



Revista Affectio Societatis  
Departamento de Psicoanálisis  
Universidad de Antioquia  
[revistaaffectiosocietatis@udea.edu.co](mailto:revistaaffectiosocietatis@udea.edu.co)  
ISSN (versión electrónica): 0123-8884  
Colombia

2024

Luisa Pellegrini Comerlato & Andrea Gabriela Ferrari

**O resto é silêncio? Sobre as possibilidades do trabalho clínico com o desenho**

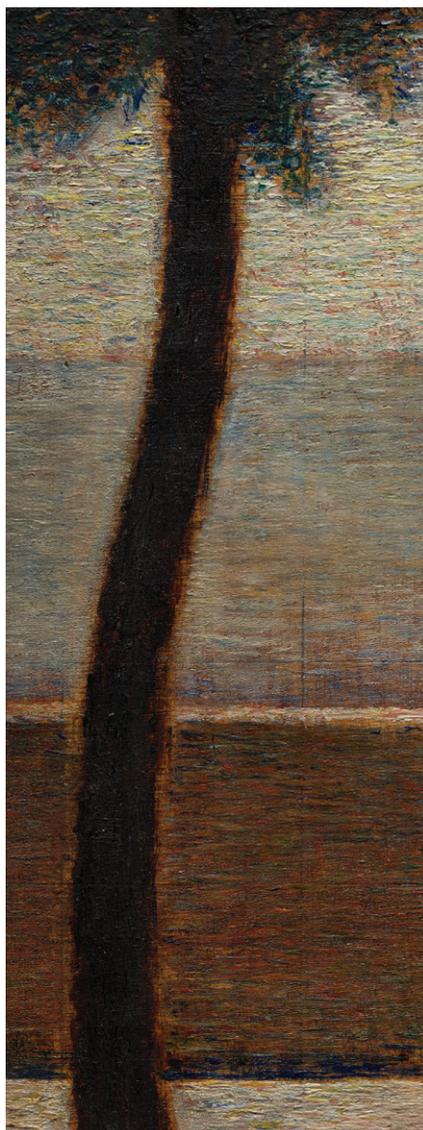
Revista Affectio Societatis, Vol. 21, N.º 41, julio-diciembre de 2024

Art. # 3 (pp. 1-24)

Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia  
Medellín, Colombia

# ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

---



# O RESTO É SILÊNCIO? SOBRE AS POSSIBILIDADES DO TRABALHO CLÍNICO COM O DESENHO

Luisa Pellegrini Comerlato<sup>1</sup>  
luisapellegrinicomerlato@gmail.com

Andrea Gabriela Ferrari<sup>2</sup>  
ferrari.ag@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.affs.v21n41a03>

## Resumo

Este artigo tem o objetivo de discutir a metodologia do desenhar na clínica com a criança proposta por Marisa Rodulfo, que debate a necessidade de tomar o grafismo em igual importância a outros modos de produção dos pacientes. Para isso, realizamos uma retomada teórica com a intenção de demonstrar as especificidades do trabalho com o material gráfico. Para debater a

possibilidade de um trabalho clínico com essa metodologia, articulamos a teoria inicialmente exposta à experiência do tratamento de uma criança que através de suas produções gráficas lançava um enigma sobre seu sintoma.

**Palavras-chave:** psicanálise com crianças; desenho; psicanálise; dispositivos clínicos

- 
- 1 Mestre em Psicanálise Clínica e Cultura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Participante do Núcleo de Estudos em Psicanálise e Infâncias (NEPIs/UFRGS). Atua em consultório particular e no CER II – APAE de Cachoeirinha em supervisões e atendimentos.
  - 2 Professora do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia e do PPG Psicanálise Clínica e Cultura da UFRGS. Co-coordenadora do Núcleo de Estudos em Psicanálise e Infâncias (NEPIs) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## ¿EL RESTO GUARDA SILENCIO? SOBRE LAS POSIBILIDADES DEL TRABAJO CLÍNICO CON DIBUJO

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo discutir la metodología del dibujo en la clínica con niños propuesta por Marisa Rodolfo, quien debate la necesidad de tomar el grafismo con igual importancia que otros modos de producción de los pacientes. Para ello realizamos una revisión teórica con la intención de demostrar las especificidades del trabajo con el material gráfico. Para debatir

la posibilidad de un trabajo clínico con esta metodología, articulamos la teoría inicialmente expuesta a la experiencia del tratamiento de un niño que a través de sus producciones gráficas lanzaba un enigma sobre su síntoma.

