59). Especialmente para a alfabetização, esse material mediador e do qual a criança precisa se apropriar é o espaço da folha de papel, apropriação essa que se inicia com a garatuja, produção que inscreve as bordas desse espaço ao representar as primeiras pulsões. Tal possibilidade de fazer marcas em uma produção gráfica é o que depois permitirá a realização da passagem da escritura imagética à escritura fonética (RODULFO, M. 1992).

Além de refletir sobre a direção na qual a produção gráfica de Toni acontece na folha, também é possível identificar semelhanças entre o traçado dos caminhos e as letras que ele escreveu. A penúltima letra escrita em seu nome, repetida por ele tem uma forma muito semelhante aos semicírculos que se encerram de forma pontiaguda, que aparecem tanto na Figura 10, como na Figura 11. Como recortado a seguir:

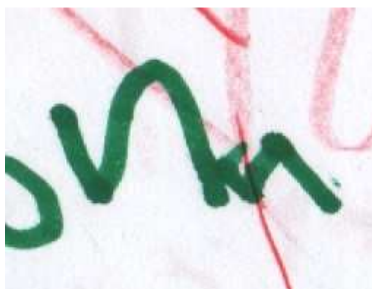


Figura 1: Recortes das letras do desenho 1

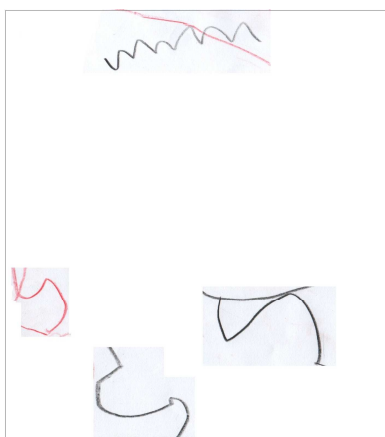


Figura 2: Recortes do desenho 1

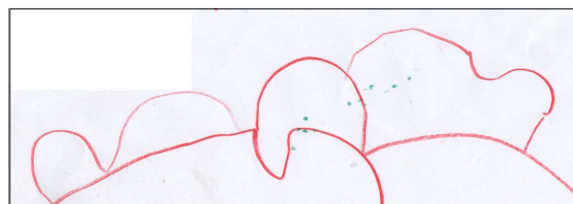


Figura 3: Recortes do desenho 2

Também os traçados da primeira letra feita por ele guardam alguma semelhança com as linhas retas desenhadas, especialmente, a preta localizada logo abaixo de seu nome.

Marisa Rodolfo (1992) aponta para peculiaridade de como as repetições de material ocorrem quando são figurativos. A autora afirma que essas produções não se restringem ao conteúdo em termos de sentido, mas podem dar-se em outros elementos como as cores, formas, espaço da folha, força do traçado. Nesses elementos dos dois primeiros desenhos de Toni, é possível ver uma repetição nas formas das linhas, que parecem terem se desprendido de seu nome. Essa correspondência evidencia o que foi discutido até aqui; o dado a ver nesses desenhos não é uma mera ilustração do que é dito por Toni. Enquanto dá sentido a seu desenho nomeado-o como caminhos de uma corrida, recobre o que ali aparece insistentemente como repetição da forma.

Neste tempo, em que o que lhe demandam diz da escolarização com todas suas dimensões, aprendizagem e comportamento, não é a toa que o traço repetido decanta da escrita, e, talvez, do que emperra em seu processo de alfabetização. A possibilidade de construção deste processo está atrelada a constituição subjetiva, enquanto apropriação de uma narrativa de si que pode ser compartilhada através desse código comum.

No escrever inicial, esses signos alfabéticos se instauram na metáfora, em seu limite de origem no tempo de conclusão da primeira volta da sexualidade, é um escrever do qual a criança ainda não está apropriada, mas quando esta apropriação ocorre começa a chance não só de ler e de escrever, mas também de escrever algo que o identifica, pode usar as letras para dizer algo de si, redigir, romantizar, imaginar um conto [tradução minha] (DONZIS, 2014, p. 20).

