

Flávia de Toledo Oliveira Lucas

**Fantasma e Fantasia: Operadores Clínicos para a Investigação Psicanalítica
no Desenho Infantil.**



**Universidade Fernando Pessoa
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
Porto, 2019**

Flávia de Toledo Oliveira Lucas

**Fantasma e Fantasia: Operadores Clínicos para a Investigação Psicanalítica
no Desenho Infantil.**



**Universidade Fernando Pessoa
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
Porto, 2019**

Nome da autora: Flávia de Toledo Oliveira Lucas

Título da Dissertação: Fantasma e Fantasia: Operadores clínicos para a investigação psicanalítica no desenho infantil.

Declaro para os devidos fins, a originalidade desta dissertação.

**Dissertação de mestrado apresentada à
Universidade Fernando Pessoa como parte dos
requisitos para obtenção do grau de Mestre em
Psicologia Clínica e da Saúde, sob orientação da
Professora Doutora Marta Matos (UFP- Portugal) e
coorientação da Professora Doutora Milena Silva
(UFRGS- Brasil).**

Agradecimentos

Àqueles que contribuíram para a composição desta tela tão especial...

Aos meus pais, por terem fornecido o primeiro material, a experiência da infância, que não canso de revisitar, imagem que pinto e repinto;

Ao Pedro e Gabriel Lucas, fontes inesgotáveis de inspiração! Me auxiliaram na montagem do ateliê e tiveram a paciência de suportar minha ausência, durante este ato criativo;

À psicanalista Silvia Molina, por ter-me apresentado a técnica do pintar e desenhar;

À Lis Toledo, Rogério Toledo e Grazi Burin, por incentivarem a aquisição de minha própria aquarela;

À caríssima Prof. Dra. Marta Matos, por orientar e acreditar na possibilidade desta pintura;

À Prof. Dra. Milena Rosa, por aceitar expor essa tela em seu museu;

À colega e amiga Nilena Naime, pelos incentivos na produção;

Ao psicanalista e amigo Mário Serra, por apontar-me os detalhes de minha pintura;

À Prof^{ta}. Ms. Mercedes Ghazzi, por apurar os detalhes da produção;

À psicanalista Viviane Jacques Sapiro, por mostrar-me o rigor da técnica, mesmo sob diferentes perspectivas e oferecer-me um novo horizonte, quando havia banalizado o meu;

Lucas de Lucas Samuel, interprete de outras paisagens me auxiliando na composição da minha;

Às crianças, participantes desta pesquisa que me ensinam a cada traço, a marca de sua subjetividade e a possibilidade de se refazerem a cada vez que “se desenharam”.

Muito obrigada!

Resumo

Esta dissertação, ancorada na teoria psicanalítica de cunho Freud-Lacanian, propõe-se a investigar, a partir do estudo de caso de três crianças, qual o lugar do desenho na constituição psíquica de uma criança. Além disso, presta-se a ler nos desenhos infantis, as fantasias e o fantasma que são subjacentes a esse recurso, apresentam-se sob os moldes do conteúdo latente. A investigação revelou que o recurso do desenho promove uma Outra cena para o sujeito, como preconizou Flesler (2012). A partir dessa cena, foi possível ler os tempos de constituição Edípica na estrutura psíquica das crianças bem como a construção no matema do fantasma. Utilizando a topologia Lacaniana, em especial os Círculos de Euler, foi possível identificar graficamente a alternância de posição a qual a criança inicialmente está submetida. Em termos metodológicos, fundamentados nos preceitos teóricos e éticos psicanalíticos, formalizamos uma grelha, apresentada em três tempos, compondo os tempos de constituição Edípica, apontando para o predomínio do registro e representação no desenho; os tempos de construção na fórmula do fantasma, representando graficamente através dos círculos de Euler e a representação no desenho. Por último, utilizamos o paradigma do sonho em Freud (1900/1996) para ler o desenho naquilo que encontramos ressonância, a saber, o pensamento manifesto, o conteúdo latente, a condensação, o deslocamento, a sobredeterminação, a dramatização e a figurabilidade. Vimos que o desenho ocupa um lugar de *mostração*, no sentido de revelar tanto os tempos subjetivos quanto a fragilidade desses, promovendo, a partir dessa Outra cena, um retorno a tais tempos num caráter elaborativo, comprovando o potencial psicoterapêutico dessa ferramenta, pois a partir do grafismo, a criança posiciona-se diferentemente diante de si e dos outros.

Palavras Chave: Desenho; Fantasia; Fantasma; Sonho; Subjetividade.

Abstract

This dissertation, anchored in Freudo-Lacanian psychoanalytic theory, proposes to investigate, from the case study of three children, the place of the drawing in the psychic constitution of a child. In addition, it intends to reading, in the children's drawings, the fantasies and the ghost that underlies this resource, appearing in the molds of the latent content. Research has revealed that the feature of the design promotes a further scene for the subject, just like advocated by Flesler (2012). From this scene, it was possible to read the times of Oedipal constitution in the psychic structure of the children and the construction in the ghost's matema as well. Using the Lacanian topology, especially the Euler Circles, it was possible to identify, graphically, the alternation of position to which the child is initially subjected. In methodological terms, based on theoretical precepts and psychoanalytic ethics, we formalized a grid, presented in three times, composing the times of Oedipal constitution, pointing to the predominance of registration and representation in the drawing, the construction times in the formula of the ghost, representing graphically through Euler's circles and the representation in the drawing. Finally, we have used the dream paradigm in Freud (1900/1996) to read the drawing, in what we find resonance, namely, manifest thinking, latent content, condensation, displacement, overdetermination, dramatization and figurability. We saw that the drawing occupies a place of demonstration, in the sense of revealing both the subjective times and the fragility of these, promoting, from this Other scene, a return to such times in an elaborative character, proving the psychotherapeutic potential of this tool, because since from of graphics, the child stands differently before himself and others.

Keywords: Drawing; Fantasy; Ghost; Dream; Subjectivity.

Lista de Figuras

Figura 1: Pintura Rupestre encontrada na Caverna de Chauvet, França, 2010	13
Figura 2: Bisão ferido - Pintura Rupestre (15.000-10.000 a.C.), Altamira, Espanha	15
Figura 3: Pintura eleita para representar a logomarca do Parque Nacional Serra da Capivara	15
Figura 4: Pintura em Tassili, região do Saara, África	16
Figura 5: Pintura em Tassili, região do Saara, África	16
Figura 6: Detalhe de um painel no Sudoeste da China	17
Figura 7: Obra no Rio Victoria (Território do Norte, Austrália)	18
Figura 8: Desenho “Faz-pipi”	22
Figura 9: Desenho do sonho do “Homem dos lobos”	23
Figura 10: Desenho da jiboia dormindo após engolir uma presa	39
Figura 11: Desenho de um elefante dentro da cobra	40
Figura 12: Desenho da paciente aos 9 anos	41
Figura 13: Desenho do experimento do físico Henri Bouasse	47
Figura 14: Imagens da evolução gráfica de uma paciente de 5ª	49
Figura 15: Desenho de um menino de 5 anos e 9 meses	52
Figura 16: Caminho-fálus	52
Figura 17: Desenho de outro menino aos 4 anos	52
Figura 18: Desenho representando a angústia de castração	52
Figura 19: Desenho de um paciente de 7 anos	54
Figura 20: Desenho do mesmo paciente aos 8 anos	54
Figura 21: Desenho nomeado por “Pac, o personagem”, por um menino de 13 anos	55
Figura 22: Desenho nomeado por “O anjo da morte”, pelo mesmo menino	55
Figura 23: Desenhos fálicos	56
Figura 24: Desenho de um “Dinossauro carnívoro”	56
Figura 25: Configuração elaborada por Lacan	57
Figura 26: Desenho rupestre <i>Cueva de las manos</i> , Argentina, Paleolítico. “mãos em negativo”	59
Figura 27: Produção de um menino de 2 anos	59
Figura 28: Relação entre conceito e significado com imagem acústica e significante	69
Figura 29: Primazia do significante sobre o significado	69
Figura 30: Constituição Subjetiva representada pelos círculos de Euler	90

Figura 31 – Imagem Original do Quadro de Da Vinci. <i>Sant’Ana com dois Outros</i>	146
Figura 32 - Capa do livro: <i>Un souvenir d’enfance de Léonard De Vinci</i>	147
Figura 33 - Figura aproximada e invertida, com abutre demarcado	147

Lista de Tabelas

Tabela 1: Início da Formalização metodológica para a leitura dos desenhos	79
Tabela 2: Círculos de Euler com a relação entre o sujeito e o Outro	90
Tabela 3: Representação gráfica do fantasma lacaniano	93
Tabela 4: Grelha Metodológica Freudo-Lacaniana	96
Tabela 5: Grelha Metodológica Freudo-Lacaniana aplicada ao Caso Clínico 1.....	113
Tabela 6: Grelha Metodológica Freudo-Lacaniana aplicada ao Caso Clínico 2	126
Tabela 7: Grelha Metodológica Freudo-Lacaniana aplicada ao Caso Clínico 3	140

Índice

I INTRODUÇÃO	09
II ENQUADRAMENTO TEÓRICO	12
1 O Desenho e suas Vicissitudes	12
1.1 “A Caverna dos Sonhos Esquecidos”: (In)scritos na Pedra, o Desenho e sua História	12
1.2 O Uso do Desenho na Psicologia e na Psicanálise: Uma Perspectiva Histórica	19
1.3 Desenhando, Narrar e Elaborar: A Constituição Subjetiva nos Tempos do Desenho	39
2 Da Imagem ao Sonho, do Sonho à sua Interpretação	58
2.1 O Sonho e sua Interpretação	58
2.2 Os Processos Psíquicos Envolvidos no Sonho	64
2.3 Psicanálise, uma Metodologia do Deciframento.....	72
3 Os Conceitos de Fantasia e Fantasma na Psicanálise	77
3.1 A fantasia em Freud.....	77
3.2 O Fantasma em Lacan desde a Fantasia em Freud	83
III COMPONENTE EMPÍRICA	93
1 A Pesquisa	93

1.1 Problema	93
1.2 Objetivo Geral	94
1.3 Objetivos Específicos	94
1.4 Método	94
1.5 Metodologia, Dados Coletados, Instrumentos e Participantes	95
2 A Clínica da Ilustração: Casos Clínicos e seus Desdobramentos	96
2.1 Caso Clínico 1: Uma voz a Mais	97
2.1.1 Primeiro Fragmento de Sessão (primeira sessão real do paciente)	98
2.1.2 Segundo Fragmento de Sessão (doze meses após o início)	105
2.2 Caso Clínico 2: A Menina do “preto” ou no “escuro”?.....	110
2.2.1 Primeiro Fragmento de Sessão (primeira sessão sozinha)	111
2.2.2 Segundo Fragmento de Sessão (onze meses após o início)	117
2.3 Caso Clínico 3: O Menino Mouco	123
2.3.1 Primeiro Fragmento de Sessão (correspondente à segunda sessão do paciente)	123
2.3.2 Segundo Fragmento de sessão (doze meses após o início)	126
2.4 Fantasia, Fantasma, Sonho e Desenho Infantil: Uma articulação	137
IV CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	148
Anexo 1: Parecer do Comitê de Ética do Conep (Plataforma Brasil)	159
Anexo 2: Parecer do Comitê de Ética da Universidade Fernando Pessoa	160
Anexo 3: Parecer da Orientadora Prof. Dra Marta Matos	161
Anexo 4: Parecer da Coorientadora Prof. Dra Milena Rosa	162
Anexo 5: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)	163
Anexo 6: Termos de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE)	165
Anexo 7: História Clínica Completa do Caso: Uma Voz a Mais	167
Anexo 8: História Clínica Completa do Caso 2: A Menina do “preto” ou no “escuro”?	170
Anexo 9: História Clínica Completa do Caso 3: O Menino Mouco	172

1 INTRODUÇÃO

A psicanálise há muito contribui para o estudo da subjetividade humana e dos processos mentais oriundos dessa. É a partir de seu escopo teórico, oriundo da prática clínica de analistas das mais diversas correntes, que foram se construindo os dispositivos que auxiliam os analistas no trabalho junto ao sofrimento psíquico de quem os procura.

No desenrolar de um acompanhamento psicanalítico com as pequenas crianças, conta-se para o trabalho ferramentas como o desenho, a fala, o brincar, o modelar, as histórias elaboradas e outros elementos que possam surgir durante a sessão (Dolto, 1980).

No caso de pacientes adultos, dispõe-se de recursos como a fala, levando-se em conta os desdobramentos da mesma e os processos oníricos, os sonhos produzidos, pois esses são, conforme Freud (1900/1996) propõe em seu trabalho *Interpretação dos Sonhos*, a expressão de desejos e conflitos inconscientes. Esses elementos também abarcam o leque de dispositivos que um analista pode dispor.

Partindo desses pressupostos, e alicerçando-nos nos fundamentos teóricos da psicanálise, tanto Freudiana quanto Lacaniana, construímos nossa pesquisa visando abordar a fantasia, o fantasma e o desenho enquanto ferramentas clínicas junto à infância, considerando que esses recursos são encarregados de fazer funcionar a dinâmica subjetiva. Pretende-se, no decorrer desta investigação, utilizando-nos de três estudos de caso acompanhados por cerca de dois anos, ler no desenho infantil as fantasias e os tempos de constituição edípicos, evidenciando esses tempos tanto no desenho como na estruturação do fantasma, segundo a proposta de Lacan que discutiremos ao longo do trabalho.

Além disso, contaremos com os trabalhos de Freud (1917[1915]/1996) sobre os estudos Metapsicológicos, relativos à descoberta do inconsciente e ao paradigma dos sonhos que testemunham sua existência. Para tal leitura, utilizaremos como recurso didático à apresentação do arcabouço teórico, a formalização de uma grelha metodológica, método utilizado desde os primórdios da psicanálise como modo de entendimento teórico e também demarcação da cientificidade e ética que a permeia.

Por que nos interessa tomar o referencial dos sonhos como metodologia para interpretar o desenho? Freud (1900/1996), no célebre texto *Interpretação dos Sonhos*, elaborou a tese de que os sonhos prolongam o ofício e os interesses da vida em vigília e jamais se ocupam de detalhes insignificantes. Além disso, demonstrou pela experiência clínica que os sonhos são hipermnésicos, ou seja, dotados de uma excitação da memória que acessa com facilidade o

material proveniente da infância do sujeito. “Nossa teoria dos sonhos encara os desejos originários do infantil como a força propulsora indispensável para a formação dos sonhos” (Freud, 1900/1996, p. 616). Esse é um dos aspectos que justifica a relevância do uso do trabalho da *Interpretação do Sonho* nesta pesquisa, pois teremos como horizonte o universo da infância.

Além do exposto, nos interessa também partilhar do pensamento freudiano de 1900, ou seja, a ideia de que a atividade inconsciente da fantasia tem grande importância e responsabilidade na formação dos pensamentos oníricos. Também encontramos tamanha representatividade dessa atividade inconsciente no que tange ao desenho infantil e à produção de suas respectivas histórias. Por essa razão, partimos das seguintes indagações.

Se tomarmos que nos desenhos infantis temos um traçado que se conclui numa imagem e uma história elaborada dessa imagem, e que nos sonhos dos adultos temos também uma imagem e um relato dessas cenas, podemos utilizar o viés da interpretação dos sonhos para lermos os desenhos, já que existem elementos que se imbricam? Que relação existe entre a produção gráfica de uma criança e o seu inconsciente? E ainda, quais são as fantasias que ali se projetam, tomando forma, contorno, nas histórias enunciadas? Qual o lugar do desenho na constituição subjetiva de uma criança? E por fim, será possível, a partir do desenho, ler a construção fantasmática?