**Palabras-clave:** psicoanálisis con niños; dibujo; psicoanálisis; dispositivos clínicos.

## IS THE REST SILENT? ABOUT THE POSSIBILITIES OF CLINICAL WORK WITH DRAWING

### Abstract

This article aims to discuss the drawing methodology in the clinic with children proposed by Marisa Rodolfo, who debates the need to take graphism with equal importance to other modes of patients' productions. To achieve this, we carried out a theoretical review with the intention of demonstrating the specificities of working with graphic material. In or-

der to discuss the possibility of a clinical work with this methodology, we linked an initially exposed theory to the experience of a child's treatment whose graphic productions launched an enigma about his symptom.

**Keywords:** child psychoanalysis; drawing; psychoanalysis; clinical devices.

## LE RESTE GARDE-T-IL LE SILENCE ? À PROPOS DES POSSIBILITÉS DU TRAVAIL CLINIQUE AVEC LE DESSIN

### Résumé

Cet article a pour but d'examiner la méthodologie du dessin dans la clinique avec les enfants proposée par Marisa Rodulfo, qui expose le besoin de prendre le graphisme avec autant d'importance que les autres modes de production des patients. Pour ce faire, nous avons effectué une revue théorique dans le but de démontrer les spécificités du travail avec le matériel graphique. Afin de discuter la

possibilité d'un travail clinique avec cette méthodologie, nous avons articulé la théorie initialement exposée à l'expérience du traitement d'un enfant qui, à travers ses productions graphiques, lançait une énigme sur son symptôme.

**Mots clés :** psychanalyse avec des enfants ; dessin ; psychanalyse ; dispositifs cliniques.

Recibido : 02/09/2024 • Aprobado : 06/26/2024

## Introdução

Este artigo é derivado de um trabalho de conclusão de curso, que surgiu a partir da vontade de pensar o tema do desenho na clínica com o referencial teórico da psicanálise. Ao longo do percurso de construção desse trabalho, deparamos-nos com a leitura do livro *El niño del dibujo*, da psicanalista Marisa Rodulfo (1992), tal encontro permitiu traçar algumas pistas sobre modos possíveis de trabalhar o desenho na cena clínica e encaminhou o aprofundamento do debate sobre o lugar que o material gráfico possui em articulação com o brincar e o falar.

Em consonância com essa referência, pretendemos 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. O que não significa um modo de advogar pela primazia dos desenhos, mas sim debater a necessidade de analisar possíveis resistências a certos modos de produções para que todas as formas de associar livremente tenham espaço na clínica. Para sustentar as propostas teóricas levantadas, será articulado um recorte clínico no seguimento do texto. Essa construção da escrita circunscreve o objetivo desse artigo como a leitura de um caso clínico através da metodologia de trabalho com o desenho proposta por Marisa Rodulfo (1992) em seu livro *El niño del dibujo*.

Ao longo do escrito trazemos para o debate outras referências que têm posições divergentes a do livro de Rodulfo e encaminham a discussão para questionamentos sobre o que resta para o fazer do analista frente a produção gráfica. Essa pergunta impulsiona e movimenta uma série de questões no sentido de pensar o que há na clínica para além da fala, quando não há palavra, o que resta é silêncio?

## O que resta no deciframento do desenho?

Nesta seção pretendemos traçar alguns dos princípios da técnica do trabalho interpretativo com o desenho, introduzindo a metodologia

proposta no livro *El niño del dibujo*, de Marisa Rodulfo (1992). Para iniciar esta análise ressaltamos a importância do cuidado com o título do livro; se traduzido literalmente – o que 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, mas mudaria a dimensão semântica. A frase então indicaria uma subordinação do termo desenho à criança, enquanto aponta 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 debate<sup>3</sup>. Diz de uma tomada de posição que argumenta pela importância do desenho, nesse percurso, Marisa Rodulfo (1992) faz uma retomada de trabalhos psicanalíticos que teorizam sobre esse tipo de produção, na qual recorta diversas passagens que marcam a fala da criança como o central para o trabalho analítico.