Narrativa essa que o identifica, o que torna ainda mais significativo que o traço que se repete nos desenhos de Toni provém de seu nome. Palavra que tem importância primordial para a constituição narcísica e determinante para a estruturação da imagem inconsciente do corpo, uma vez que é o fonema que acompanha a criança desde o início da vida (DOLTO, 1984b). Deste modo, não é possível negligenciar que é em seu nome – marca que o identifica –, que inicia sua produção gráfica e é nela que é possível reconhecer pela primeira vez alguns traços que se repetem posteriormente, deixando ao longo de seus desenhos, linhas que compõem a sua assinatura, talvez, enquanto ensaio para o seu escrever fonético.

Para que a escrita ocorra é necessária uma série de castrações, que permitem que as pulsões decantem do corpo para um espaço de mediação no qual se façam representar, como a folha de papel. Para que o escrever da língua portuguesa seja possível, está em questão a arbitrariedade do alfabeto fonético. Deste modo, se adentra em um plano de o que se traça no papel faz parte de um código compartilhado, o que põe como dimensão central desse processo o domínio da vertente simbólica, entretanto, o escrever é alcançado quando se faz a passagem pela escritura das imagens (DONZIS, 2014) – passagem que parece ser uma das questões do momento constitutivo de Toni. Em uma sessão posterior, escreveu algumas letras no quadro “TAPRS”, dizendo que ninguém sabia o que estava escrito, apagou-as e escreveu “CO”, “RC” e “EO”. Nessas três últimas, dizia para mim e para a observadora “vocês sabem o que está escrito”, mesmo eu dizendo que não sabia e perguntando o que estava escrito, Toni apenas repetia sua afirmação. Até que no último escrito “EO”, disse que estava escrito “Oi”. É possível considerar que se Toni já estivesse alfabetizado saberíamos sobre sua escrita no quadro, uma vez que o alfabeto e seu uso são compartilhados.

Entretanto, para que se possa escrever e adentre nessa linguagem que é compartilhada pelos outros a sua volta é antes necessário que a criança se aproprie da folha de papel. Operação que acontece com a garatuja ou o que Marisa Rodulfo (1992) chama de “*mamarracho*”. A autora afirma que “essas produções são ‘corpo transposto’ e transmitem as primeiríssimas vivências do recém nascido” [tradução minha] (p. 76). Ou seja, a garatuja é essencial na medida em que permite que o sujeito represente o que lhe passa em um espaço fora de si, logo, marcando o que é de seu corpo e o que é exterior a ele. É no processo das primeiras garatuja que os riscos da criança passam a perceber e a jogar com a borda dada pela folha de papel. Tal processo, pode dar contorno à representação de sua imagem inconsciente do corpo, que, nesse momento, diz das primeiras pulsões, sendo então o mais primitivo da corporeidade e fixações pulsionais (RODULFO, M. 1992). Por mais iniciais que sejam essas representações, mesmo nos desenhos mais evoluídos é possível reconstruir a presença da garatuja, e, conseqüentemente, dessas primeiras vivências:

O figural aponta para o trabalho do traço e das condições de o pôr em visibilidade. Por outro lado, o mamarracho não pode ser considerado como algo anterior ao sentido, como algo pré-figural, nem algo que vem antes do desenho propriamente dito. Ao contrário, na base mesma de toda figuração e de contínua transfiguração, até o ponto que poderíamos dizer que a arte do analista está em detectar o que de mamarracho insiste em cada desenho, o fundo de mamarracho que escapou e que o olho analítico desvela em suas operações de decomposição da unidade plástica do desenho como conteúdo manifesto [tradução minha] (RODULFO, M. 1992, p. 62).

O que no caso de Toni ficou mais evidente na sequência dos atendimentos e de sua produção gráfica.