Gostaríamos de ressaltar aqui o que Freud (1900/1996) propõe acerca da projeção dos conteúdos que surgem no material onírico e, além disso, que aquilo que é suprimido vem como força propulsora para a produção dos sonhos, sendo esses desejos originários do infantil de cada um.

Se nos ativermos a olhar/escutar uma criança, perceberemos de imediato que ela não produz qualquer coisa, que sua produção tem certo número de relações, ou seja, é levada em conta a maneira como escolhe utilizar a folha, o que desenha primeiro, por onde inicia o seu traçado, as questões cromáticas, a escolha do material e assim por diante. As linhas estabelecem relação com o que é dito sobre a produção e, além disso, as produções têm variantes em sua posição, umas com relação às outras, referindo-se a uma estrutura na qual os elementos são ligados por um laço oculto, ao ponto de uma modificação em um dos elementos causar alteração em todos os outros. Esse trabalho de construção é tão próprio de quem cria que torna o desenho uma escritura e, sendo uma, inevitavelmente trairá algo do inconsciente que ela revela e oculta (Vasse, 1977).

Nosso interesse pelo tema do desenho na infância é oriundo da trajetória clínica de dezesseis anos de trabalho e de estudos sobre a infância que englobam grupos teóricos em instituições, em especial, um grupo de estudo sobre o desenho infantil e a constituição subjetiva.

Essas bases teóricas permitiram que nos lançássemos em uma pesquisa, visando investigar com mais profundidade o uso do recurso do desenho e o lugar que ele ocupa para a criança em um tratamento psicanalítico.

Para tal investigação, propomos como tela inicial o aprofundamento da temática do desenho, desde sua origem, até a utilização enquanto técnica de leitura pela psicanálise, para situarmos sua pertinência enquanto instrumento analítico. Além disso, sob a perspectiva Freudiana e Lacaniana, abarcaremos a constituição subjetiva desde o momento especular, narcísico, até as etapas edípicas, em concomitância com a evolução dos desenhos nestes tempos de constituição e construção do fantasma no matema lacaniano, termo utilizado para formalizar matematicamente o conceito. Valer-nos-emos dos círculos desenvolvidos pelo matemático Euler, *os círculos de Euler*, para representar graficamente os tempos subjetivos descritos, método pertencente à topologia lacaniana.

Utilizamos a *Metapsicologia* freudiana do sonho enquanto paradigma de análise para lermos os desenhos, no que tange aos processos e mecanismos da condensação, deslocamento, figurabilidade, dramatização, sobredeterminação, pensamento manifesto e conteúdo latente. Entendemos que sonho, mecanismos psíquicos, projeção, fantasia, fantasma e desenho se articulam. No sonho, como também no desenho, existe um fantasiar e, por detrás desse, a articulação de um fantasma que é o que diz de um sujeito, conforme circulam as fantasias em torno dele.

Nossa experiência mostra que o funcionamento psíquico da criança ainda está muito imaturo, por isso necessita tanto da motricidade, do simbolismo, tendo no fundo uma fala sem palavras. A criança muitas vezes sente mais do que pensa, no entanto há um saber infantil que está para além do que ela sabe conscientemente, é o ‘saber que não se sabe’. É neste lugar que, por vezes, uma criança está situada. Assim, ela vem sem condição de acesso a uma cadeia mais consistente de palavras para poder falar de si, e essa cadeia se inicia naquela cena em que se propõe o desenho. É através do desenho que pode buscar sua posição de sujeito nas palavras que vai ensaiando, naquilo que enuncia, fazendo do desenho uma escritura, onde o não dito resta como o material que nos interessa pesquisar.

II ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1 O Desenho e suas Vicissitudes

1.1 “A Caverna dos Sonhos Esquecidos”: (In)scritos na Pedra, o Desenho e sua História

A escrita, então, é um traço onde se lê um efeito de linguagem. É o que se passa quando vocês garatujam alguma coisa.
(Lacan)

Dos registros mais longínquos que temos, o desenho é considerado uma das formas de comunicação mais remota dentre os humanos e, suas histórias possivelmente iniciam simultaneamente (Miranda, 2012).

Propomos ao leitor uma viagem no tempo, há cerca de 40 a 10 mil a.C., com o propósito de aterrissagem no período Paleolítico da Pré-História, palco da história da arte – da arte rupestre, sendo essa a notícia dos primeiros registros humanos, exatamente a época anterior à da escrita. Tais registros são frutos do trabalho de pesquisadores antropólogos e historiadores que, através do material encontrado, revisitaram à cultura do homem da Idade da Pedra, registrando as primeiras manifestações artísticas (Proença, 1999). Como tela para os seus registros, o homem pré-histórico delineou sobre rochas, seres humanos, dados do seu mundo, elementos da natureza que envolviam seu entorno, signos, figuras geométricas. Também moldou em ossos, pedras e chifres, artefatos que os auxiliavam na lida diária (Miranda, 2012). Nas cavernas, o homem pré-histórico expressava suas vivências, tanto com seus desenhos na superfície das rochas, quanto gravando na palma da sua mão, também conhecida como “mão em negativo”, a sua identificação.

Muitas são as elucubrações acerca dessas expressões. Proença (1999) nos propõe uma hipótese curiosa, que essa arte fora realizada por caçadores, fazendo parte de um rito, magia, ou melhor, de que o “pintor-caçador” supunha ter uma espécie de força sobre o animal, ser apto a caçá-lo desde que possuísse de fato sua imagem. Uma espécie de internalização do objeto ora desejado.

Tem-se registro de que as primeiras imagens de seres vivos, os ‘desenhos moldados’, como preconizavam Dolto e Nasio (2008), conforme entendiam às modelagens das crianças, foram encontradas na era paleolítica no subterrâneo das grutas de Altamira, Lascaux e LesTroisFrères. O que denota que o homem da Idade da Pedra possuía uma capacidade criativa e fascinante, corroborando com o conceito do homem pré-histórico enquanto artista e com a própria noção da história da arte (Boorstin, 1993).

Utensílios de pedra, ossos gravados e estatuetas pré-históricas foram encontrados nas cavernas e o inusitado disso, conta Boorstin (1993), é que tais artes não foram descobertas por pesquisadores, paleontólogos ou arqueólogos como o esperado, foram localizadas pela curiosidade exploratória de crianças e cães.

Em 2010, Werner Herzog, cineasta alemão, com o intuito de buscar imagens inéditas que pudessem impactar com certa surpresa uma sociedade onde as imagens, para o cineasta, se encontram vulgarizadas, produz um documentário muito interessante chamado *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*. Tal documentário faz alusão à Caverna de Chauvet, sul da França, descoberta em 1994, berço dos registros mais antigos da criação humana, contemplando 400 pinturas rupestres, datadas por mais de 30 mil anos, “sendo umas das mais antigas representações da imaginação e da capacidade de simbolizar do homem” (Teixeira, 2016, p. 10). Após autorização do Ministério Francês da Cultura, com uma equipe reduzida de quatro pessoas, Herzog deu início à filmagem de uma das maiores obras de arte mundiais.

Na companhia de um lampião refletido nas pinturas, em certo momento, narra Herzog: “Essas imagens são lembranças de sonhos esquecidos . . . , a caverna é como um momento congelado no tempo” (Herzog, 2010). Documentado e registrado para quem tiver a curiosidade e o interesse em acessá-lo, tal narrativa faz-nos aludir à dinâmica do inconsciente de um paciente em processo analítico, no qual se revisitam imagens, lembranças, sonhos nem sempre tão esquecidos, para a partir disso, os ressignificar.

Durante as filmagens do documentário, as imagens pareciam ter movimento, com variação das cores. Conforme as ondulações das rochas, partes representadas dos corpos dos animais adquiriam outras perspectivas, surgindo dessa variante novas figuras, pois as paredes da caverna, conforme a narrativa de Herzog, tinham uma dinâmica tridimensional em função dos relevos nas rochas. Um exemplo disso é o lindo painel dos cavalos. Já que nos propomos nessa dissertação trabalharmos o desenho, optamos por mesclar palavras e imagens no decorrer do nosso percurso. Compartilhamos, então, a imagem dessa tela extraordinária, capturada pela câmera de Herzog, um cavalo em quatro tempos, dando a ideia da projeção do movimento.



Figura 1: Pintura Rupestre encontrada na Caverna de Chauvet, França, 2010
Fonte: Judith Thurman (2010). Documentário: *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*. Chauvet: França.

Pensamos aqui em fazer uma pequena alusão a uma das três formas temporais do sujeito que o psicanalista Jacques Lacan (1945/1998) irá trabalhar em seus *Escritos*, no texto *o tempo lógico e a asserção de certeza antecipada: Um novo sofisma*. Nessa preciosa elaboração, nomeia o tempo lógico como sendo o que arriscaria alcançar a inscrição temporal do desejo do sujeito, que também estará na lógica do encontro, das palavras, fazendo com que o momento de interrupção de uma sessão promovesse algo no paciente com relação a seu inconsciente. Para tanto, formulará três formas temporais: o instante de ver, o tempo de compreender e o momento de concluir (Lacan, 1945/1998).

Impactados por tal arte, inserimos esses tempos de Lacan para pormos em destaque o primeiro tempo subjetivo: *o instante de ver*. Fomos capturados pela bela tela dos cavalos, pois nos remonta à *ideia do instante*. Portanto, se entendermos que tudo se origina do cavalo de baixo, com riscos mais fortes, temos: um cavalo inicialmente, após temos outro e temos mais dois, neste instante que se repete. No entanto, cada vez que o artista o produz, ele se modifica tornando-se outro ou outra coisa. De um cavalo, temos mais três, diferentes do primeiro; a variação que também ocorre com os desdobramentos do significante muito nos interessa na pesquisa que estamos a desenvolver.

Voltando ao documentário, o jogo de luz, sombra, relevo e fissuras da caverna tornavam “vivas” as pinturas, com uma mescla de animação e movimento. Para Herzog, a caverna não era o local específico em que os homens paleolíticos moravam, era um local em que se reuniam para uma análise coletiva das pinturas, nos moldes de uma sala de cinema pré-histórica (Teixeira, 2016). Outros autores, como Janson e Janson (1996), compartilham dessa mesma impressão acerca da expressão das pinturas rupestres, concordando que são surpreendentes as imagens pintadas nas paredes e tetos das superfícies rochosas, parecendo movimentarem-se com rapidez. O homem pré-histórico pintava bisões, cavalos, veados, bois, profusamente representados em movimento, alguns com apenas contornos em negro e outros com cores extremamente brilhantes, revelando sua impressão de vida (Janson & Janson, 1996).

Sob o teto da caverna de Altamira, ao norte da Espanha, há a imagem de um bisão ferido, nome que deram a essa pintura. Chama atenção o agudo senso de observação e percepção de quem representou essa cena. Percebe-se nessa imagem a força e a dignidade do animal nos últimos momentos de agonia, devidamente retratados (Janson & Janson, 1996).



Figura 2: Bisão ferido - Pintura Rupestre (15.000-10.000 a.C.), Altamira, Espanha
 Fonte: Janson, A., Janson, H. W. (1996). *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, p. 15.

Uma pergunta insiste em nos acompanhar – mas, afinal, onde no mundo há arte rupestre? É bastante curioso que tenhamos registros da arte rupestre espalhados nos cinco continentes: Europa, como já exposto, América, África, Ásia e Oceania. Vamos a eles!

Na América, em especial no Brasil, foram registrados 275 sítios arqueológicos com gravações e pinturas no Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí e Pernambuco. Imagina-se que tais registros teriam sido elaborados por indígenas e holandeses (Gaspar, 2003). Encontramos as mais remotas mostras de pinturas rupestres no Brasil, com datação de cerca de 13.000 a.C., na Serra da Capivara, Piauí. Compartilharemos aqui a imagem de um desenho muito expressivo:



Figura 3: Pintura eleita para representar a logomarca do Parque Nacional Serra da Capivara
 Fonte: Luiz Netto (29/07/2017). Coleção Eco Exposições. (Panorama Cultural ou no site www.colecaoecoexpedicoes.com.br.) Disponível em (<http://panoramacultural.com.br/galeria-sitios-arqueologicos-da-serra-da-capivara/>)

O que nos admira é a capacidade simbólico representativa contida nessas imagens. Mesmo tendo em vista que um desenho só pode ser interpretado a partir do relato de quem o produz, nesse caso, não temos uma narrativa, temos só a imagem, e uma imagem que fala por si.

Pedimos licença ao leitor para arriscarmos um palpite de leitura acerca desse desenho da Serra da Capivara, afinal não temos um desenho qualquer: chama-nos atenção a pintura deste ser de quatro patas; a barriga do animal; uma pintura como representação de um líquido, fazendo alusão à gestação, por isso da mesma cor da representação; o líquido da barriga. Embaixo, uma certa duplicidade da imagem e, por último, outra representação de um ser. Parece-nos haver aí um desenho de três representações em tempos de evolução distintos. O dentro da barriga, o fora da barriga que se desdobra em outro desenho, agora não mais utilizando as quatro patas, mas duas. Estamos aqui diante de inúmeras representações. Uma referência

direta à gestação, em seguida à vida intrauterina, depois o ser no seu crescimento embrionário e, por fim, a evolução do próprio ser ao nascer.

Faz-se crucial revisitarmos na antropologia, em especial os estudos de Claude Lévi-Strauss (2017), acerca do xamanismo, dos rituais, dos símbolos, das terapias não convencionais, além de questões como maternidade e morte, temas muito representados entre os clãs. Para esse autor, o estudo dos mitos de variados lugares, permitirá articular que o conteúdo psíquico e cultural de cada indivíduo, estará presente independente da influência entre os povos, eminente ao ser humano, que vai além do que seriam as exigências externas, culturais ou de convivência das gerações (Lévi-Strauss, 2017). O desenho da Serra da Capivara é a representação de um desses mitos mais importantes que são trabalhados na história da antropologia e da evolução a nível cultural e de gerações. A questão da vida e da morte, da mãe natureza, da gestação, do mundo subterrâneo, a questão da terra, da fertilização, do mundo visível e muitos outros desdobramentos.

A partir da psicanálise, poderíamos arriscar dizer que os dois primeiros desenhos retratam uma inscrição parental, lugar de filiação e inscrição de um projeto simbólico. O terceiro desenho, uma figura, um ser, representado de forma diferente da representação animal anterior, o que denota a capacidade plástica, simbólico-representativa em pleno vigor.

Ao passar dos anos, a forma de desenhar, pintar e os próprios temas representados foram sofrendo alterações. Percebemos isso em especial nas pinturas encontradas em N'AjjerTassili, região do Saara, na África, datadas em cerca de 4.500 a.C. Representações da vida coletiva e cotidiana passaram a fazer parte dos registros, seguindo a ideia de movimento através de uma imagem fixa (Gaspar, 2003). Observemos tais imagens:



Figura 4: Pintura em Tassili, região do Saara, África
Fonte: Proença, G. (1999). *História da Arte*. São Paulo: Ática, p.14.