É possível pensar que a ênfase em interpretar o desenho 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. 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 com o estabelecimento dessa que a direção do tratamento pode ser pensada (Calligaris, 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,

---

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

comove-se o sentido fechado que, enquanto tal, nega ao sujeito a possibilidade de uma nova significação” (Flesler, 2012, p. 127). Parte-se, portanto, do mesmo processo tanto com a fala, quanto com o material gráfico, de não tomar o que o paciente endereça pelo seu valor de sentido corrente, mas o que ali aponta para a singularidade do desejo.

Marisa Rodulfo (1992) busca argumentar pelo trabalho clínico com o grafismo aprofundando o que há de especificidade no ato de desenhar. A autora expõe uma metodologia que pensa o modo de “desarmar textos” nas figuras; isto é, realiza a decomposição da imagem através do que há de repetições e mudanças no que é específico do material gráfico, como a posição na folha, força do traçado, formas e cores utilizadas. A possibilidade de, em um tratamento, tomar esses elementos como traços de repetição e deslocamentos servem para a análise, que se desloca do sentido corrente do ilustrado à especificidade da imagem. Para tal, é necessário que o analista esteja em uma posição de disponibilidade a esses elementos, isto é, como afirma a autora, o interesse está nas “as condições de instalação que conduzem o ingresso da criança à folha de papel, e que habitualmente passam despercebidas ao permanecerem recobertas ou reprimidas pelas configurações acabadas que capturam o observador em uma posição não analítica” (p. 63).

Segundo a autora, os desenhos, portanto, compõem um tratamento na medida em que são materiais endereçados em transferência. Marisa Rodulfo (1992) argumenta que a criação gráfica é uma construção que está atrelada à própria constituição subjetiva, isto é, a experiência de construir os limites do papel ocorre concomitantemente ao próprio ato de perceber as bordas do corpo. Portanto, a maneira como o sujeito utiliza o desenho dá a ver o seu momento constitutivo, a forma como se relaciona com a folha de papel é significativa à leitura do caso. Além disso, a autora afirma que mesmo após a construção dos limites da folha, o desenho contém pontos de fixação pulsional o que, por conseguinte, podem subsidiar um pensamento clínico da direção do tratamento. É por essa razão que a psicanalista ressalta a importância de analisar a sequência das produções gráficas dos pacientes, uma vez que, dessa forma, é possível visualizar o que há de repetições e deslocamentos através dos desenhos.

Dessa forma, a metodologia proposta por Marisa Rodulfo implica em tomar o desenho como um recurso utilizado pelo paciente em análise para endereçar suas questões. Para sustentar suas proposições, a autora recorre a diversos psicanalistas que possuem formulações sobre a clínica com a infância, como Françoise Dolto, Donald Winnicott, Melanie Klein, Mahmoud Sami-Ali, Frances Tustin e Piera Aulagnier. Desses outros teóricos, Marisa Rodulfo (1992) destaca as contribuições de cada um para pensar a constituição subjetiva e, dessa forma, sustenta suas próprias premissas sobre como o desenho tem a potência de ser uma produção do analisando, ou seja, um recurso através do qual pode se manifestar seu inconsciente.

É, então, a partir da transferência e do modo psicanalítico de “desarmar textos”, que Marisa Rodulfo (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.

Para pôr em debate tal questão, retomamos aqui o texto “Função e campo da fala e da linguagem”, no qual Lacan (1998a/1953) 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; o autor argumenta que essa verdade é transmitida pelo paciente através do que denomina “fala plena”, na qual é possível escutar o sujeito do desejo. Em oposição a essa, 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 expõe a centralidade que a fala tem neste momento da sua obra: “quer se pretenda agente de cura, de formação ou de sondagem, a psicanálise dispõe de apenas um meio: a fala do paciente” (p. 248).