Na semana seguinte, logo que entra na sala, Toni pega as tintas da caixa e papéis em branco, opta por colocá-los no chão e não na mesinha na qual fez os desenhos da primeira sessão. Vê seus desenhos da sessão anterior e diz “fui eu que fiz”. Conta que sabe fazer o número quatro, o faz centralizado na folha. Pede, então, que eu feche os olhos para que fizesse uma mágica, mistura os potes de tinta que havia na sala – azul, branco, amarelo e verde – até ter, em cada um, diferentes tons de azul: claro, esverdeado, escuro e turquesa. Assim, faz uma única “pista”, que contém as mesmas dificuldades do caminho mais difícil do primeiro desenho, como as cobras e a necessidade de ir “muito rápido”, as quais diz transpor com uma moto de um jogo de celular, através de movimentos que parecem loopings – que faz com o dedo – muito rápidos e constantes, chegando a preencher toda a folha, a tal ponto que o número quatro escrito por ele não pôde mais ser visto (Figura 12).

Utiliza três folhas (Figura 12,13, 14), até chegar no que ele diz ser a praia e o mar do Rio de Janeiro - azul na parte inferior e lateral direita da figura 14 -, no qual faz pingos com a tinta que chama de peixes. Mesmo após chegar ao mar, refaz o caminho utilizando mais tinta, diz que é muito longe e a moto precisou parar em um posto no caminho e precisava de muita gasolina. Então, balança a cabeça de forma acentuada na horizontal e repete a palavra “posto”, ambos de forma muito rápida e constante, praticamente sem pausa entre o movimento e a fala. Após alguns instantes, a situação começa a me causar angústia, repito que a moto precisou do posto, enquanto ele segue na mesma cena sem mudanças, mantendo o ritmo acelerado. Então, proponho uma intervenção para que ele volte para o papel, questionando para onde foi a moto depois do posto e me inclinando sobre o desenho. Toni retorna ao desenho, continua o percurso colocando mais tinta, ao chegar ao final, põe um lenço de papel no pote de tinta. Com o braço esticado acima e um tanto distante do papel, deixa que a tinta absorvida pingue nos desenhos das figuras 13 e 14, o que acontece de forma bastante lenta. Chama minha atenção que essa cena que destoa bastante dos momentos em que estava traçando no papel com seu dedo e de quando falava posto, movimentando a cabeça. Os pingos que em um primeiro momento eram peixes na figura 13, passam a ser chuva na figura 14 e também quando retornam para a 13, assim diz que a moto irá para a garagem.

No atendimento seguinte, Toni volta a pegar uma folha em branco e as tintas, dizendo que fará “outra pista”. Então, faz a pista da figura 15, iniciando com o azul claro, traçado que ocupa quase toda parte central e inferior da folha. Nessa linha, pode-se reconhecer novamente a forma similar à letra de seu nome discutida anteriormente:



Figura 4: Recortes do desenho 6

Esta pista também possui menos quantidade de tinta, e nela Toni não fez traços sobrepostos. O restante da folha é preenchido pelo mar com o azul turquesa e a praia com o azul forte, a pista não parece aqui tão distante. Colocou outra folha (figura 16) ao lado da parte esquerda da folha, ali deu continuidade ao mar e a praia, com o azul esverdeado faz uma “graminha”, se detém bastante tempo nisso até acabar essa tinta. Novamente, faz pingos com papel que diz serem peixes, também pressiona o papel na folha, deixando as marcas do canto direito. Nesses desenhos (figuras 15 e 16), Toni não fala que há ali as dificuldades que perpassam a pista feita na sessão anterior e, assim como na figura 11, que era um caminho fácil, não há nesses desenhos o traçado em looping - movimentos circulares nos quais as linhas se sobrepõem, que se repetem como elementos das produções anteriores:



Figura 5: Recorte do desenho 1

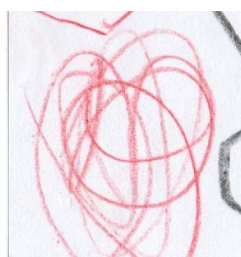


Figura 6: Recorte do desenho 1



Figura 7: Desenho 3

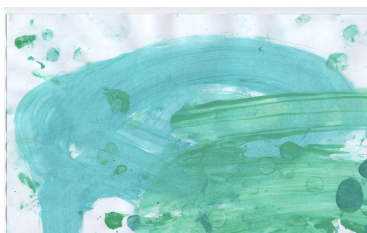


Figura 8: Recorte do desenho 4



Figura 9: Recorte do desenho 5

Esse traçado repetido na sequência de suas produções parece conter o que Toni nomeia como difícil na figura 10, que passa pelas cobras e pelo imperativo de ter que ir rápido nos outros caminhos e pistas. Tanto pela sua forma, como pelo seu modo de tracejar – contínuo e circular –, é possível pensar que esse traço é uma garatuja retida no desenho de Toni, ou seja, um ponto de fixação pulsional, como debatido anteriormente. Tal construção figurativa também se articula com o sintoma que traz Toni a tratamento: o não parar. Toni fala da necessidade de ir rápido para transpor as dificuldades da “pista”, além disso, o movimento que a mão de Toni realiza no papel para fazer essa forma é constante e bastante rápido. É nesse ponto que ressaltasse a importância da atenção ao trabalho com o desenho, uma vez que, nesse tratamento, a escolha do paciente por essa produção parece ser uma forma que encontrou para dar a ver algumas “pistas” sobre qual ponto em que sua fantasmática se articula com o sintoma.

Todos perigos e dificuldades parecem condensados nesse traçado, não estão, por exemplo, no caminho fácil (Figura 11). É possível hipotetizar que para além do que Toni fala sobre esse elemento do seu desenho, há algo ali a ser decifrado sobre como seu corpo o produz, que possibilita uma leitura do sintoma de agitação. Para marcar a importância desse ponto, faz-se essencial retomar, como já elucidado, a atenção que se deve ter em uma produção gráfica não só ao seu conteúdo manifesto, mas também ao modo como a tinta ou o grafite é posto no papel, a força aplicada pela mão, as cores e a posição na folha são, igualmente, elementos para interpretação.

Como teoriza Françoise Dolto (1987), as produções gráficas contêm, em suas diferentes dimensões, a representação da imagem inconsciente do corpo, ou seja, possibilitam a leitura dos recursos que cada sujeito possui para inclinar-se na direção do que deseja e dos pontos de fixação que o imobilizam nessa busca.

O desenho faz existir concretamente a imagem inconsciente do corpo em sua função mediadora. É isso que é importante. Naturalmente, também podemos considerar o desenho de um ponto de vista gráfico e analisar a maneira adotada pela criança para agenciar os diferentes componentes do desenho. Se soubermos reconhecer os ritmos dos movimentos utilizados para representar figuras ou discernir em particular a técnica de preenchimento colorido do fundo, poderemos saber em que nível de sua estrutura a criança se encontra. (DOLTO; NASIO, 1987, p. 30).

A imagem inconsciente do corpo é a representação dinâmica das inscrições libidinais que se dão no corpo do sujeito, ou, dito de outro modo, dão lugar à possibilidade de representação das pulsões (DOLTO, 1984b). Nesse sentido, o desenho pode ser decifrado e possibilitar que essa imagem seja comunicada no espaço de tratamento, permitindo leituras de enigmas que se enlaçam com a fantasmática do paciente.

No caso aqui exposto, é possível pensar que o modo como Toni faz os movimentos que inscrevem essa forma no papel pode ser considerado como um resto de garatuja que insiste em seu desenho, ou seja, um ponto de descarga pulsional que está fixado, no qual a pulsão não ganhou representação em sua imagem inconsciente. O que é passível de ser associado ao que aconteceu durante a segunda sessão de Toni, quando se deteve a falar “posto” e balançar a cabeça em um movimento muito similar ao de seu dedo ao tocar a folha durante esses traçados, a angústia que tal situação provocou em mim fez com que eu o demandasse o retorno ao papel e assim o interrompesse, o que pode ser consequência de resistências minhas, contudo, no momento, seus movimentos me pareceram da ordem de um excesso.