Figura 5: Pintura em Tassili, região do Saara, África
Fonte: Proença, G. (1999). *História da Arte*. São Paulo: Ática. p. 14

Temos aí, no Deserto do Saara, no norte da África, mais de 15 mil pinturas com representações de animais, cenas distintas, que dão a ver o caráter migratório tanto da fauna quanto da evolução da vida humana (Celis & Contreras, 2004). Portanto, essas imagens são a representação do laço social, laço tecido com o outro, tão bem retratado na lida com os animais,

nos momentos de inter-relação entre os sujeitos e nas colheitas do dia a dia como é referido na 5. Temos, então, um cenário que vai se modificando conforme a evolução dos laços e do humano. Nesse outro panorama, vão se inserindo novos pontos de ancoragem simbólicos.

Pinturas rupestres também foram encontradas no sudeste da China, região de Huashan. A estimativa é que cerca de 1.800 figuras foram achadas, remontando há mais de 2.000 anos. Na Figura 6, segue o detalhe, retirado de um dos maiores painéis de pictogramas do mundo.



Figura 6: Detalhe de um painel no Sudoeste da China

Fonte: Rochas Huashan, (03/08/2016). Disponível em www.rupestreweb.info/introduccion.html. [Consultado em 02/01/2019].

Essa pintura também é conhecida como a ‘representação de um guerreiro’, um painel com muitos guerreiros, armados, com espadas, cães e aves (Celis & Contreras, 2004). Interessante observarmos a evolução do traço e da representação. As mãos dos guerreiros estão bem simuladas, os corpos mais torneados, os desenhos em grupo tomam lugar, são destaque.

Não nos causou surpresa a descoberta de outra reserva arqueológica e etnológica no quinto continente, a Oceania, no Parque Nacional de Kakadu, Austrália. Retratos há cerca de 40.000 anos, pinturas, gravuras e sítios arqueológicos são testemunhas de hábitos e habilidades dos povos da região (Celis & Contreras, 2004). Nessa região ainda vivem povos aborígenes, que seguem cultivando como parte de sua antiga tradição o fazer da arte rupestre. Ilustraremos essa arte com o compartilhamento da obra *Os Irmãos Iluminados*.



Figura 7: Obra no Rio Victoria (Território do Norte, Austrália)

Fonte: Web. *Los Hermanos iluminados*. Disponível em www.rupestreweb.info/introduccion.html. [Consultado em 02/01/2019].

Em linhas gerais, há uma tendência dos pesquisadores em presumir que a elaboração da arte rupestre era uma questão do coletivo, uma arte pública, possivelmente em eventos cuja natureza propiciasse o ritual, coordenadas por figuras como xamãs ou sacerdotes, que seriam os “artistas”. Além disso, supunha-se também que os locais foram posteriormente visitados e convertidos em locais de ensino e transmissão de conhecimentos, como a caça e o contato com os animais, representando assim um “lugar de iniciação” (Celis & Contreras, 2004).

Em muitas dessas artes encontramos cores, uma técnica conhecida como pictograma, do latim *pictum*: relativo à pintura, e do grego *grafo*: traçar.

Pesquisas mais recentes envolvendo a equipe do arqueólogo português João Zilhão, do Centro de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, revelaram um artigo na revista científica *Science* de 2018, revelando novas descobertas acerca da arte rupestre paleolítica, com uma datação ainda mais antiga, nas grutas da Península Ibérica, datando em pelo menos 66.700 a 64.800 anos (Hoffmann, Angelucci, Villaverde, Zapata & Zilhão, 2018). A partir disso, Zilhão irá sugerir que as pinturas rupestres poderão ter sido realizadas por neandertais e não pelo homem moderno como se presumira.

Podemos precisar que o desenho é mais antigo do que se pensava, foi uma das primeiras formas de registros de comunicação gráfica encontradas ao longo da pré-história e segue sendo ainda uma modalidade, cuja forma de expressão é capaz de revelar tantas outras funções, desdobramentos e elaborações. Além disso, podemos presumir que o desenho é, para o humano, um dos testemunhos mais contundentes da diferenciação do homem em relação a outros seres vivos da natureza, ele é o único animal que fala, da mesma forma que é o único animal que desenha. Ao desenhar e reproduzir a natureza, denuncia que pertence a ela de outra maneira. Ou seja, ao desenhar os elementos da natureza, ele já está fora dela.

O desenho persiste no tempo e, como podemos perceber, está pulverizado nos cinco continentes. Isso situa-nos a pensar sobre a questão do simbólico, pois o estatuto primevo do desenho aponta para uma pré-existência do simbólico e esse pode ser entendido conforme propôs Lévi-Strauss (2017), por exemplo, com a questão dos mitos, dos símbolos como tentativa de organização simbólica de uma cultura a ponto de influenciar o comportamento das pessoas e suas relações sociais. Lacan (1953-1963/2005) irá dizer que o simbólico é quando algo assume um valor socializado, compartilhado, virando referência para um certo comportamento coletivo, o simbólico está na estrutura de linguagem de um povo, são “símbolos organizados na linguagem” (Lacan, 1953-1963/2005, p.23).

É justamente esse ponto que nos interessa fomentar, pois no desenho temos algo desse traço que revela o simbólico presente nas representações, nas cenas de caça, de dança, que ao

se tornarem imagens, destacam-se do puro real que, de outra forma, jamais denunciaria a presença do humano sobre a terra. Para tanto, se entendemos que o simbólico faz um sujeito, um ser regido pela linguagem como nos apontou Lacan (1953/1998), e se entendemos que a arte rupestre é a pré-existência da escrita, podemos considerar que o simbólico tem esse mesmo estatuto, ele pré-existe.

Nos parece possível fazermos uma analogia das ‘artes rupestres’ com o inconsciente, tal qual Lacan preconizou no seu texto *Função e Campo da fala e da Linguagem*:

O inconsciente é o capítulo de uma história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar. Qual seja: nos monumentos . . . esse é meu corpo . . . , nos documentos de arquivo . . . lembranças da infância, na evolução semântica . . . , vocabulário, estilo e caráter particulares, nas tradições . . . lendas que veiculam minha história e nos vestígios, . . . distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e cujo sentido, minha exegese restabelecerá. (1953/1998, pp. 260, 261)

Ainda na perspectiva do inconsciente e do simbólico, no arriscaríamos neste momento a fazer uma alusão à caverna, a qual, na pré-história da humanidade denunciou uma inscrição necessária como correlativa à caverna – o útero. Assim como na pré-história, a criança deve estar presente em sua pré-história, antes mesmo de existir, ou seja, o que chamamos em psicanálise de antecipação simbólica, que é o desejo antecipado do Outro, é preciso estar antes, para poder nascer.

Desenhos pintados em paredes, desenhos modelados, desenhos esculpidos, esses que iniciaram no paleolítico, possivelmente até por neandertais, conforme nos sugerem as evidências, são objetos de nosso interesse. Passaremos agora, para outro contexto, o das produções gráficas clínicas, pois é o cerne de nossa investigação.

1.2 O Uso do Desenho na Psicologia e na Psicanálise: Uma Perspectiva Histórica

. . . *Eu já te contei tudo desenhando.*
(Jacques R./Sophie Morgenstern)

Conforme vimos, o desenho perpassa a história da humanidade, contribuindo para o registro que aponta para a capacidade simbólica que o ser humano tem de deixar marcas ao longo do tempo.

Os profissionais que se ocupam da infância não hesitam em recorrer ao desenho nos seus encontros com crianças ou até pré-adolescentes para certificarem-se de algo. Gostamos de realçar o desenho infantil como Cognet (2014, p. 9) põe em perspectiva: “uma expressão incontornável da dimensão subjetiva das crianças”.

Podemos dizer que o destino do desenho é multiforme, ou seja, pode ser lido de diversas maneiras, pois dependerá do olhar de quem propõe. Assim, para um psicólogo ou psicanalista, o desenho surgirá como espelho que revelará, a partir do discurso ou narrativa que o acompanha, reflexos ora nítidos, ora opacos e obscuros, dos conflitos intrapsíquicos do sujeito. Para um professor, o que será relevante observar será a evolução do desenvolvimento em comparação com o desenvolvimento pedagógico de outras crianças. Para as famílias, ele é por vezes um presente, que evoca a beleza do traço e a capacidade de uma criança criar a partir de seu imaginário (Cognet, 2014).

O desenho mostra-se pulverizado não só em diversos continentes, como vimos no capítulo anterior, mas também em diferentes áreas: na arte – seja ela moldada, esculpida ou pintada; na literatura - ao imaginar o que se lê; na arquitetura e na engenharia – no desvelar dos sonhos de quem almeja o projeto e na própria elaboração do mesmo, ou na de um *design*; nas ruas - com o uso dos grafites; no corpo - em forma de tatuagens ou esculturas sobre a pele; nas imagens dos sonhos do sonhador e nas lembranças, trazendo à memória telas passadas. Assim, veicula uma marca de representação singular para cada modo de manifestação.

A partir das observações anteriores, parece-nos imprescindível rememorar alguns precursores teóricos que empregaram o uso do desenho no âmbito, em especial, da psicanálise nos atendimentos com crianças, com o intuito de evidenciarmos as contribuições teóricas de cada autor. Sabemos que o desenho é utilizado também por psicólogos que o empregam como ferramenta de avaliação. Pretendemos, então, a partir de agora, desenvolver a questão do desenho na perspectiva da psicanálise, sabendo que nosso espaço e tempo é curto para dar conta de um assunto que não perpassaria o escopo desse trabalho.

Foi com Sigmund Freud, pai da psicanálise, que inicialmente tivemos a oportunidade de presenciar a cena da criança e do infantil, sendo que este último aspecto emerge do divã dos adultos, em especial dos pacientes com histeria. Se percorrermos a obra freudiana, nos depararemos com insistentes relatos de histórias com teor de sedução em particular das pacientes. Somente a partir desse trabalho de escuta, constatou-se que as queixas e os sintomas descritos não eram de uma vivência real dos fatos, mas sim, frutos de um desejo recalcado, anunciado numa sintomatologia neurótica.

Em 1895, na segunda parte do *Projeto para uma Psicologia Científica*, Freud (1950[1895]/2006a), no capítulo sobre *Psicopatologia*, dará mostras da presença desse infantil na análise de seus pacientes adultos. Compartilhará o caso *Emma*, cujo sintoma apresentado era o de não conseguir entrar sozinha em lojas. A paciente recorda-se: a primeira memória, por volta de doze anos, ao entrar numa loja, percebe dois jovens rindo entre si, assusta-se e sai correndo. Para ela, eles riam de seu vestido e um deles lhe havia agradado sexualmente. A segunda lembrança foi aos oito anos, por duas ocasiões. Emma dirigiu-se a uma confeitaria, lugar no qual havia sido tocada sobre o vestido, na região do órgão genital, pelo proprietário que sorria com ironia. Acabou retornando ao lugar outras vezes. A partir disso, o autor reunirá os elementos: vestido, riso e atração sexual para propor que a angústia de estar sozinha numa loja estaria vinculada a um medo inconsciente de que os rapazes pudessem repetir o ataque praticado pelo proprietário da confeitaria, ou seja, teria engajado um desejo de sedução nesse cenário (Freud, 1950[1895]/2006a).

É interessante pensarmos que será a partir dessa descoberta, de que o sofrimento histérico é decorrente do desejo e que as histórias que articularão essa lógica provêm do passado, da infância, não necessariamente de algo que se viveu, mas do que se desejou ter vivido, que Freud apontará para a existência de uma sexualidade infantil e para um sujeito sexualmente desejante na infância, pontos de abertura para o nascimento de uma clínica da infância mais aprofundada e consolidada.

Os fundamentos para o desenvolvimento de uma psicanálise de crianças foram fornecidos pelo próprio Freud nos atendimentos de adultos, ao constatar que as causas que precipitavam os primeiros transtornos tinham sua origem em fatos da infância (Aberastury, 1982).

Foi com a análise do pequeno Hans, que sofrera de uma fobia de animais em sua primeira infância, que Freud (1909/2015) escreveu o texto conhecido como *Análise da fobia de um garoto de cinco anos*. Nesse trabalho, levantou hipóteses acerca de um tratamento psicanalítico com crianças. Com base nisso, lançou o primeiro modelo de análise infantil conforme utilizado com adultos, ou seja, desvelando para a criança tanto seus desejos edípicos, quanto sua angústia de castração. O trabalho se deu por intermédio do pai de Hans, analisando de Freud que registrava episódios e explanações do filho e os expunha para que Freud pudesse interpretar as brincadeiras, sonhos e fantasias, revelando o sentido desses elementos para serem restituídos ao menino.

Freud, já nessa época, nos abrirá essas questões a propósito da importância da fantasia, das imagens produzidas e das verbalizações que decorrem dessas produções. Na análise do

pequeno Hans, irá desfrutar de materiais e conteúdos inconscientes provenientes disso, inclusive conduzirá o deciframento dos sonhos de Hans e das fantasias ligadas à girafa desenhada por Hans e seu pai, promovendo associações. A partir desse caso, Freud confirmará sua teoria da gênese e Sexualidade Infantil.

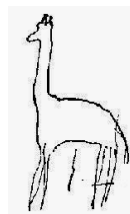


Figura 8: Desenho “Faz-pipi”

Fonte: Freud, S. (1909/2015). *Análise da Fobia de um garoto de cinco anos*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 134.

A ilustração da girafa, feita pelo pai de Hans, é originária de um passeio pelo zoológico de Schönbrunn, em Viena, e será finalizada pelo pequeno Hans com os traços que representam o “faz-pipi”, ou seja, texto inconsciente, passando da imagem para o símbolo (Freud, 1909/2015).

Seguindo essa vertente de inauguração de uma escuta clínica que remetesse à infância, outro caso clínico que merece ser rememorado de Freud (1918[1914]/2015) é o do *Homem dos Lobos*. Nessa comunicação, Freud através do relato de um paciente adulto, decantará toda a experiência infantil que originou muitos sintomas e medos de bichos e, em especial, o temor sob a figura de um lobo. Freud investigava o que seria a formação da cena primitiva e, por conseguinte, a formação das fantasias. Tal procura era composta por duas hipóteses: ou o paciente teria assistido à cópula dos pais, ou isso seria uma construção, uma fantasia. Independentemente da hipótese, Freud levará em conta algo muito precioso, ou seja, que o trauma tem valor de verdade no inconsciente.

Nos cabe lembrar o sonho que originou o nome do caso, acompanhado por um desenho trazido pelo paciente, material que consideramos operador clínico, horizonte desta pesquisa. Certa sessão, o paciente rememorou que por volta de três, quatro, no máximo cinco anos, tivera um sonho em que era noite, a janela de seu quarto abria e sobre uma nogueira repleta de galhos secos haviam alguns lobos brancos sentados, eram seis ou sete. Diante da imagem, foi acometido por um medo de ser devorado pelos lobos, gritou e acordou. Após o relato, entregou a Freud um desenho do sonho (Freud, 1918 [1914]/2015).

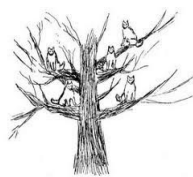


Figura 9: Desenho do sonho do “Homem dos lobos”

Fonte: Freud, S. (1918[1914]/2015). *História de uma neurose infantil: O Homem dos Lobos*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 42.