Ao desenvolver o conceito de significante, Lacan produz uma leitura que não toma a dimensão da palavra no estatuto de centro do trabalho analítico. Isso porque o significante só o é na medida em que

faz marca no sujeito, 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 tem valor de traço. Afirma, então, que o significante é uma marca que produz diferença, identificando o sujeito que nele pode se reconhecer (1961-1962). Logo, o que está em questão no conceito de significante não é sua forma.

Essa possibilidade é defendida por Ricardo Rodulfo (1992) no texto “Acerca del concepto de significante: presupuesto y problemas. Cinco variaciones para una revisión de su estatuto”. Rodulfo (1992) ressalta a insistência do uso dos verbos “dizer, escutar, falar”, na obra lacaniana, e argumenta como esse modo de transmissão põe em primeiro lugar a palavra e negligencia que significantes possam possuir outras formas, desconsiderando assim sua dimensão polimórfica. Questiona, portanto, o que é perdido em uma análise quando o entendimento do que é um significante se restringe à dimensão da palavra. É na tentativa de aprofundar essas questões que abordaremos na sequência o trabalho clínico.

## O que resta à clínica?

Trazendo então esses princípios para a clínica, podemos retornar ao livro de Marisa Rodulfo (1992), a autora ressalta a incoerência de intervenções que solicitam que a criança fale ou conte uma história sobre sua produção gráfica. Tal intervenção apenas desconsidera o que é traçado em virtude do que pode ser falado. A problemática está em exigir o modo como o paciente deve endereçar suas questões em análise, uma vez que o sujeito tem sua escolha de produção em transferência e só poderá expressar seus conflitos inconscientes do modo que suas resistências permitem.

Marisa Rodulfo (1992) afirma que cada paciente irá atravessar seu processo de análise utilizando os recursos que lhe são convenientes, inclusive, podendo compor com diferentes modos de expressão uma produção. O que é endereçado ao analista na cena clínica só tem lugar no atendimento quando colocado em relação ao conjunto da singularidade da história de cada um. Uma produção pode enlaçar recursos

distintos, uma criança é capaz de, em seu processo de análise, trabalhar seus sintomas através de brincadeiras, jogos, materiais gráficos, sonhos e associações verbais. Entretanto, em cada paciente “em vias de constituição (a qual permeia e qualifica inclusive as particularidades patológicas que podem existir) predominará alternativamente uma ou outra semiótica” (p. 28). Logo, a posição de solicitar a um paciente que coloque outra produção que não a elegida 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 manifestações do inconsciente na clínica.

Se retornarmos aos princípios teóricos da psicanálise conceitualizados por Freud é possível encontrar argumentos para uma não primazia da palavra. Em seu texto “O interesse da psicanálise” (2012/1913), traça algumas questões com as quais a psicologia da época não havia se ocupado e que fazem parte do estudo da psicanálise, como atos falhos, atos casuais, sonhos, ataques convulsivos, delírios, visões, ideias e atos obsessivos. Em sua argumentação, Freud 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 é 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.* (pp. 344-345, grifos nossos).

Por essa via é possível construir aproximações entre a interpretação dos sonhos e o trabalho clínico com desenhos sendo que utilizam da mesma composição figurativa e não como 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, 2001/1901). 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 ir na direção de decompor a imagem (M. Rodulfo, 1992). Decomposição similar a realizada na escuta de pacientes, entretanto pensada para essa outra linguagem, composta por traçados, que não palavras.

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 e, conseqüentemente, na posição do analista.

Além disso é necessário pensar que o produzido pela criança em sessão não é *como* uma associação livre, mas é *de fato uma associação livre em si*. Essa afirmação marca uma posição de que os recursos que a criança usa em seu tratamento não tem um valor menor do que a fala. O ponto a ser ressaltado é que, em um atendimento de um paciente na infância, as cadeias associativas se apresentam através de distintos materiais (M. Rodulfo, 1992). Após essa explanação teórica, na seqüência apresentaremos um caso clínico interpretado através da chave de leitura proposta até aqui.