Uma lente de compreensão do que aconteceu nesse recorte permite pensar que pelo desenho, Toni parece dar um lugar a essa descarga pulsional. Considerando que a garatuja é a inauguração da folha de papel para a criança, processo que a permite se apropriar desse espaço e de suas bordas, é possível pensar que esses primeiros momentos do desenhar de uma criança são linhas que ganham estatuto de traços de diferenciação entre o seu corpo e o exterior, operação que se realiza na medida em que as pulsões ganham suas primeiras representações em um objeto mediador, aqui o papel. Nesse sentido, uma possível leitura é que quando Toni estava balançando a cabeça e falando “posto”, esse movimento pareceu ficar retido em seu corpo, sem um desdobramento ou alternância, situação diferente de quando utiliza o dedo com tinta na folha para realizar essa garatuja, mesmo que nela também mexa sua mão com velocidade, tal como a cabeça, e a direção dos movimentos seja similar, fazendo a forma de um círculo. Com

base nessas cenas, é possível a construção da hipótese de que o ato de colocar na folha o que no momento do “posto” ficou só no corpo, não pôde tencionar a algum deslocamento, nem pelo movimento, nem pela palavra que o acompanha. Já na garatuja contida em seu desenho, Toni pôde falar do “difícil”, do “ir muito rápido”, além do próprio traçado ter se movimentado, mudando as linhas, cores e suas formas, até chegar ao “mar”!

Tais elementos também nos são oferecidos enquanto “pistas” que dizem o lugar que a impossibilidade de parar parece ter para Toni. O movimento pode ser pensado como associado ao que é difícil e perigoso em uma trama que a rapidez aparece como a única forma de transpô-los. Desse modo, é possível pensar em uma direção do tratamento que faça cair esses perigos e assim o desenlace dos imperativos de ser rápido e não poder parar. Abrindo espaço, talvez, a uma nova dimensão da folha de papel que já está sendo ensaiada por Toni, a da escrita.

É importante ressaltar que essa foi apenas um modo de leitura dessas cenas, que também permitem muitos outros, além de serem uma narrativa do que aconteceu na transferência que se estabeleceu entre Toni e eu, com a especificidade de um tratamento de Entrevistas Iniciais, o que em outro tratamento com outro terapeuta poderia se dar de uma forma diferente. Assim, a discussão produzida neste escrito é apenas uma das muitas possibilidades de deciframento dos desenhos de Toni.

5. Considerações finais

O caso narrado acima é um recorte no qual pude expor uma leitura, que não é unívoca, mas sim a que pude fazer nesse momento, a partir da transferência que se estabeleceu no tratamento de Toni e das articulações teóricas aqui expostas. Contudo, é importante destacar que, mesmo sendo possível outras leituras, as produções de Toni dão a ver que o material gráfico tem lugar em um atendimento enquanto recurso para que o paciente traga suas questões, que por vezes não passam pelas palavras. O que não ocorre apenas em situações em que o paciente nada fala, mas também, em casos como o de Toni, no qual as questões relacionadas aos traços repetidos nos desenhos, não surgiram da mesma forma em outras de suas manifestações. Esse é, então, um exemplo do porquê é importante que se possa seguir pensando e produzindo sobre tal recurso. Nesse sentido, esse escrito pretendeu formular algumas questões sobre o desenho e argumentar pela importância de se estar atento ao modo como o tomamos na clínica, ou, como dito por Marisa Rodulfo (1992):

O analista deve desenvolver um olhar capaz de apreender o figural em sua especificidade, “fazer o olho” como se pode dizer em termos pictóricos, frequentar os desenhos, submergir-se neles, começar a respeitá-los como textos, familiarizar-se com suas particularidades e não dar uma olhada e pedir socorro as associações verbais [tradução minha] (p.58).

O que esse trabalho pretendeu transmitir é que “pedir socorro as associações verbais” é uma posição do analista capaz de apagar questões importantes produzidas pelos pacientes em sessão, apenas porque são trazidas em outro formato.

Buscou-se com esse escrito, portanto, questionar o que fazemos no trabalho clínico com pacientes que se utilizam de outras formas de expressão que não, ou não só a palavra. Qual a posição do terapeuta nesses casos? Incipientemente, tentei argumentar que há trabalho psicanalítico a ser feito nesse espaço que vai para além da escuta propriamente dita. Por isso o título do trabalho enquanto pergunta, será que o que nos resta é silêncio?