Novamente temos uma imagem, uma narrativa acerca dela por meio do sonho e do desenho e muitas associações que se desdobrarão ao longo das sessões. Não temos a intenção de entrar na minúcia do caso, no entanto, Freud elabora muitas concepções advindas daí e as colocará em relevo afirmando que:

a neurose da vida adulta é precedida por uma neurose na primeira infância. . . . Uma doença neurótica no quarto ou quinto ano da infância vem demonstrar, acima de tudo, que as vivências infantis são capazes por si só de produzir uma neurose . . . (Freud, 1918 [1914]/2015, p. 75)

Freud irá articular que os sintomas do paciente se apresentarão como uma formação do inconsciente; o sonho, após todos os desdobramentos e associações trabalhadas se traduzirá como conflito edípico, pois para o paciente havia uma impossibilidade em admitir o desejo pulsional erótico, expresso na figura do pai, vislumbrando na fobia a possibilidade de resolução deste conflito (Freud, 1918[1914]/2015). Por conseguinte, Freud principiará o que virá mais tarde a se consolidar análise de crianças, escutando esse infantil presente no divã de seus pacientes adultos. Deixará abertura para que Anna Freud, Melanie Klein, Winnicott e outros clínicos e pensadores prosseguissem no desenvolvimento de uma técnica mais específica de trabalho.

Assim, por volta de 1920, nasceu a psicanálise de crianças como método, cuja base se estabeleceu no brincar, desenhar e nas narrativas advindas desses momentos. Enquanto método, foi utilizado inicialmente pela psicanalista Hermine Von Hug-Hellmuth (1921) que empregava principalmente os desenhos e o brincar como material de trabalho (Roza, 1993). Hermine Von Hug-Hellmuth, que era integrante das “*reuniões das quartas-feiras*” propostas por Freud para o estudo e aprofundamento da psicanálise, foi a primeira analista depois de Freud a propor uma análise infantil com sessões sistemáticas. Ela iniciou seu trabalho em 1915, orientada pelos fundamentos freudianos, e alguns anos antes de Anna Freud e Melanie Klein (Avellar, 2004).

Como técnica de trabalho, Hermine-Hellmuth valia-se do brincar e do desenhar por conterem grande importância simbólica. Tinha um cuidado ético no manejo durante as sessões, expondo sua preocupação em evitar sugestões providas do profissional nos atendimentos,

inquietando-se também com ações que pudessem ser caracterizadas como invasivas durante as interpretações feitas à criança (apud Avellar, 2004).

Hermine era estudiosa e apreciadora da obra de Freud. Esse, por sua vez, tivera demasiado respeito pelo trabalho dela, inclusive ao ler o manuscrito intitulado *O diário de uma jovem*, baseado em memórias autobiográficas da própria Hermine, incentivando-a a publicá-lo. Freud, inclusive, sugere essa leitura como imprescindível a pedagogos e a psicólogos que se interessem pelas vicissitudes da passagem da infância à adolescência em meninas, apresentando o livro como um grande estímulo para a investigação psicanalítica da sexualidade feminina (Fendrik, 1991).

Supõe-se que o desconhecimento que gravita em torno do nome de Hermine-Hellmuth se deva ao fato de uma fatalidade. Ela teria sido assassinada pelo sobrinho que criara e educara conforme os preceitos da pedagogia e da psicanálise (Camarotti, 2010).

Os anos posteriores foram marcados por duas psicanalistas prestigiadas no meio analítico ligado à infância. Utilizaram a técnica do brincar e iniciaram a prática clínica na mesma época, por volta de 1923, promovendo concepções distintas e aportes teóricos significativos para a clínica com crianças: Melanie Klein e Anna Freud (Fendrik, 2004).

Daremos destaque, agora, às contribuições de Melanie Klein que, na Budapeste de 1914, aos 32 anos, sentia germinar um interesse genuíno pela psicanálise ao ler *O sonho e sua interpretação* (*Über den Traum*, 1901), de Sigmund Freud (Thomas, 1995).

Nesse período, conforme lembra Thomas (1995), iniciou análise com Sandór Ferenczi que a estimulava a dedicar-se à psicanálise e, em especial, ao que tocava à análise de crianças, pois percebia em Klein uma sensibilidade diferenciada para apreender a angústia e o sofrimento das crianças. Melanie se dizia seguidora de Freud, incorporando alguns conceitos como pulsão de morte, “... estando na origem tanto do fundamento analítico da prática dos tratamentos com crianças quanto de uma grande corrente da psicanálise, em que a clínica do narcisismo chegou a seu auge” (Thomas, 1995, p. 138).

Em suas contribuições, começou por analisar seus filhos, o que era corrente na época. Assim, suas interrogações a levaram longe nas descobertas sobre a psicanálise de crianças (Thomas, 1995).

Melanie Klein, em 1953, escreve um artigo de notável importância para o meio analítico, denominado *A técnica psicanalítica através do brincar: sua história e significado*. Divulgou que suas contribuições acerca da técnica do brincar foram desenvolvidas com crianças pequenas e que um dos princípios da época era que as interpretações necessitavam de moderação, pois se tratando da exploração do inconsciente, poderiam ser consideradas perigosas. Por sucessivos

anos, também considerava que a psicanálise poderia ser interessante para crianças a partir do período de latência (Klein, 1953[1955]/1991).

Ainda nesse artigo, Melanie faz referência a um caso clínico, ao qual ela chamou de “Fritz”, um menino de cinco anos que foi atendido na sua própria residência fazendo uso de seus brinquedos. Ao interpretar o material que a criança produzira no seu brincar, Melanie inaugurou a técnica a partir dessa atividade, intervindo na exploração das fantasias e ansiedades advindas das sessões, que se reproduziam enquanto material adicional nas próprias formulações do brincar (Klein, 1953[1955]/1991). Soube-se, na posteridade, que esse relato de caso fazia referência a seu terceiro filho, Erich. Na época, era comum a análise dos próprios filhos (Thomas, 1995).

Com esse caso, chama-nos atenção a proposição utilizada por Melanie, em termos do “material adicional”, que surge no brincar e desenhar. De acordo com as intervenções, é possível, então, perceber a cadeia associativa inconsciente que se confirma diante do brincar, do desenhar e do que é enunciado acerca disso. O caráter revelador e a essência das formulações de Melanie Klein se evidenciam numa abordagem que privilegiava a compreensão das fantasias infantis, angústias e defesas arcaicas ainda inexploradas até então. A partir das leituras freudianas e da investigação clínica, Melanie Klein assegurou que o brincar contemplava um leque de significados simbólicos, integrados com as fantasias imaginárias e que esse modo do brincar parecia-lhe muito familiar ao método freudiano de interpretação dos sonhos, permitindo o acesso ao inconsciente da criança (Klein, 1953[1955]/ 1991). A partir dessas descobertas uma importância crucial é atribuída ao simbolismo e Melanie identifica, por sua experiência, que através da análise do brincar a criança projeta os sentimentos e as fantasias em outros objetos, ou seja, além das pessoas.

Com a análise de Fritz, Melanie deu-se conta que o tratamento não poderia ser empreendido na residência da própria criança por questões transferenciais; para tanto, propôs enquanto condição de análise que a “espinha dorsal” de tal procedimento psicanalítico poderá ser sustentada se:

o paciente for capaz de sentir que o consultório ou a sala de análise de crianças, e na verdade toda a análise é alguma coisa separada de sua vida familiar cotidiana. Isto porque é apenas sob tais condições que ele pode superar suas resistências contra vivenciar e expressar pensamentos, sentimentos e desejos que são incompatíveis com as convenções sociais e que, no caso de crianças, são sentidos como contrastando com muito do que lhes foi ensinado. (Klein, 1953 [1955]/ 1991, p. 153)

Melanie Klein tomou a técnica do brincar enquanto princípio fundamental da psicanálise de crianças, ou seja, que ela seria correlata da associação livre. Articulou nesse mesmo artigo que este meio de expressão das crianças seria o equivalente à expressão dos adultos pela palavra (Fendrik, 2004). Seguiu, desta forma, os pressupostos freudianos, explorando o inconsciente, se utilizando da transferência para atingir o objetivo, permitindo a vivência e expressão das emoções da criança interpretando fantasias apresentadas por meio de brinquedos, dramatizações e sentimentos advindos do brincar e desenhar e, inclusive, as inibições quando se apresentavam (Klein, 1953 [1955]/1991).

Ainda em seu artigo foi convocada a responder a uma pergunta que com frequência surgia: “As crianças pequenas são intelectualmente capazes de compreender tais interpretações?” (Klein, 1953 [1955]/ 1991, pp. 157-158). Um questionamento interessante que ainda hoje ecoa nos analistas recém-chegados ao estudo da infância e, sobretudo, nos pais dos pacientes. Melanie assegurava que, se as interpretações são relevantes com base no material apresentado pela criança, então sim, elas serão compreendidas, e ainda salientava a importância de se utilizar expressões que tenham derivado da criança. Suas investigações apontam que as crianças eram providas de uma capacidade de *insight* maior que a dos adultos, e que isso se deveria à proximidade das conexões conscientes e inconscientes nas pequenas crianças (Klein, 1953 [1955]/1991).

Através de sua escuta sensível, nesse artigo, Melanie Klein já promulgava algo de uma preciosidade clínica tamanha, dizia que: “. . . as capacidades intelectuais do bebê são frequentemente subestimadas e que, de fato, ele compreende mais do que se acredita” (Klein, 1953 [1955]/ 1991, p. 160).

Assim como Freud, Melanie Klein trouxe muitas contribuições teóricas e técnicas para a psicanálise e a clínica infantil, explorando o que seria o mundo interno do bebê, trabalhando com sentimentos primitivos, com a técnica do brincar, incluindo o desenhar, privilegiando esses instrumentos e os equivalendo à técnica da associação livre. Além disso, seguindo na experiência da escuta, assim como Freud, também pôde identificar fantasias e ansiedades do bebê, ressoantes nos pacientes adultos, comprovando as observações do pai da psicanálise. Com propriedade, Souza (2013) irá acrescentar que a função do desenhar e do brincar para Melanie Klein se aproxima do sonhar para Freud, pois sua primeira teorização estava calcada no trabalho dos sonhos e dos conteúdos inconscientes que o habitavam, enquanto que para Melanie “. . . o brincar constituiu-se em via régia para o inconsciente da criança” (Klein, 1953 [1955]/ 1991, p. 127).

Por falarmos em Sigmund Freud, sua filha, Anna Freud, pedagoga por formação, que desde a tenra infância esteve imersa na atmosfera psicanalítica, também deixou seu legado para a psicanálise infantil. Iniciou a clínica com crianças, apresentando um artigo intitulado: *Fantasias e devaneios diurnos de uma criança espancada* (*Wiener Psychoanalytische Vereinigung*), no círculo psicanalítico em Viena (Bruhel, 1992). É importante lembrar que a formação em pedagogia de Anna Freud é o que dará tom ao caráter educativo e pedagógico dos atendimentos clínicos infantis sob sua responsabilidade, pois para ela seria função do analista exercer o papel do educador. Privilegiou, a observação do comportamento da criança e levou em conta, enquanto material de análise, a interpretação de sonhos e desenhos (Avellar, 2004).

Melanie Klein e Anna Freud divergiam nas posições técnicas e teóricas acerca da clínica infantil (Fendrik, 2004). Para Anna Freud, o desenho, na sessão analítica, não poderia ser o equivalente à associação livre, conforme muitos analistas de crianças corroboravam. Entendia, então, que: “As crianças podem contar sonhos e divagações, como os adultos, mas sem livre associação, não existe um caminho idôneo do conteúdo manifesto ao latente” (Anna Freud, 1971, p. 32), ou seja, de que haveria certa imaturidade, mas poder-se-ia pensar na livre ação, provocada pelas tendências agressivas (Anna Freud, 1971).

Anna Freud, por volta de 1926/27, fala numa conferência sobre a análise infantil, que será publicada sob o título: *A Psicanálise da Criança*. Em tal momento, quase não alude ao nome de Hermine von Hug-Hellmuth, muito embora tenha seguido seus preceitos (Fendrik, 2004). Conforme Sandler (1982) corrobora, Anna Freud seguiu o trabalho de seu pai, Sigmund Freud, no que concerne à investigação dos mecanismos de defesa do ego, teorizando e aprofundando seu funcionamento. Deu ênfase à transferência positiva para o tratamento infantil e, na sua perspectiva realça:

O analista é um objeto novo e compreensivo, diferente dos objetos anteriores. O paciente forma um elo positivo . . . com base nesta diferença, e este elo pode ser encarado como transferência. . . , o ego do paciente busca um aliado para superar as dificuldades internas. (Sandler, 1982, p. 52)

Por volta de 1927, outra contemporânea de Freud obteve destaque no meio analítico, a psicanalista de origem judaica-polonesa Sophie Morgenstern (Cognet, 2014). Ela publicou o célebre caso clínico de *Mutisme Psychogène*, conduzido através de desenhos produzidos pelo paciente e das interpretações da analista. Sophie geriu brilhantemente esse caso de um menino de 9 anos e meio, cujo sintoma era desvelado por um grave mutismo que perdurou por quase dois anos (Morgenstern, 1927).

Sophie Morgenstern, também considerada pioneira no trabalho psicanalítico com crianças, pôs em evidência através dos 31 desenhos elaborados pelo paciente, os mecanismos psicológicos encontrados nas produções, sustentando a partir da transferência os deslocamentos de sentido advindos por sua interpretação, que permitiram o elaborar das fantasias de castração desse paciente. De maneira intensa, solicitava que o paciente desenhasse: suas angústias, o que lhe impedia de falar, seus medos e, a partir de então, Morgenstern foi pondo palavras e narrativas nas histórias que, naquele momento, eram só imagens para o paciente, que concordava com um gesto de cabeça se a história narrada estava de acordo com a intenção do que queria dizer (Morgenstern, 1927).

Em seu trabalho, a psicanalista lia atentamente os detalhes contidos nas produções dos pacientes, dando ênfase às dimensões e às proporcionalidades contidas nos objetos de um mesmo desenho, pois sugeria que cada objeto tinha valor afetivo diferente dos demais e isso era muito singular (Cognet, 2014). Não deixava de observar nas produções que, independentemente do modo de expressão utilizado pelo paciente, seja sonho, desenho, narrativa, ou representação do lúdico, eles eram definidos pelo clima afetivo, ou seja, atmosferas alegres, melancólicas, privativas, sofridas, repletas de angústia, etc. E compunham a atenção de Morgenstern assim como a expressão dos personagens que figuram o desenho. Para Sophie, quanto maior o conflito e a neurose, mais ricas são as produções artísticas (apud Cognet, 2014).

Seguindo o trajeto histórico e conceitual a propósito dos precursores do desenho infantil teremos, ainda em 1927, as contribuições de Georges-Henri Luquet, em seu livro *Le dessin enfantin*. O autor em questão partirá da premissa que o conceito mais apropriado na acepção do que seria o desenho infantil é o realismo. Justificará o termo pelas suas constatações de ser esse o primeiro ensaio da criança, na tentativa de afirmar-se ante o mundo exterior (Luquet, 1969). Observa e descreve a evolução do desenho, destaca o conceito de realismo, categorizando o desenho, nas seguintes fases: *realismo fortuito*, *realismo falhado*, *realismo intelectual e realismo visual* (Luquet, 1969).

Segundo o estudo de Luquet (1969), a criança não reproduz o que desenha por ela mesma, ali está colocada somente a capacidade de representar, significar algo ausente. Dessa maneira, o valor plástico atribuído à imagem se dissipa, mantendo o seu valor significante (Luquet, 1969).

A primeira fase do grafismo, Luquet (1969) designará de *realismo fortuito* e assegurará que o traçado, em primeira instância, não terá como objetivo a formação de uma imagem, ou seja, que a intenção da criança nesse momento, será simplesmente traçar linhas. Que a forma

idêntica entre o que se produziu no papel e o objeto, será fruto de mera coincidência, por isso o termo *fortuito*. Luquet, através do seu aprofundamento teórico, compreenderá que a criança, certa vez, reconhecerá as semelhanças de sua reprodução com o objeto e, a partir daí, considerará o traço enquanto representação, sendo ela quem nomeará seu desenho ou uma pessoa que estiver mais próxima a ela (citado por Cognet, 2014).