## Resta um sonho azul, azul da cor do mar

Toni<sup>4</sup> é um menino de seis anos que chega a tratamento<sup>5</sup> pela queixa principal de agitação, a qual estaria atrapalhando seu processo de

---

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

5 A primeira autora foi terapeuta de Toni em uma clínica escola vinculada à universidade em seu processo de entrevistas iniciais, no qual os pacien-

aprendizagem: “ele não para, é hiperativo”, dizia sua mãe. No primeiro atendimento entram os dois na sala, enquanto a mãe fala, Toni pega vários brinquedos. Encena que está pescando enquanto faz movimentos muito rápidos balançando a cabeça na horizontal e barulhos com a boca, como se estivesse comendo. Após um tempo de conversa, a mãe sai da sala, Toni organiza todos os brinquedos, ao terminar de guardá-los, fala que fará um desenho para a terapeuta.

Imagem 1. Desenho 1



Fonte. Feito por Tony.

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. Depois da escrita inicia o desenho com o lápis de cor verde, passando depois para o cinza. Ao finalizar essa forma traçada com as duas cores, diz que é um caminho de uma corrida e que quer “uma cor forte”. Escolhe o preto com o qual faz primeiro a forma arredondada que se liga ao traçado anterior e depois,

---

tes 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. No atendimento relatado havia uma estudante em formação observando o processo, pois é pré-requisito para algumas disciplinas que os alunos observem do processo de entrevistas iniciais.

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 no desenho 2, o que será retomado 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 faz movimentos circulares com o lápis em dois pontos desse 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 do um ao cinco na ordem em que foram feitos. 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 a terapeuta e inicia outro (Desenho 2), *“agora um caminho fácil que vou dar a ela”* (apontando a estudante que está observando). Na desenho 2, Toni faz uma corrida feita de apenas um caminho, o que talvez corrobore o lugar designado por ele como *“fácil”*, concomitante à ausência de traçados circulares repetidamente que se sobrepõem, como estão presentes no desenho 1.

Imagem 2. Desenho 2



Fonte. Feito por Tony.

Da sequência desses primeiros dois desenhos é possível pensar que uma relação transferencial começou a se estabelecer. O primeiro desenho 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 círculos 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. 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 analista “como proveniente da pessoa que a transferência lhe imputa ser” (Lacan, 1998b/1958, p. 597). É por estabelecer essas posições da transferência que os desenhos produzidos durante um tratamento podem ser tomados como algo que porta uma pergunta – um enigma a ser decifrado.

Repetindo o que acontece no desenho 1, 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. (Milmen, 2014, p. 170).

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 “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, 1996, p. 59). Para a alfabetização, esse material mediador 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 (M. Rodulfo, 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 no desenho 1, como no desenho 2, como recortado a seguir:

Imagem 3. Recortes das letras do desenho 1; Recortes do desenho 1; 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 Rodulfo (1992) aponta para como as repetições de material clínico ocorrem, afirmando que essas não se restringem ao conteúdo em termos de sentido, mas podem dar-se em outros elementos que são específicos das imagens: cores, formas, espaço da folha, força do traçado. Nos dois primeiros desenhos de Toni é possível ver uma repetição nas formas das linhas, que parecem desprender-se de seu nome. Essa correspondência evidencia que os desenhos não são uma

mera ilustração do que é dito; 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 parece irrelevante que o traço repetido decanta da escrita. A possibilidade de construção desse processo está atrelada a constituição subjetiva enquanto apropriação de uma narrativa de si que pode ser compartilhada através de um código comum. É ainda especialmente 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, 2017). Não é possível negligenciar que é com seu nome 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.

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 o que Marisa Rodulfo chama de *mamarracho*<sup>6</sup>. A autora afirma que “essas produções são ‘corpo transposto’ e transmitem as primeiríssimas vivências do recém nascido” (1992, p. 76). O *mamarracho* é essencial na medida em que permite que o sujeito represente o que lhe passa em um espaço fora de si, processo que marca o que é de seu corpo e o que é exterior a ele; é nos *mamarrachos* que os riscos da criança passam 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 o mais primitivo da

---

6 A palavra *mamarracho* pode ser traduzida por garatuja, designando os primeiros traços que uma criança é capaz de produzir na folha de papel. Entretanto, também guarda uma relação com uma expressão para referir algo que se faz ou se diz em tom de gracejo afastado de uma formalidade. Em função dessa dupla significação optamos aqui por manter o termo no original.

corporeidade e das fixações pulsionais (M. Rodulfo, 1992). Por mais iniciais que sejam essas representações, mesmo nos desenhos mais evoluídos, é possível reconstruir a presença do *mamarracho* 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. (M. Rodulfo, 1992, p. 62).