Se formas de os pacientes se colocarem que não palavra não forem tomadas com a mesma importância e atenção, se percebidas como produções faltantes por conta de uma lógica que subordina o que pode ser mostrado ao que é escutado, ou se nossa posição for a de insistir que algo seja falado pelo paciente sobre tal tipo de produção, então sim, o que nos resta é silêncio frente ao que é trazido ao atendimento. Entretanto, com uma mudança de posição, em direção a um além da palavra, nem sempre o que resta é silêncio, há uma multiplicidade de formas para o resto. Essa outra posição também abre o que resta do nosso trabalho, ou seja, é possível pensar sobre questões de um caso ou intervir com o material gráfico produzido pelo paciente quando esse é tomado em equidade com a palavra. Deste modo, a disponibilidade para

pensar o trabalho clínico com o desenho aponta em seu horizonte a uma discussão de como se toma a prática psicanalítica para além do tratamento *standard* proposto por Freud da dita *talking cure* com analisandos adultos neuróticos. Debate central para que a clínica não fique enrijecida pelos modos de se relacionar dos analistas, que não dão espaço ao que é traçado de outros modos pelos pacientes.

Esse escrito pôde movimentar em mim essas questões e produzir perguntas sobre minha prática clínica. Espero que o debate levantado aqui e incipientemente teorizado desdobre-se em outros espaços, assim como que dessa discussão surjam outras que possibilitem manter em constante construção a pergunta sobre com que resto trabalhamos na clínica.

Referências

BERNARDINO, L. (2015). O não decidido da estrutura na infância e a questão do diagnóstico. In: VASQUES, C.; MOSCHEN, S. (Org). *Psicanálise e educação especial e formação de professores*. Porto Alegre: Evangraf.

CALLIGARIS, C. (1989). Introdução a uma clínica diferencial das psicoses. Porto Alegre: Artes Médicas.

CEGALLA, D. P. (2008). *Novíssima gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

DERRIDA, J. (1967). Freud e a Cena da Escritura. In_____. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva. 2009.

DONZIS, L. (2014). Jugar, dibujar, escribir. *Psicanálisis con niños*. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires.

DOLTO, F. (1984a). Personalogia e Imagem do Corpo. In_____. *No jogo do desejo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

_____. (1984b). *A imagem inconsciente do corpo*. São Paulo: Perspectiva. 2017.

DOLTO, F. (1987). O Trabalho Psicoterapêutico. In: DOLTO, F.; NASIO, J. D. (1987). *A Criança do Espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

DOLTO, F. e NASIO, J. D. (1987). *A Criança do Espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FLESLER, A. (2012). *A Psicanálise de Crianças e o Lugar dos Pais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FREUD, S. (1901). *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago. 2001.

_____. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Obras Completas, vol. VI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. (1912). *Recomendação ao médico que pratica a psicanálise*. In: _____. *Obras Completas, vol. X*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. (1913). O Interesse da Psicanálise. In: _____. *Obras Completas, vol. XI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. (1932). Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis: Lección XXXIV: Aclaraciones, aplicaciones y observaciones. In: _____. *Obras Completas de Sigmund Freud Tomo III*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

QUINET, A. (1991). As 4+1 condições da análise. Rio de Janeiro: Zahar. 2016.

LACAN, J. (1953). Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 1998.

_____. (1958). A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 1998.

_____. (1961-1962). Lição de 22/11/1961. In: _____. *O Seminário Livro 9. La indentificacion*. Disponível em:
<<http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/11%20Seminario%209.pdf>>
Acessado em junho de 2018.

MILMENN, E. (2014). Poética do letramento: escrita, corpo, linguagem. São Paulo: Kuzuá.

RODULFO, M. (1992). El Niño del Dibujo: Estudio psicoanalítico del grafismo y sus funciones en la construcción temprana del cuerpo. Buenos Aires: Paidós.

RODULFO, R. (1992). Acerca del concepto de significante: presupuesto y problemas. Cinco variaciones para una revisión de su estatuto. In: _____. *Estudios Clínicos: Del significante al pictograma a través de la práctica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.

SASSURE, F. (1916). Curso de Linguística Geral. São Paulo: Cultrix. 2013.