O segundo momento do grafismo será concebido por Luquet como *realismo falhado*, com isso quer dizer que o desenho tenta ser o mais realista possível, no entanto falha, não consegue tal intento. Isso ocorre porque a criança não tem condições gráficas e habilidade motriz suficiente para limitar seu movimento e os conduzir a um determinado aspecto que almejaria dar ao desenho. Esse tipo de desenho destaca-se pelas desproporções de formas, detalhes e tamanhos (Luquet, 1969).

Parece-nos fundamental indicarmos aqui a ressalva feita por Cognet (2014) acerca das desproporções que surgem nesse momento do *realismo falhado*. Com sabedoria clínica ele alerta que as falhas entre proporção e dimensão não devem ser atribuídas somente à essa fase. Cognet propõe que os desenhos sejam também: “. . . compreendidos em uma perspectiva psicodinâmica, como a tradução gráfica do fantasma. Assim, a exageração de um detalhe corporal ou o tamanho desmedido de uma personagem não podem ser exclusivamente atribuíveis à inabilidade gráfica, pois também são determinados pela expressão fantasmática” (Cognet, 2014, p.31).

Voltando a Luquet, a terceira fase gráfica será chamada de *realismo intelectual*, e estará ancorada na repetição de desenhos “bem-sucedidos”, cujas representações não estão fixadas somente naquilo que a criança vê, mas no que sabe (Luquet, 1969).

Para Luquet (1969), quando a criança supera o que ele chama de incapacidade sintética, nada impede que esta produção gráfica seja de fato realista. Aponta que, um desenho para ser semelhante à realidade, na perspectiva da criança, contemplará “. . . todos os elementos reais do objeto, mesmo invisíveis, . . . deve dar a cada um desses pormenores a sua forma característica, a que exige a exemplaridade” (Luquet, 1969, p. 159). Portanto, nesse momento do realismo intelectual, a criança põe em evidência a maior quantidade de dados possíveis para caracterizar sua representação. É importante acrescentar que, neste instante gráfico, a criança tem por excelência representar não somente o objeto a ser desenhado, mas os elementos constitutivos desse e as relações entre si com os elementos elegidos para compor tal conjunto (Luquet, 1969).

A quarta e última etapa gráfica identificada por Luquet (1969) estará formalizada sob o nome de *realismo visual*, característico, segundo ele, do desenho adulto. Essa capacidade estará

acompanhada pelo desenho em perspectiva, característica advinda da aptidão abstrata espacial, presente para o autor no decorrer do desenvolvimento.

O ano de 1935 contou com mais um analista habilitado pela Sociedade Britânica de Psicanálise, que deixou um legado importante para a psicanálise infantil e formalizou contribuições acerca do desenho através de sua clínica, estamos falando de Donald Woods Winnicott (Arcangioli, 1995). Assim como M. Klein, Winnicott também se deixou fisgar pela psicanálise ao ler um livro de Freud. Iniciou como clínico em pediatria e aos poucos exercia uma “pedopsiquiatria” (Arcangioli, 1995).

Durante seu trabalho junto às crianças formulou conceitos importantíssimos, levando em conta a interação do sujeito com o meio, o seu desenvolvimento psíquico. Propôs um olhar para esses aspectos ao entender que essa tendência atualiza os processos de maturação. Trabalhou, algumas fases que o bebê atravessaria durante esse processo de desenvolvimento e que, ao final delas, culminará numa personalização (Arcangioli, 1995).

Se faz necessário esclarecermos ao leitor que, lamentavelmente, não teremos como abarcar todas as contribuições winnicottianas neste trabalho, e temos ciência da importância delas para a psicanálise com crianças, mas lançaremos luz às contribuições deste psicanalista concernentes ao desenho.

D. Winnicot (1984), interessado no desenvolvimento psíquico infantil, desenvolveu uma técnica particular, utilizando como instrumento o desenho, com o intento de promover a relação e o fluir da comunicação com as crianças, oferecendo-lhes um lugar ativo e de descoberta do si mesmo. Nomeou tal método como o “*squiggle*” *jogo do rabisco*, descrito em seu notável livro *Consultas Terapêuticas em Psiquiatria Infantil*, no qual, além de exibir o processo, compartilhará cerca de 21 casos clínicos trabalhados nesses moldes.

Mas, afinal, em que consistia o *jogo do rabisco*? Com dois lápis e muitas folhas dispostas sobre a mesa, em breves palavras Winnicott enunciava ao paciente: “Fecharei os olhos e farei um risco a esmo no papel; você o transformará em alguma coisa e depois será sua vez e você fará o mesmo e eu transformarei seu traço em alguma coisa” (Winnicot, 1984, p. 20). Não podemos deixar de mencionar a proximidade dessa técnica com a regra fundamental da associação livre proposta pelo pai da psicanálise. Seria quase o equivalente, nesse jogo proposto, enunciar a partir do primeiro traço: risque, desenhe livremente o que lhe vier à cabeça. A partir desse enunciado era possível verificar a capacidade de simbolização dos pacientes, bem como os traumas e outras questões.

Para a utilização dessa técnica, Winnicott sugere a realização em até três sessões, pois “. . . se as entrevistas se tornarem muito frequentes, todos os problemas de transferência e

resistência começarão a emergir e o tratamento deverá prosseguir pelas linhas psicanalíticas normais” (Winnicott, 1984, p. 18). Winnicott (1975) enfatizará a importância do brincar para as crianças, lembrará que “o brincar é por si uma terapia” (p. 74) e que ele, “possui tudo em si” (p.75). É evidente, que a cargo do psicoterapeuta ficará o trabalho de análise e interpretação do material e conteúdo. Esse brincar engloba também os conteúdos do fantasiar.

Na esteira do tempo, por volta de 1938, a luz incidia sobre a pediatra e psicanalista Françoise Dolto que, após ingressar na Sociedade Psicanalítica de Paris, inaugurou uma abordagem clínica cujo aporte teórico minucioso acerca do desenvolvimento infantil revolucionaria ainda mais a clínica com crianças (Ledoux, 1995). Ainda contemporânea de Sigmund Freud e Jacques Lacan, após conhecer Sophie Morgenstern e se apoiar no recurso do desenho livre, desenvolveu sua própria teoria tomando o desenho como uma forma de revelar as questões mais profundas do inconsciente (Ledoux, 1995).

Em seu relatório compartilhado no Congresso organizado pela Psyche, sob o título: *Relato da Interpretação Psicanalítica dos Desenhos durante Tratamentos Psicoterápicos* (1948). Dolto entenderá, o desenho como um: “. . . autorretrato do inconsciente, ele nos permite ver como o sujeito se sente em relação ao objeto que ele quer desenhar, sendo este objeto, de certo modo, uma projeção de si mesmo” (Dolto, 1948, p. 324, tradução nossa).

Ao longo do seu Seminário de Psicanálise da Criança (2013), a psicanalista irá enunciar que a criança necessita representar o que se passa com ela por algum meio que não seja a palavra e, logo, dará um exemplo: “. . . desenhe seus pais biológicos, . . . de qualquer jeito, os únicos pais importantes são os que temos em nós, e esses não são maus, já que estão em você” (Dolto, 2013, p. 18). A partir da sua escuta clínica, Françoise Dolto será consistente ao afirmar que os analistas necessitam fazer o desenho falar, isso não significa tentar adivinhar o que o desenho parece dizer. Para ela: “. . . é a criança que se conta através do desenho. Um desenho é uma fantasia extemporânea em uma análise; é desse modo que convém escutá-lo” (Dolto & Nasio, 2008, p.12).

Seguiremos muitos preceitos já expostos, mas, em especial, os doltonianos neste trabalho, pois nos causa interesse o conjunto das histórias narradas pelas crianças, espalhadas no papel enquanto grafias de fantasias inconscientes transformadas. Gostamos de pensar como Dolto e Nasio (2008), na perspectiva em que eles propõem: “Não desenhemos; nos desenhemos e nos vemos eletivamente em uma das partes do desenho” (p. 11).

Françoise Dolto (2008), ao ser questionada em um de seus seminários acerca do que seria passível de leitura no desenho de uma criança, irá dizer que através desse instrumento “a criança, espaço-temporaliza 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, 2008, p. 30).

Para Dolto, tudo o que se apresenta em um desenho, não é por acaso, há uma necessidade de isso estar representado por parte da criança em seu desenvolvimento. E acrescenta que não será possível em uma sessão ou duas sessões, chegar à compreensão do desenho que a criança faz em análise. Muitas vezes, o desvelamento do sentido de um primeiro desenho vem somente depois, mas já estava lá, registrado desde o primeiro traço (Dolto, 1948). Nos parece interessante assinalar aqui que, mesmo o conteúdo se revelando tempos depois, já na primeira sessão estava posto, como ocorre com os adultos que nos procuram atendimento, que na primeira, segunda sessão, já enunciam de alguma forma do que se trata seu sintoma.

Assim, Dolto atribuirá ao desenho o estatuto de “. . . meio de contato profundo entre o sujeito e o médico” (Dolto, 1948, p. 324, tradução nossa). Para a interpretação, a psicanalista busca reconstruir a mesma cadeia simbólica do sujeito e dirá que esse ato faz a criança reconhecer do que se trata a questão, favorecendo o surgimento de materiais ainda mais ricos (Dolto, 1948). A autora também levará em conta as dimensões e proporções das representações entre si, no desenho, bem como a maneira que a criança utiliza o material. Isso dará mostras de como o sujeito se situa inconscientemente e como se sente diante de exigências da sua vida. Dolto (1948), nesse relatório do congresso, resumidamente dirá que o desenho é a expressão do inconsciente e fará a equivalência do desenho com o sonho, dizendo que:

. . . o ponto de partida é o estímulo do contato com um interlocutor em torno da ideia dominante inconsciente, despertada por ele, ou os estímulos e as associações de ideias de início aparentemente fortuito se o desenhador não é solicitado por um terceiro, ou ainda o estímulo rigorosamente interior, nos dá um olhar sobre o mundo interior do sujeito”. (Dolto, 1948, p. 326, tradução nossa)

Ainda em meados de 1948, a psicanalista argentina Arminda-Aberastury, interessada em aprofundar a técnica da psicanálise de crianças, realizava seminários na APA (Associação Psicanalítica da Argentina), na qual era analista ditada. Seguidora e admiradora de Melanie Klein, mantinham correspondência, compartilhando experiências para o aprimoramento da clínica (Aberastury, 1982).

Seguindo os princípios de Melanie Klein e outros colegas, Aberastury (1982) sustentou que o desenho para uma criança, na sessão de análise, necessitava ocorrer de maneira espontânea adequando palavras ou gestos com valor de associação livre. Para a autora, ao não se compreender o desenho de uma criança, o analista pode “. . . interrogar sobre alguns detalhes do desenho ou sobre o que ele representa” (Aberastury, 1982, p.35), mas alerta para que não

se utilize esse recurso em demasia, pois pode vir a atrapalhar o andamento da livre expressão (Aberastury, 1982).

Aberastury (1982) concordará que através de jogos, desenhos e brinquedos, as crianças expressam suas fantasias, desejos e experiências de uma maneira simbólica e que, além disso, ao realizá-los: “. . . utiliza os mesmos meios de experiências arcaico-filogenéticos, a mesma linguagem que nos é familiar em sonhos” (Aberastury, 1982, pp. 51-52). O simbolismo que surge no desenhar, no brincar, será para a psicanalista somente “. . . uma parte dessa linguagem” (Aberastury, 1982, p.52). Na análise, o analista necessita observar que o significado de um instrumento utilizado pela criança, seja o desenho, o jogo ou o brinquedo, poderá ser diferente conforme a situação. Por isso, insistirá que a interpretação só poderá ganhar espaço na medida em que for levada em conta a situação na qual se produz como um todo (Aberastury, 1982).

Por volta de 1965, Daniel Widlöcher, psiquiatra, doutor em psicologia e psicanalista, também prestou contribuições ao mundo analítico a propósito do desenho infantil. Para ele, o desenho possui um estilo cujas facilidades são reconhecíveis e raramente são confundidas com “expressões plásticas” (Widlöcher, 1971, p.21). Distinguirá quatro planos que serão reveladores dos sentimentos em termos de temperamento e caráter infantil, através do desenho. São eles: *o gesto gráfico, o valor projetivo do desenho, o valor narrativo e, por fim, o valor expressivo* que o desenho contempla (Widlöcher, 1971).

O *gesto gráfico* para o autor será a forma com que “. . . a criança trata a superfície branca e a escolha da forma e das cores que exprimem certos elementos de seu estado emocional” (Widlöcher, 1971, p. 105). Tudo isso estará aparente no instante do desenho, esse momento já refletirá algo do temperamento da criança. O valor expressivo do desenho será correlativo desse gesto e a utilização do espaço na folha de papel também será um indicativo expressivo. Portanto, para Widlöcher, o local escolhido pela criança para realizar seu desenho, bem como a maneira como irá dividir o espaço, terá relevância (Widlöcher, 1971).

Outro elemento que também terá *valor expressivo* será a utilização das cores. Widlöcher elencará questões acerca das cores, tonalidades, combinações de tons enquanto aspectos importantes a serem considerados. Todos esses elementos devem ser lidos no contexto de cada criança. O autor atribuirá a importância das cores pela correspondência que essas têm com alguns elementos naturais, inclusive acrescentará que seu simbolismo terá bases consistentes e universais, com algumas variações, podendo ser encontrado de forma idêntica em lugares e épocas distintas (Widlöcher, 1971).

Quanto ao *valor projetivo*, seu estilo de figuração se refere à visão infantil que a criança tem para com os seus e com o mundo, ou seja, “ em cada minúcia, o desenho traz a marca da

vida emocional da criança, se passamos a considerar o desenho no seu conjunto, podemos afirmar que ele reflete uma visão global da personalidade” (Widlöcher, 1971, p. 115).

Widlöcher irá propor que a interpretação do desenho deve se parecer com a do sonho pois, para ele, haveria uma transposição à realidade sensível em imagens verbais. O autor assegurará que, para esse acesso de significação, a criança necessita associar seus pensamentos, bem como, repetir suas produções (Widlöcher, 1971).

O último elemento é o *valor narrativo*, para tanto o autor irá assegurar que a criança, ao confidenciar os elementos de sua imaginação, manifestará “. . . seus centros de interesses, gostos e preocupações” (Widlöcher, 1971, p.106). Privilegiará aqui o interesse das crianças por certos temas, a insistência nas escolhas e suas repetições na representação gráfica. Acrescentará também que: “a história assim narrada é reveladora de uma atividade imaginária e devemos perguntar-nos quais são as motivações que levam a criança a representar um tema de preferência a outro” (Widlöcher, 1971, p.128). Genuinamente, a criança, através do desenhar, figura a realidade pela imagem (Widlöcher, 1971).

Propomos, nesse momento, um salto na linha do tempo, precisamente 1983, com as contribuições da psicanalista argentina Marisa Rodulfo. Ela irá aventar que o desenho ou um fragmento de sessão não desempenham uma função meramente ilustrativa, ou melhor, o que uma criança irá trazer enquanto ilustração gráfica irá confirmar algo do discurso dos pais e, inclusive, do próprio dizer do paciente. O desenho será, em vista disso, um complemento ilustrativo da linguagem verbal (Rodulfo, 2006).