Dando continuidade às sessões, na semana posterior, 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 anteriormente. Vê as produções da sessão anterior e diz “*fui eu que fiz*”. Conta que sabe fazer o número quatro, o faz centralizado na folha. Pedes, então, que eu feche os olhos para que fizesse uma mágica, então 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, 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 (Desenho 3).

Utiliza três folhas (Desenho 3, 4 e 5) até chegar no que ele diz ser a praia e o mar do Rio de Janeiro – azul na parte inferior e lateral direita do desenho 5 –, no qual faz pingos com a tinta que chama de peixes. Mesmo após chegar ao mar refaz o caminho utilizando mais tinta, dizendo que é 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 tem um deslocamento apenas a partir da intervenção da terapeuta, que propõe o retorno ao papel, questionando para onde a moto foi e tocando 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 4 e 5; os pingos que, em um primeiro momento, eram peixes na figura 5 passam a ser chuva, assim encerra dizendo que a moto irá para a garagem.

Imagem 4. *Desenho 3; Desenho 4; Desenho 5*



Fonte. Feitos por Tony.

No atendimento seguinte, Toni volta a pegar uma folha em branco e as tintas dizendo que fará “*outra pista*”. Então, faz o desenhos 6 e 7, iniciando com o azul claro, traçado que ocupa quase toda parte central e inferior da folha.

Imagem 5. *Desenho 6*



Fonte. Feito por Tony.

Nessa linha, pode-se reconhecer novamente a forma similar à letra de seu nome discutida anteriormente:

Imagem 6. Recorte 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.

Imagem 7. Desenho 7



Fonte. Feito por Tony.

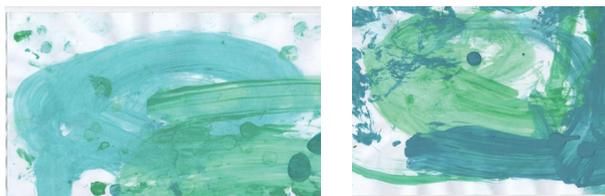
Colocou outra folha (Desenho 7) ao lado esquerdo do papel que estava produzindo, ali deu continuidade ao mar e a praia, com o azul esverdeado faz uma “graminha”, se detém bastante tempo nisso até acabar a tinta. Novamente, faz pingos com papel que diz serem peixes, também pressiona o papel molhado na folha deixando as marcas do canto direito. Nos desenhos 6 e 7 Toni não fala que há ali as difi-

culdades que perpassam a pista feita na sessão anterior e, assim como na Desenho 2, que era um caminho fácil, não há nesses o traçado em looping – movimentos circulares nos quais as linhas se sobrepõem, que se repetem como elementos das produções anteriores:

Imagem 8. Recorte do desenho 1; Recorte do desenho 1; Desenho 3



Imagem 9. Recorte do desenho 4; Recorte do desenho 5



Esse traçado repetido na sequência de suas produções parece conter o que Toni nomeia como difícil no desenho 1, 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 um *mamarracho* retido no desenho de Toni, ou seja, um ponto de fixação pulsional (M. Rodulfo, 1992). 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 ressalta-se 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/fantasia se articula com o sintoma.

Todos os perigos parecem condensados nesse traçado e não estão, por exemplo, no caminho fácil (Desenho 2). 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 teorizam Françoise Dolto e Juan David Nasio (1987), as produções gráficas contêm, em suas diferentes dimensões, a representação da imagem inconsciente do corpo, 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. (p. 30).

A imagem inconsciente do corpo é a representação dinâmica das inscrições libidinais que ocorrem no corpo do sujeito, ou, dito de outro modo, dão lugar à possibilidade de representação das pulsões (Dolto, 2017). 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 *mamarracho* que insiste em seu desenho, 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.