TATIT, L. (1996). O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP.

TAKAHASHI, M. (1996). Romanized English-Japanese Dictionary. Japão: Taiseido.

ZHANG, B. (2006), 汉语教学参考语法 Reference Grammar for Chinese Teaching, Beijing Language and Culture University Press, Pequim.

Anexos

Figura 10: Desenho 1



Figura 11: Desenho 2

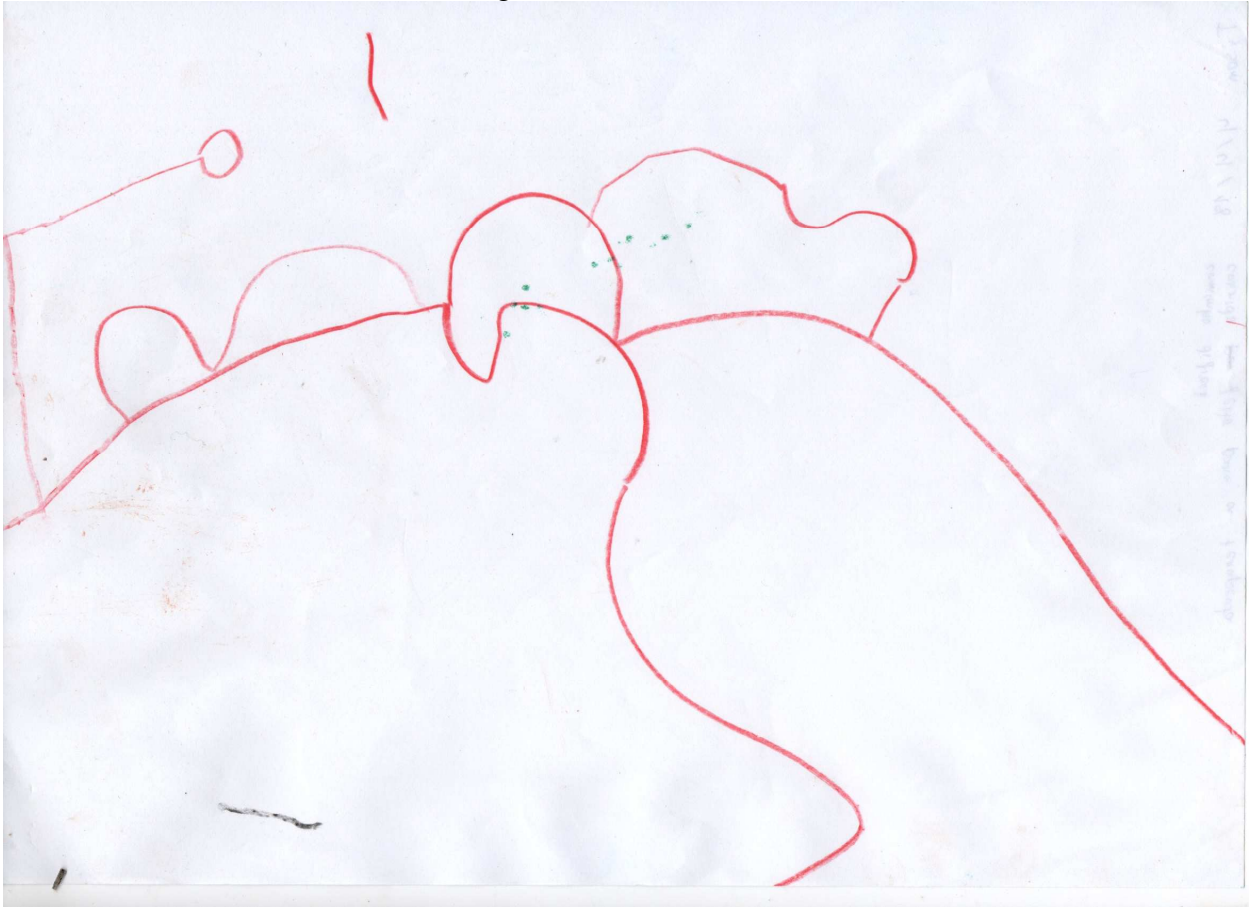


Figura 12: Desenho 3

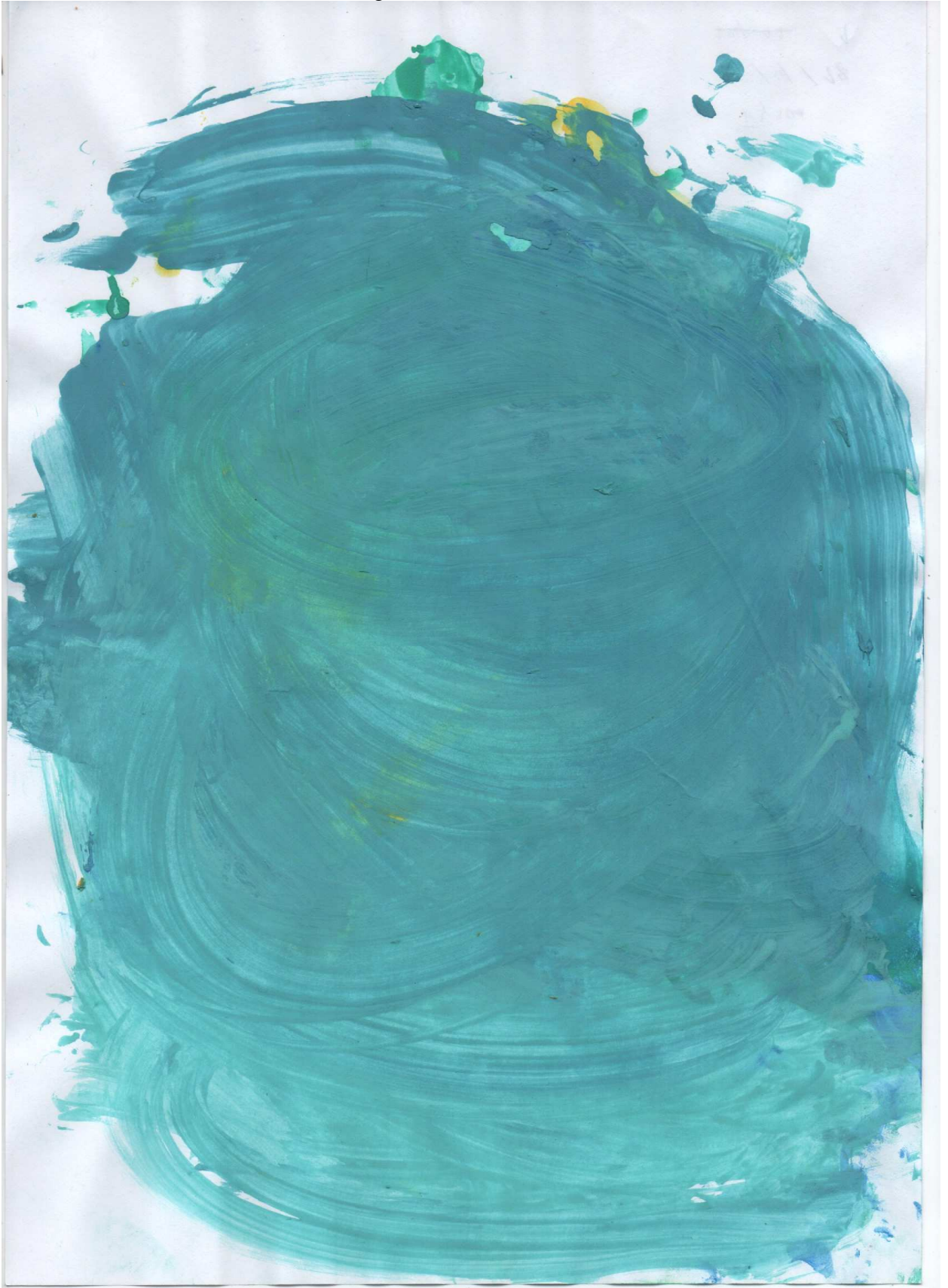


Figura 13: Desenho 4



Figura 14: Desenho 5



Figura 15: Desenho 6



Figura 16: Desenho 7