Para Marisa Rodulfo (2006), o desenho infantil necessita ser repensado e, segundo a autora requer:

. . . coloca-los em debate com a pintura, com a escultura, com a arte em geral, com as novas correntes estéticas, a fim de restaurar a hierarquia da escrita. . . . é fértil pensar de acordo com o conceito de *suplemento original*. Conceito que reivindicamos para o desenho, isto é que compartilha o estatuto que já foi validado para outras produções. (Rodulfo, 2006, p. 51, tradução nossa)

A analista propõe que a marca advinda do desenho pode possibilitar a emergência do recalcado no paciente, minimizando o sofrimento que, por vezes, é suscitado através dos sonhos do mesmo. Alerta, portanto, para a dificuldade de muitos psicanalistas em permanecer no plano do desenho enquanto produção efetiva, ou seja, por não lerem o desenho naquilo que também é possível repetir do traço. Sugere que os psicanalistas de crianças não tenham a pressa de sair

do trabalho com o desenho, deixando assim escapar o contexto ao eleger um ou outro desenho somente, na busca pelos elementos de sua técnica interpretativa (Rodulfo, 2006).

Marisa Rodulfo (2006) fará um apontamento importante no que tange ao desenho, pois para ela é necessário ter cuidado para que o desenho livre advenha sem interferências e solicitações do analista. Aponta que tais requerimentos, como por exemplo, o pedido ‘Desenhe você’, retira a capacidade espontânea da criança, rompendo com a regra fundamental da associação livre proposta pela psicanálise (Rodulfo, 2006).

A autora citada acima compreenderá que o desenho irá se diferenciar da palavra, pois a elaboração secundária¹ não tende a correr à frente para manter as aparências e, o efeito surpresa tanto em que o paciente, quanto o analista são capturados não é, sem dúvida, o da compreensão. Marisa Rodulfo astutamente propõe tomar o “figural”, ou seja, a produção gráfica, a representação enquanto cadeia associativa trazida pela criança (Rodulfo, 2006).

Levaremos em conta tal postulado no trabalho que ora expomos, pois entendemos, junto com a autora, que as produções gráficas seguem um encadeamento no próprio traço, na repetição, que apontam para o desvelamento de questões psíquicas mais profundas.

Ainda nos anos 80, teremos os aportes da psicanalista Annie Anzieu que, por essa época, ingressou como membro da Associação Psicanalítica Francesa e desenvolveu um trabalho interessante para o meio psicanalítico infantil e adolescente (Anzieu et al., 2000). A psicanalista seguirá alguns pressupostos kleinianos, doltonianos e de outros analistas contemporâneos que contribuíram para o desenvolvimento do desenho infantil enquanto material clínico. Tomará, portanto, o desenho infantil como o equivalente da associação livre para os adultos e definirá o desenho como estando em um nível intermediário entre o brincar e a verbalização, deixando à disposição da criança, para sua livre escolha, todo o material como: lápis, papel, tintas, cola, tesoura, brinquedos, materiais de modelagem (Cognet, 2014).

Annie Anzieu (1996), em seu livro: *O trabalho de desenhar em psicoterapia da criança* (tradução nossa), nos fornecerá algumas proposições que nos parece interessante compartilhar. Ela formulará que o desenho oferecerá abertura a um espaço psíquico extremamente fecundo, que irá em busca de uma representação que, gradativamente, se deslocará da imagem para a palavra.

¹ A elaboração secundária é um efeito da censura e sua função está em transformar os elementos e a aparência de incoerência que reside nas produções oníricas, portanto essa elaboração tende a: “remanejar parcial ou totalmente” os elementos, os substituindo, acrescentando, criando algo como devaneio diurno (Laplanche&Pontalis, 1998, p.145). Em Totem e Tabu (1913 [1912]/1996) aproximará esta elaboração a formação de alguns sistemas do pensamento, sendo aproximada da racionalização (Freud, 2013 [1912]/1996).

Para a autora, o desenho portará dois lugares: o da elaboração e o do aprimoramento dos processos simbólicos. Além desse estatuto, será considerado por Anzieu como instrumento valioso no manejo da transferência e sua interpretação deverá levar em conta o ambiente no qual foi produzido o desenho (Anzieu, 1996).

A sensibilidade clínica fará com que Annie Anzieu (1996) tome a folha de papel em branco como o correspondente ao ‘eu-pele’, referenciando o invólucro materno nas suas origens, ou seja, o envelopamento que se oferece como superfície no ato da grafia. Além disso, abarcará o uso da cor pelos pacientes nas produções gráficas, enquanto tonalidade e nuance afetiva, e advertirá que, independente do estilo ou tipo de traçado que for se delineando no desenho, o analista não poderá perder de vista os vestígios do fantasma, os conflitos psíquicos, os objetos internalizados pelo paciente.

Em 1988, Geneviève Hagg, psicanalista francesa, também trouxe contribuições no que tange o desenho infantil. Apresentou, em uma conferência de Psicanálise de Toulouse, um artigo intitulado “*O desenho pré-figurativo da criança: Que nível de representação*” (citado por Anzieu, 1996, p.27, tradução nossa). Um trabalho eminentemente clínico em que Geneviève Hagg dirá que as primeiras produções de uma criança de 2 e 3 anos serão produções mais rítmicas do que formais, ou seja, mais da ordem da repetição. Para ela, o suporte do traço irá configurar o lugar da projeção, da introjeção e será lida como a *folha da pele psíquica* devendo, primeiramente, ser constituída para que o traço possa advir (Anzieu, 1996).

Hagg também promulgará nesse trabalho que é possível reconhecer, na evolução formal do traço, as transformações do pulsional da criança no emocional primitivo. Portanto, através do desenho, a criança expressa as pulsões que até então agiram nela, o instrumento assim, tornar-se-á representante do objeto da pulsão. O instrumento representará a folha interior da pele subjetiva (Anzieu, 1996).

Os aportes sobre o uso do desenho infantil na clínica psicanalítica foram ficando cada vez mais consistentes. Em torno dos anos 90, a psicanalista argentina Alba Flesler abrilhantou ainda mais o meio analítico com suas contribuições clínicas deste tema. Flesler (2012) irá nos dizer que o desenho é, para uma criança, um “índice de um tempo estrutural revelador dos tempos do sujeito” (Flesler, 2012, p.123). A autora irá se interessar pela função do desenho na sessão de análise. Dirá que o desenho é a “escritura da imagem” (Flesler, 2012, p.124), trazendo consigo um velamento no traçado, ou seja, a representabilidade, que por ser representável, dá mostras de seu caráter imaginário. Ele é, portanto, o resultado do enlaçamento que se dá entre o real do objeto e o simbólico da palavra (Flesler, 2012).

Cabe-nos esmiuçar melhor o que a autora entende por velamento no traçado. A psicanalista irá dizer com isso algo que nos faz questão nesta pesquisa. Que o velamento é inerente ao desenho e estará atualizado em toda a percepção; guardando um resto, não identificado, que escapa ao olhar (Flesler, 2012).

De acordo com as investigações de Alba Flesler, o desenho oferecerá uma dupla eficácia, ou seja, sua representação gráfica implicará em “. . . uma passagem do objeto do real para o simbólico, mas, ao apresentá-lo obtém também um enlaçamento imaginário” (Flesler, 2012, p. 125). Além disso, promulgará que em cada desenho, o que estará em jogo, será um ato inaugural, um traçado que testemunha a existência (Flesler, 2012). Abarcaremos os tempos do desenho com maior propriedade no próximo capítulo.

Para finalizar, gostaríamos de compartilhar o legado de Jacqueline Royer (1995) que entendia o desenho como uma *linguagem universal*. Embora reconhecesse as especificidades culturais, utilizava em seus trabalhos a denominação *língua do desenho*, atribuindo alguns aspectos universais às produções gráficas (Cognet, 2014).

Para Royer (1995), o desenho infantil é levado ao estatuto de *diário íntimo*, no qual a criança se corresponderia com ela mesma. Irá propor três modalidades para interpretar o desenho, fazendo uma analogia deste com a literatura. A primeira nomeará como *leitura rápida ou intuitiva*. Ficará a cargo do psicanalista ou médico a perspicácia clínica, ou seja, sua experiência e vivência inconsciente para tanto. A *leitura normativa*, conhecida como a segunda modalidade de leitura, se deterá na padronização no que diz respeito à qualidade da realização, à comparação das grafias por idades e, por último, à modalidade de *leitura analítica*, na qual, a singularidade é levada em conta, a originalidade da produção, forma, léxico, movimento e as cores utilizadas (Royer, 1995).

O desenho, entendido enquanto um instrumento que favorecerá a projeção, deve ser lido não enquanto parte, mas como totalidade, a qual remonta a expressão do desejo do paciente diante da “. . . série completa não somente de suas transformações, mas também de suas elisões (Mèredieu, 2006, p. 73), ou seja, diante do que está dado a ver e do que está oculto.

Podemos vislumbrar através dos teóricos trazidos até então que, a partir do brincar e do desenhar, há algo a mais que se coloca nesse ato para a criança na sessão analítica. Para nossa pesquisa, também levaremos em conta, concordando com muitos autores, a proximidade do desenho, tanto com o sonho, como com a associação livre, proposta pela psicanálise. Estamos diante de pistas do inaudito, da projeção, das fantasias, dos rastros fantasmáticos, dos mecanismos de defesa que circundam neste ato. Sugerimos adentrar nessas especificidades, a partir do capítulo que está por se anunciar.

1.3 Desenhar, Narrar e Elaborar: A Constituição Subjetiva nos Tempos do Desenho

*Óh, escritor, com que letras
tu escreverás com tal perfeição a
inteira configuração que o desenho aqui faz?*
(Leonardo Da Vinci)

Abrimos este capítulo retomando o poema acima de Da Vinci sobre a questão do escritor, pois com tal indagação, sugere que a escrita não é suficiente para representar a figuração, mas o desenho, sim! Essa capacidade de representação nos impõe, enquanto analistas quando estamos diante da produção gráfica de um paciente, também uma indagação: como lê-la? O que se constitui a partir dessa leitura? O desenho, conforme temos construído teoricamente, junto aos autores ora mencionados, parece-nos ser mais elucidativo do que um simples apontamento do que é dado a ver; por exemplo: é uma casa, é uma nuvem, é alguém!

Para o ponto que escolhemos nos debruçar, nos parece difícil decantá-lo sem, em certa medida, esboçá-lo. Se aprendemos com a arte e com a literatura, no que tange a antecipação de questões, como não referenciar o clássico livro infanto-juvenil ‘Le petit prince’ de Antoine de Saint-Exupéry (2015), uma ficção francesa que conta a história de um aviador que, quando menino, ficava às voltas com seus desenhos. Gostaríamos de recortar, dois pequenos trechos, que nos revelam apontamentos cruciais para o desenho na clínica com crianças.

Certa vez, ainda criança, impactado ao extrair de um livro que as jiboias engoliam sem mastigar suas presas e que após o feito, ficavam seis meses sem se mover e dormiam, o menino aos seis anos, faz o seu primeiro desenho:



Figura 10: Desenho da jiboia dormindo após engolir uma presa
Fonte: Saint-Exupéry (2015). *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agil. p. 7.

Ao mostrar aos adultos, pergunta se o desenho lhes causava medo, os adultos respondem de pronto: “Por que um chapéu daria medo?”. Como seu desenho não representava um chapéu, e sim uma jiboia digerindo um elefante, resolveu desenhar o interior da cobra. Lembremos essa segunda ilustração:



Figura 11: Desenho de um elefante dentro da cobra

Fonte: Saint-Exupéry (2015). *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agil. p. 7.

Com este pequeno fragmento literário datado de 1900, podemos colocar-nos a pensar, neste primeiro trecho, sobre algo de singular que persiste na clínica psicanalítica com crianças, ao tomarmos o desenho de um paciente como operador clínico, pomos em relevo quem produz a imagem, muito mais do que: *O que é isso?*. De pronto impõe-se a questão do significado disso para quem o produziu, pois o desenho, enquanto instrumento de trabalho, só tem sentido se quem o faz, dá sentido a ele. Ademais, que sentido faz para esse sujeito este ato criativo? Qual a relação deste desenho com o texto inconsciente de quem o fez? O que ali se revela enquanto projeção de fantasias, do fantasma, de mecanismos psíquicos à escuta do psicanalista?

Como nos lembra Denis Vasse (1974), se “olharmos-escutando” atentamente uma criança em sessão de análise que se propõe a desenhar, de imediato perceberemos que ela não desenha qualquer coisa e nem de qualquer jeito. Até nas formas que se repetem podemos ter certo código de relações e aí está o inconsciente, representado na insistência de um ou mais elementos, no traço contínuo e descontínuo, no que está a mostra e encoberto.

Isso nos remete ao segundo trecho que gostaríamos de destacar ainda da literatura de Antoine de Saint-Exupéry (2015). No deserto, o aviador, ao amanhecer, é despertado por uma voz estranha: “Por favor... desenha-me um carneiro”! (p.10), o aviador disse-lhe que não sabia desenhar, mas o príncipezinho seguia o diálogo: “Não tem importância. Desenha-me um carneiro...” (Saint-Exupéry, 2015, p. 10).

Gostaríamos de destacar nisso o que a literatura já nos antecipava acerca do desenho e, somente nos anos posteriores, Françoise Dolto e Nasio (2008) conseguiram situar: o desenho é um *autorretrato* do inconsciente e, quando uma criança desenha, ela *se desenha*. Por isso, o pedido do pequeno príncipe *desenha-me, me desenha*.

Dolto nos fornece conceitos advindos da experiência clínica que devem seguir em desenvolvimento sob a forma de outras indagações. Para tanto, cabe a nós seguirmos o desdobramento: o que mais deve comportar o desenho, além de um autorretrato?

Uma pequena vinheta clínica se impõe neste nosso momento de investigação: trata-se de uma jovem senhora de 45 anos, melancólica, acumuladora de animais, que na infância sofrera maus tratos pelos pais. Fica, por algum tempo, na dialética entre viver ou não. Queixa-se de não conseguir sair do lugar, de que não fez nada durante a vida toda. Certo dia, diz: “. . . na minha infância eu fazia sempre o mesmo desenho. Vou trazê-lo para ti”. Eis o desenho:



Figura 12: Desenho da paciente aos 9 anos.

Ao perguntar-lhe o que invocava o desenho, disse-nos: “*Sinto tristeza . . . [silêncio], precisava de um tridente para me defender [silêncio], olhando agora, pareço até uma estátua?*”. Sim, estava ali, no desenho, um signo, um elemento, que já dava notícias de seu psiquismo, vetor de sua questão. No Brasil, nos é habitual dizer que quando alguém não avança na vida, esse sujeito está *patinando* no mesmo lugar. Ou seja, na paciente é como se as rodinhas, que deveriam levá-la adiante, giram, mas no mesmo lugar. As questões já estavam lá, na infância, por isso a *patinação* como uma paralisia que engessava a paciente. O que nos faz pensar sobre a dimensão e a profundidade que o tema do desenho convoca na escuta clínica.

Tomando o exemplo acima, haveria no desenho, de forma intrínseca a ele mesmo, um caráter antecipatório, como se pudéssemos considerá-lo uma fonte potencial de questões psíquicas? Portaria o desenho o caráter de *asserção de certeza antecipada*, em seu ato? Tomamos de empréstimo este termo utilizado por Lacan (1945/1998), para pensarmos a proposição que pretendemos desenvolver.