Uma lente de compreensão do que aconteceu nesse recorte permite pensar que pelo desenho Toni cria um lugar para essa descarga pulsional. Considerando que o *mamarracho* é a inauguração da folha de papel para a criança, processo que a permite apropriar-se 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 têm suas primeiras representações em um objeto mediador: o papel. Uma possível leitura é que quando Toni estava balançando a cabeça e falando “posto”, esse movimento ficou retido em seu corpo sem um desdobramento ou alternância, situação diferente de quando utiliza o dedo com tinta na folha para realizar esse traço, mesmo que nele 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 no 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 nessa/na transferência, com a espe-

cificidade de um tratamento de entrevistas iniciais, o que em outro tratamento poderia se dar de uma forma diferente. Assim, a discussão produzida nesse texto é apenas uma das muitas possibilidades de deciframento dos desenhos de Toni.

## Considerações finais

O caso narrado é um recorte no qual expomos uma leitura que não é única, mas a que pudemos fazer nesse momento a partir da transferência que se estabeleceu no tratamento de Toni e das articulações teóricas aqui retratadas. 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 é não verbal, mas também em casos como o de Toni, no qual as questões relacionadas aos traços repetidos nos desenhos, não surgiram da mesma forma em suas outras produções. Esse é, então, um exemplo do porquê é importante que se possa seguir pensando e produzindo sobre tal recurso. Nesse sentido, este escrito teve como intenção 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. (p. 58).

O que é transmitido pela autora é que “pedir socorro às associações verbais” é uma posição do analista capaz de apagar questões importantes produzidas pelos pacientes em sessão, apenas porque são trazidas em outro formato.

Buscamos, 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. Incipientemente, utilizamos o recurso do

caso clínico para pensar 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 o material gráfico não for tomado com a mesma importância e atenção, se for percebido como uma produção faltante, ou se a posição do analista for a de insistir que algo seja falado, então, o que nos resta é silêncio. Entretanto, com uma mudança de posição ao dar equidade de importância aos desenhos nem sempre o que resta é silêncio, conforme sustentado pela referência aqui utilizada (M. Rodulfo, 1992). Deste modo, a disponibilidade para 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, tema central para que a clínica não fique enrijecida. Esperamos que esse debate 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

- Calligaris, C. (1989). *Introdução a uma clínica diferencial das psicoses*. Artes Médicas.
- Cegalla, D. P. (2008). *Novíssima gramática da língua portuguesa*. Companhia Editora Nacional.
- Dolto, F. (1987). O trabalho psicoterapêutico. In F. Dolto & J. D. Nasio, *A criança do espelho* (pp. 63-93). Jorge Zahar Editor.
- Dolto, F. (1996). Personalidade e imagem do corpo. In *No jogo do desejo* (pp. 52-82). Jorge Zahar Editor.
- Dolto, F. (2017). *A imagem inconsciente do corpo*. Perspectiva.
- Dolto, F. e Nasio, J. D. (1987). *A criança do espelho*. Jorge Zahar Editor.
- Flesler, A. (2012). *A psicanálise de crianças e o lugar dos pais*. Jorge Zahar Editor.
- Freud, S. (2001/1901). *A interpretação dos sonhos*. Imago.
- Freud, S. (2012/1913). O interesse da psicanálise. In *Obras completas* (vol. XI, pp. 238-264). Companhia das Letras.
- Lacan, J. (1961-1962). Lição de 22/11/1961. In *O Seminário Livro 9. A identificação* (Ivan Corrêa e Marcos Bagno, Trad.). Centro de Estudos Freudianos do Recife.

- Lacan, J. (1998a/1953). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In *Escritos* (pp. 238-324). Jorge Zahar Editor.
- Lacan, J. (1998b/1958). A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In *Escritos* (pp. 591-652). Jorge Zahar Editor.
- Milmenn, E. (2014). *Poética do letramento: escrita, corpo, linguagem*. Kazuá.
- Rodulfo, M. (1992). *El niño del dibujo. Estudio psicoanalítico del grafismo y sus funciones en la construcción temprana del cuerpo*. 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* (pp. 219-234). Paidós.