Esta vinheta nos faz lembrar o que Dolto (1948) já pronunciou sobre reencontrarmos o mesmo anúncio sintomático na primeira ou segunda sessão de uma criança que desenha em consulta, mas que somente após algum tempo de trabalho isso irá se revelar como já estando presente desde o início das sessões do sujeito. Esse recordar da paciente nos remete a um dos pequenos textos escritos por Freud (1914/1996a) que fazem parte das *Novas Recomendações Sobre a Técnica Psicanalítica: Recordar, Repetir e Elaborar*. Nesse escrito, Freud fará uma sinopse daquilo que transcorre em um processo de análise.

A partir do método da *associação livre*, o paciente irá rememorar a origem dos sintomas, acontecimentos da infância e desejos esquecidos para, ao revisitá-los, reinventar um outro amanhã. Ou seja, enquanto o paciente não se propõe a recordar, ele fica preso no presente, com a sensação que ilustramos acima, de “patinar”, como a paciente citada a cima, com o sentimento de que a vida não segue seu curso. Freud irá dizer que isso é devido, ou à suspensão desse trabalho de recordação, ou à dificuldade em fazê-lo (Freud, 1914/1996a).

Seguimos o fluxo dessas ideias expostas no texto de Freud para relacioná-las com o texto de Lacan sobre o *Tempo Lógico e a Asserção de Certeza Antecipada: Um novo sofisma* (Lacan, 1945/1998). Propomo-nos, assim, a articular os dois textos.

Lacan (1945/1998) irá formular nesse texto, dentre muitas proposições, três momentos temporais do sujeito. O instante de *ver*, ou seja, o sujeito que responde imediatamente a sua questão, vê, conclui e, nessa resposta, ele repete. O momento de *compreender*, que é o tempo da elaboração, quando se entende uma questão anos depois - esse também é o tempo da intersubjetividade na filosofia; e o momento de *concluir*, ou seja, onde a força da repetição se une com a força da lembrança projetando, no momento de concluir, uma certa elaboração.

Podemos, a partir dessas formulações, lançar a pergunta: será o desenho um instrumento que faz rememorar traumas, sofrimentos, fantasias psíquicas a ponto de aplacar a angústia? Estará presente no ato do desenhar a capacidade de repetir? E as histórias narradas pelo sujeito, estariam na esteira do elaborar? Em que tempos se constroem os desenhos e os processos psíquicos que subjazem esses instantes?

Com Alba Flesler (2012) aprendemos que o desenho infantil é revelador dos tempos estruturais do sujeito e do espaço, a saber, do Real, do Simbólico e do Imaginário, três registros trabalhados por Lacan que configuram a estrutura subjetiva. Se faz necessário, então, apontarmos brevemente para alguns conceitos chaves presentes na constituição subjetiva de um sujeito para, a partir daí, irmos adentrando nos registros propostos por Lacan ao reler Freud.

Para pensarmos rapidamente os passos da constituição subjetiva de uma criança, daquilo que é esperado em termos de estruturação, retomamos Freud (1950[1895]/2006b) no *Projeto para uma Psicologia Científica*, especialmente no item: *A Experiência de Satisfação*. Ele tornará clara a proposição de que o bebê, ao nascer, carece de auxílio, surgindo um grito (estímulo endógeno, gerado por alguma necessidade: fome, sede, etc.) para requerer a execução de uma ação externa que necessita ser interpretada por um outro, para sua própria sobrevivência. Freud nomeará esse momento de necessidade alheia, como desamparo primordial, presente nos seres humanos, sendo “. . . fonte primordial de todos os motivos morais” (Freud, 1950[1895]/2006b, p. 370). Esse desamparo primordial irá advir sobre o psiquismo com valor de trauma, segundo o autor nesse texto.

Portanto, temos um bebê cuja experiência de satisfação ofertada por um adulto deixa marcas em seu psiquismo, o que viabiliza um estado de desejo do lado do bebê, pois a partir de uma ação reflexa (choro, por exemplo) e uma resposta imediata do adulto, o bebê irá alucinar o objeto desejado (o seio materno, por exemplo) e o trará para si por substituições, como o sugar do dedo, agora transformado em objeto de satisfação; assim, a borda que produz o sugar torna-

se zona erógena. A esse primeiro momento da vida do bebê, Freud (1905/1996) chamou de *autoerotismo*, o conceito que diz respeito a essa organização sexual pré-genital, em que a pulsão se satisfaz no próprio corpo, sendo o ato de chupar o dedo a “busca de um prazer já vivenciado e agora lembrado” (Freud, 1905/1996, p. 171).

No trabalho dos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud (1905/1996) irá propor a fase oral como a que inaugura a organização sexual de uma criança, a pré-genital. O autor nomeará como “*canibalesca*” para referir que ainda nessa fase “o alvo sexual consiste na incorporação do objeto” (Freud, 1905/1996, p. 187). O autor chamará a fase que sucederá a oralidade de anal, na qual o prazer estará na mucosa intestinal e, como diz Freud (1905/1996, p. 175): “os distúrbios intestinais tão frequentes na infância providenciam para que não falem a essa zona excitações intensas”.

Freud (1895/2006b), ainda no texto do *Projeto para uma psicologia científica*, irá dizer que os estímulos endógenos irão anteceder às pulsões, ou seja, para que um Eu se constitua, será necessário que uma necessidade biológica advenha e que, ao ser nomeada pela pessoa que auxilia a criança, dará início à entrada no circuito pulsional. Em *Esboço de psicanálise*, no item: *A teoria dos Instintos*, Freud (1940/1996a) dirá que o termo pulsão, deve ser entendido como: “. . . tensões causadas pela necessidade do id . . . , se traduzem por exigências somáticas feitas a mente” (Freud, 1940/1996a, p. 161), que permitirá a vivência, por parte do bebê, da experiência de satisfação através do ato interpretativo do adulto (Freud, 1940/1996a).

Para que o modo de funcionamento subjetivo do humano exerça sua função, ele necessita da palavra e essa, como disse Alfredo Jerusalinsky (2002), precisa ter um funcionamento significante, “. . . não meramente como um signo fonado ou escrito, que refere um pequeno conjunto de significações, mas como um traço sob o qual se alojam infinitos significados” (Jerusalinsky, 2002, p. 9).

Para entendermos melhor o que neste momento está em jogo, compartilhamos a elaboração da psicanalista Julieta Jerusalinsky (2011), que tem um longo percurso no estudo com bebês. Ela dirá que a partir da interpretação do adulto, o bebê: “. . . engaja-se subjetivamente, coloca seu saber inconsciente, estas inscrições que decantam do simbólico, a serviço de um funcionamento subjetivado do corpo do bebê” (Jerusalinsky, 2011, p. 88).

Ainda no texto sobre *A Teoria dos Instintos*, Freud (1940/1996a) irá reafirmar questões trabalhadas anteriormente, como também nos *Três Ensaios sobre a sexualidade*, de (1905/1996a), em que uma das proposições é que a vida sexual não se inicia na puberdade, como muitos presumiam; ela está presente na infância, logo após o nascimento. O psicanalista nomeará como libido a energia da pulsão sexual que se moverá em busca de satisfação, sendo

essa libido proveniente de partes do corpo, as quais chamará de zonas erógenas (Freud, 1940/1996a). A libido se origina, como vimos, no corpo erogenizado pelo outro, que deixou de ser somente organismo, pois foi investido pelas funções parentais que puseram em funcionamento o circuito pulsional.

Em *Instintos e suas Vicissitudes*, de (1915/1996a), Freud irá dizer que o ego é autoerótico e, em função das experiências de autopreservação, ele adquire objetos daquele mundo, os quais constituem fonte de prazer, tomando-os para si, ou seja, introjetando-os, ao passo que expelle o que, de alguma maneira, lhe causa desprazer (Freud, 1915/1996a). Percebemos assim, mediante a construção subjetiva, que mecanismos como a introjeção, a rejeição/negação e a projeção já estão em funcionamento desde o princípio.

O momento posterior ao autoerotismo, fruto da organização pulsional, é o que Freud (1914/2010) chamará de narcisismo, no qual as pulsões parciais sofrem nova alteração, pois antes estavam ligadas às zonas erógenas do bebê e agora passam a ser integradas a uma unidade psíquica e representação corporal. Em seu texto *Sobre o Narcisismo*, Freud põe em relevo a importância dos pais na constituição do narcisismo primário da criança, já que naquilo que nasce no bebê e renasce dos pais surge uma imagem:

o amor dos pais, comovente e no fundo tão infantil, não é outra coisa senão o narcisismo dos pais renascido, que na sua transformação em amor objetual revela inconfundivelmente a sua natureza de outrora A criança nesta posição deverá concretizar os sonhos que os pais não realizaram tornar-se um grande homem ou herói no lugar do pai, desposar um príncipe como tardia compensação para a mãe. (Freud, 1914/2010, p. 37)

O narcisismo primário será o resultado de todo o investimento que os pais irão fazer no bebê, momento do Eu ideal. Ainda prosseguindo no seu estudo, tece o narcisismo secundário como o investimento nos objetos e o retorno da libido ao próprio eu. Acrescenta que o Ideal do eu é ao mesmo tempo substituto do narcisismo perdido da infância e o resultado da identificação às figuras parentais, bem como a seus intermediários sociais. “A esse ideal do eu dirige-se então o amor a si mesmo, que o eu real desfrutou na infância. O narcisismo aparece deslocado para esse novo Eu ideal, que como o infantil se acha de posse de toda a preciosa perfeição” (Freud, 1914/2010, p. 40).

Neste momento, cabe trazermos à luz as contribuições de Jacques Lacan (1949/1998) sobre o conceito de narcisismo, esse momento pré-especular no qual a imagem assume papel preponderante no que tange à constituição subjetiva. O olho, pelo viés da imagem, desde o princípio nos coordena no espaço, percebendo, registrando e organizando, numa espécie de

antecipação daquilo que ainda não está, pois o organismo ainda não tem maturidade física nesse sentido; partimos da insuficiência à antecipação através do Outro, como nos mostra Lacan. E é dessa organização do olhar (para Lacan, [1964/2008a], o olhar é o objeto da pulsão escópica, relacionada com o encontro da demanda do Outro), que precedem o gesto e a palavra, registrando o momento inaugural da nossa constituição, ao qual Lacan chamou de *Estádio do Espelho*.

Com Lacan (1949/1998), através dessa formulação, obtivemos os elementos conceituais relativos ao momento inaugural da constituição do Eu. Esse é o momento de formação do Eu ideal. Para tal formulação, o autor parte de um fato da psicologia comparada: o bebê humano nasce prematuro, com insuficiências motoras e instrumentais, sendo superado, nesse último aspecto, temporariamente, pelo chimpanzé. No entanto, consegue reconhecer sua imagem no espelho. O estágio do espelho revela e supera esse momento de colapso biológico do bebê, ou seja, sua imagem não condiz com a do corpo fragmentado que é o período vivenciado, acaba assim, por experimentar a discordância da sua própria realidade. Lacan prossegue:

Esse acontecimento pode produzir-se como sabemos desde Baldwin, a partir da idade de seis meses, e sua repetição muitas vezes deteve nossa meditação ante o espetáculo cativante de um bebê que, diante do espelho, ainda sem ter o controle da marcha, ou sequer da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial (o que chamamos, na França, um *trotte-bébé* [um andador]), supera, numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem. (Lacan, 1949/1998, p. 97)

O estágio do espelho tem por função constituir uma relação do organismo com sua realidade e isso se dá através da *alienação*. Ou seja, ela vem representar para o sujeito a identificação com o outro, tornando viável a unificação do seu corpo pela tomada do corpo do outro (Lacan, 1949/1998). Para Lacan, essa formação psíquica dá conta da identificação primária da criança com seu semelhante a partir do investimento libidinal da imagem, movimento que só é possível através da antecipação simbólica. Lacan (1949/1998) complementa que isto é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – produzindo para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que ocorrem desde uma imagem dilacerada do corpo até a forma de totalidade que o psicanalista nomeia como “*ortopédica*”.

Este momento inaugural descrito pelo autor se refere à formação psíquica que dá conta da identificação primária da criança com seu semelhante, por meio do investimento libidinal da

imagem, cabendo aos pais a constituição desse papel fundamental para o narcisismo de um sujeito.

Conforme pudemos acompanhar, a partir tanto das formulações Freudianas sobre o narcisismo, quanto da releitura de Lacan na proposição do Estádio do Espelho, está em jogo uma antecipação lógica que é pré-condição para que um sujeito nasça. Tal antecipação é chamada de *sincronia* e corresponde ao projeto simbólico imaginado pelos pais, concernente ao filho, presente no imaginário daqueles antes mesmo do advento do bebê. Essa marca virtual posiciona, simbólico-virtualmente, um espaço que será ocupado pela criança *diacronicamente* no plano real (Molina, 2002). Tal lógica permite, a partir dos operadores constituintes, como o jogo do olhar, a voz e a nomeação, o toque no corpo a partir do desejo dos pais, lançar o bebê no laço social, no simbólico (Molina, 2002).

Esses operadores, assim nomeados, permitem colocar em funcionamento o orgânico por antecipar uma subjetividade. Estamos diante do circuito pulsional, pois é preciso que haja um circuito através dos jogos mencionados acima para que a pulsão entre em funcionamento dentro de uma cadeia significativa. No texto sobre os *Três Ensaios da Sexualidade*, Freud (1905/1996) irá definir pulsão como “... o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-la do ‘estímulo’, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico” (Freud, 1905/1996, p. 159).

Lacan (1964/2008b), ao fazer sua leitura da obra freudiana, acrescentará no seminário dos *Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, de 1964, que a pulsão buscará incessantemente uma fonte de satisfação pela via da repetição, e se mostrará num movimento oscilante. Assim, de sua fonte primordial, o *eu* se deslocará para o objeto e retornará novamente ao eu. Nesse movimento de ir e vir, o sujeito passa a ser não somente o autor da ação, mas a finalidade, o objeto.

Para Alfredo Jerusalinsky (1999) esse é o momento da constituição subjetiva, da inscrição das marcas significantes pelo Outro, no qual:

A captura do corpo por parte de uma cadeia significativa o ordena em um olhar, escutar, dirigir-se, receber, entregar etc., em que as funções nutritivas ou excrementícias, ou os princípios perceptivos visuais da Gestalt-Theorie, cedem lugar a este ordenamento simbólico do corpo, operado por um Outro, que rearma esse corpo em uma posição imaginária. (Jerusalinsky, 1999, p.25)

Este é o âmbito do Imaginário. Como vimos até então, Lacan (1949/1998) articulará que esse se inaugura no campo da imagem e da relação com o Outro conforme propõe no próprio Estádio do Espelho.

Em 1954, o mesmo autor descreverá em uma das aulas da tópica do imaginário, o experimento do buque invertido, do físico Henri Bouasse, para reafirmar que, para que algo da imagem retorne ao sujeito enquanto imagem unificada, será necessário o olhar do Outro e esse estará numa vertente imaginária. Brevemente compartilharemos o experimento: temos um espelho esférico côncavo de um lado, do outro, um ramo de flores, de cabeça para baixo exatamente na curva do espelho, dentro de uma caixa aberta, cuja abertura está voltada para o espelho e sobre essa caixa, insere-se um vaso vazio. Com os objetos dispostos e o sinal de um triângulo, à esquerda, representando um olho humano, teremos: um feixe de luz incidindo de fora da caixa sobre os ramos de flores que estão na parte inferior da caixa; de maneira difusa, parte dessa luz desloca-se em direção ao espelho côncavo que reflete a imagem do ramo de flores, na superfície onde estaria a caixa vazia (Lacan, 1954/1986). Notamos a imagem:

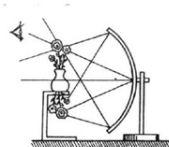


Figura 13: Desenho do experimento do físico Henri Bouasse

Fonte: Lacan (1954/1986). Seminário I. Rio de Janeiro: Zahar. p. 94.

Lacan (1954/1986), através desta metáfora, irá ilustrar o Estádio do Espelho, fazendo alusão a este corpo despedaçado da criança do início da vida, que se torna unificado diante, e dependendo da posição, de quem o olha. Estando evidente que recairá sobre o Outro o empenho de revestir, recobrir, com um tecido pulsional o orgânico do bebê, transformando-o em corpo subjetivado, favorecendo assim a trama subjetiva que possibilitará o deslizamento em inúmeros sentidos, se transformando em imagem corporal.

Além do exposto, esse experimento, conforme Lacan (1954/1986), faz entrever a noção de continente e de conteúdo, segundo ele: “. . . o eu primitivo, Ur-Ich ou Lust-Ich, se constitui pela clivagem, pela distinção com o mundo exterior - o que está incluído dentro distingue-se do que é rejeitado pelos processos de exclusão, *Aufstossung*, e de projeção” (Lacan, 1954/1986, pp. 95-96). Ou ainda, o sujeito é efeito da antecipação e, além disso, será essa imagem do corpo que proporcionará ao sujeito a noção do que constitui ou não o eu. Verificamos aí que além da clivagem, projeção, também mecanismos como introjeção, expulsão, negação, recalçamento, identificação, sublimação seguem fazendo parte dos momentos constituintes do eu, como os que encontramos nos casos clínicos de nossos pacientes.

Percebemos até o momento que a construção do corpo de um bebê necessita da configuração de uma imagem, pois sem isso não é possível que ele se erga de forma ereta, se sustente em uma dimensão espacial que lhe permita se movimentar, estando em jogo, nesse caso, uma falha na constituição narcísica deste bebê (Flesler, 2011a).

Gostaríamos de articular estes momentos de constituição subjetiva com a elaboração dos desenhos infantis, os quais serão fruto destes tempos, como algo que é almejado, mas não necessariamente, encontrado nos pacientes que nos chegam. Neste primeiro momento subjetivo, momento da organização pulsional, que no desenho é expresso como *o instante do rabisco*, ou seja, espaço de um traço, do gesto, da pulsão, no qual intensidade e força dominam, os rabiscos-conglomerados se definem como descarga irregular pulsional, escapando às tentativas de narração. O rabisco vai sofrendo alterações na medida em que a criança vai se apropriando mais de si, vai se tornando assim traço circular/garatuja, pois o olho que antes acompanhava o movimento rápido da mão, agora é o que guia a mão intencionalmente. Aos poucos, o rabisco vai ganhando sentido e forma (Mèredieu, 2006).

Compartilharemos aqui esse momento inicial, trazendo a evolução gráfica de uma paciente de cinco anos que esteve em tratamento, chegando em uma posição subjetiva frágil, delicada, situando-se em termos estruturais numa psicose não-decida, mas tendo ganhos subjetivos a cada sessão. Temos o grafismo em três tempos, na imagem (A) aos quatro anos, na imagem (B) aos quatro anos e oito meses e na imagem (C) aos cinco anos:



Figura 14: Imagens da evolução gráfica de uma paciente de 5a

O exemplo citado acima vem corroborar com nosso entendimento de que o desenho infantil vai se construindo na medida em que o sujeito em questão também vai se estruturando subjetivamente, por uma via estrutural e não cronológica. Sobre o exemplo mencionado, a menina aos quatro anos conforme relato da mãe, ao produzir a figura imagem (A) não conseguiu narrar ou verbalizar nada sobre esse momento. Notamos que mesmo sem narrativa, a menina

compõe fragmentos de traços soltos, o que nos remete para essa falta de “amarração” subjetiva. Já na imagem (B), durante a sessão de análise, disse que era “*um desenho, que era ela*”. Averiguamos um desenho mais organizado, que remete a um circuito pulsional mais constituído e, na imagem (C), disse que eram “*ela, a mãe, o pai e a dinda passeando*”. É interessante o início da separação dos corpos, um sol surgindo com raios em outra dimensão da folha, que mesmo ainda surgindo como aglomeração, a paciente já começa a separá-los em espaços diferenciados, o que fala da sua construção subjetiva.

Retomando o momento da estruturação subjetiva, é importante termos claro que alguns processos subjetivos acontecem em concomitância, ou seja, narcisismo primário e complexo de Édipo. Vejamos a articulação proposta por Alba Flesler (2012), através da leitura freudiana e lacaniana dos tempos edípicos constituintes do sujeito, na qual levará em conta a passagem do Édipo e os três registros que fundam um sujeito na sua estruturação subjetiva: o Real, o Simbólico e o Imaginário. A autora irá mostrar que em cada tempo de constituição, haverá um registro predominante.

Prosseguindo o que dizíamos anteriormente, acerca de que o ser humano existe antes do nascimento, de que é suposto, antes de sê-lo; é falado, antes de falar; momento inaugural marcado pela ilusão, portanto, pelo imaginário. Alba Flesler dirá que este será o primeiro tempo, fundamental, no qual: “... o Outro propõe e o sujeito responde. No início, responde sim e se aliena da proposta. Trata-se de ser ou não ser o pequeno esperado, de alcançar ou não o elevado patamar que simboliza o falo” (Flesler, 2012, p. 71).

Esse primeiro tempo, em que o sujeito é colocado como objeto único para a mãe, este jogo entre ser ou não o falo, será ampliado até o aparecimento do “primeiro despertar pulsional” (Flesler, 2012, p. 73). Correlacionará este *instante de despertar* com o instante de olhar proposto por Lacan (1945/1998), sugerindo um acontecer simultâneo com o início do Édipo na assunção deste autor, primeiro despertar sexual, no qual a criança vê na mãe a realidade da *falta do pênis* (castração) (Flesler, 2012).

Interessante esclarecer que o que a criança vê, em termos de percepção psíquica, é a castração no Outro primordial, e isso permite que a criança faça uma descoberta. E qual será a descoberta? De que ela não é o tudo da mãe, o falo. A mãe tem interesse em algo para além da criança, deixando cair o manto que recobria a ilusão de completude dessa. Aqui estamos no registro do real (Flesler, 2012).

Cabe aqui lançarmos um parágrafo que desdobre um pouco mais o conceito de real para seguirmos com as proposições. Jacques Lacan desenvolveu pouco este conceito ao longo da sua obra, mas em 1953, na conferência sobre o *Simbólico, o Imaginário e o Real*, ao ser

inquerido por Serge Leclaire sobre o conceito de real, Lacan responde: “o real é, ou a totalidade ou o instante esvanecido. Na experiência analítica, para o sujeito, é sempre o choque com alguma coisa, por exemplo, com o silêncio do analista” (Lacan, 1953-1963/2005, p. 45). Melhor dizendo, o real é o que nos escapa, é o impensável, é o que não tem sentido.

Podemos notar que a evolução do desenho vai se dando na medida em que, por exemplo, o estágio do espelho se arma, se completa e o conflito entre ser ou não ser o falo imaginário do Outro desperta o sujeito, proporcionando não só perdas, mas ganhos de gozo. A imagem do corpo entrará em circulação lançando o pé em outras cenas e, no que concerne ao desenho, essa passagem será mostrada enquanto ato de propriedade adquirida por parte da criança, que indicará sua nova perspectiva de sujeito no desenho (Flesler, 2011b).

Voltando ao curso da constituição, estamos no momento em que o menino descobre que não é o falo, então, uma das saídas que se apresentará para a criança é a passagem do ser ao ter. No Seminário das Formações do Inconsciente, Lacan irá propor para esse segundo tempo que, para ter o falo, é necessário que primeiro:

tenha sido instaurado que não se pode tê-lo, de modo que a possibilidade de ser castrado é essencial na assunção do fato de ter o falo. Esse é um passo a ser transposto, no qual tem que intervir, em algum momento, eficazmente . . . o pai.” (Lacan, 1957-1958/1999a, p. 193)

Nos cabe lembrar que o que necessita agir eficazmente não é o pai concretamente, mas a função paterna que pode ser exercida por qualquer pessoa próxima à criança. O predomínio do registro aqui é o do imaginário novamente; o sujeito, agora, nesta outra posição, ao dizer não à criança do Outro, faz operar a separação. Tivemos, portanto, o momento da alienação, necessário para o início da constituição e, agora, o da separação, do interdito: “. . . tempos em que o sujeito se efetua enquanto resposta” (Flesler, 2012, p. 74). A autora acrescenta ainda que esse é o momento de renovação das nomeações e antecipações contidas do lado do desejo dos pais, outorgando um lugar para o sujeito, mas agora não o de ser o falo e sim, o de ter falo (Flesler, 2012).

Estamos aqui em pleno predomínio do imaginário, no transcorrer da fase fálica proposta por Freud (1923/1996b) no texto da *Organização Genital Infantil*, em que a primazia do falo prevalece. É comum que se encontrem desenhos que salientam genitais, objetos longos e pontudos; algumas crianças já começam a apresentar desenhos que sugerem devoração, desenhos relativos à angústia de castração que poderão surgir nesse momento e nos próximos. Não podemos perder do horizonte que os tempos anteriores de constituição também poderão estar representados nos desenhos, por exemplo, é possível que desenhos fragmentados, como

cabeças suspensas, apareçam em um tempo em que outros registros estão se constituindo, mas ainda fazem menção ao período pré-especular. A fim de tornar mais ilustrativo, compartilhamos as seguintes produções:



Figura 15: Desenho de um menino de cinco anos e nove meses

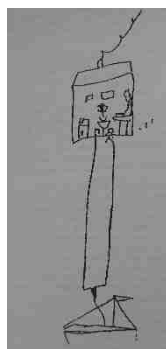


Figura 16: Caminho-fálus
Fonte: Mèredieu, (2006).
O desenho infantil.
São Paulo: cultrix p. 76.



Figura 17: Desenho de outro menino aos quatro anos

As ilustrações nos permitem ter clareza de pontos que estamos desenvolvendo, por exemplo, na Figura 15 aparece um desenho que o paciente faz ao retornar das férias com a família, quando diz: “Vou te mostrar como foram as minhas férias”. Assim, marca com o traço, em especial, o genital dos pais, os igualando, o que faz parte de sua história, pois é um menino que não os diferencia. A Figura 16, ilustrada por Mèredieu (2006) em seu livro, faz referência a um paciente que lhe fez essa produção, a qual nomeou “Caminho-fálus”. A Figura de número 17 é de outro paciente que se desenhou dentro de um foguete que está partindo com velocidade, segundo o relato, para o espaço. Esse desenho é interessante, pois o menino ainda está em construção da imagem inconsciente de seu corpo. No desenho não tem pés, mãos, boca e sua cabeça também não está formada, mas após terminar o desenho disse: “Faltou uma coisa”, e eu pergunto: “O quê?”, “Isso aqui”, e faz a genitália.

Também encontramos outros desenhos que apontam para as fantasias de devoração e perda em geral. Temáticas estas que remetem a angústia de castração. Vejamos o desenho proposto por Mèredieu (2006) sobre este momento:

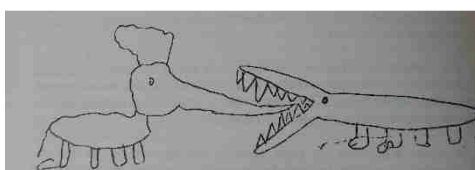


Figura 18: Desenho representando a angústia de castração
Fonte: Mèredieu (2006). *O desenho infantil*. São Paulo: cultrix p.74.

Seguindo o curso da constituição, a função paterna entra, neste momento, enquanto portador da lei, privando assim a mãe do filho, permitindo a instauração da falta na criança (Lacan, 1957-1958/1999a). Acontece, nesse momento, uma redistribuição de gozo, entendido também como o instante de compreender em Lacan e momento da latência para Freud (Flesler, 2012).

Segundo Alba Flesler (2012), esse é o tempo em que o predomínio do registro é o simbólico, em que as brincadeiras se modificam, são mais interessantes os jogos de regras que dão certa legitimidade ao gozo e trazem sequência e reordenamento simbólico. Nesse terceiro tempo, o falo é entendido pela criança como simbólico, pois operou o nome-do-pai, podendo assim circular pela cadeia significativa com suas respectivas representações fálicas (Lacan, 1957-1958/1999a).

Lacan irá anunciar na conferência S.I.R. que, para que uma relação tenha um estatuto simbólico, será necessária a mediação de um terceiro que proponha junto ao sujeito, “. . . o elemento transcendente graças ao qual sua relação com o objeto pode ser sustentada a certa distância” (Lacan, 1953-1963/2005, p.33). O simbólico está na linguagem e no modo como o sujeito se engaja em uma relação propriamente humana.

Vejamos que interessante, o desenho é um indicativo de uma disponibilidade simbólica do sujeito para a representação, isso porque o Outro inicialmente pode hesitar em *fazer o jogo*, no plano especular, permitindo a simbolização da imagem para o sujeito, ou seja, essa representação através do desenho aponta para os efeitos dos processos de incorporação já mencionados neste capítulo. Portanto, nesta ocasião, a geometria aparece com mais clareza (quadrado, círculo, triângulo) inserida no desenho, formando um todo, que responde a esse outro tempo subjetivo, a uma operação simbólica, pois “. . . a imagem foi dinamizada. Com um ganho notável, desde este momento, em que continuidade e descontinuidade, pivôs alternados, contribuem para promover a série” (Flesler, 2011b, p. 155, tradução nossa).

A produção simbólica concede a abertura para o início, no desenho, da passagem para outro plano e, nesse momento estrutural começa a ficar mais clara a representação do espaço em duas dimensões: alto e largo são, portanto, o que inaugurará a entrada na bidimensionalidade, proporcionada pela circulação do jogo significativo, pois se perde o único sentido que representava a imagem do corpo e, por conseguinte, cristalizava a perspectiva do sujeito. Podemos observar também o desenho da figura humana mais completa. No qual a criança está representando não somente a perda do *corpo real*, pois este, deve deixar de ser *pedaço de carne*, substituindo tal imagem, pois é o tempo em que a criança põe em ato, através do desenho, na análise, a simbolização de uma ausência, ou seja, simboliza a imagem de um

corpo que não necessita mais da presença do olhar para mantê-lo (Flesler, 2011b). Esse período da latência é o momento no qual sugere-se que a criança, através do desenho, consiga situar as fantasias do momento escolar, sendo esse o lugar do recalque, a escola enquanto lugar de crianças comportadas e, nesse caso, o desenho também (Mèredieu, 2006).

Na latência pondera-se, a partir do recalque, que os desenhos já não contemplem tantos nus, sendo desenhos de interação social, que envolvem questões intelectuais, como por exemplo, as produções abaixo:

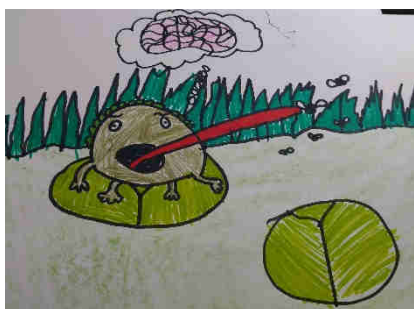


Figura 19: Desenho de um paciente aos sete anos.



Figura 20: Desenho do mesmo paciente aos oito anos.

Esses dois desenhos têm aspectos bem interessantes. Na Figura 19, o paciente me diz que irá transformar em sapo o rapaz que o ameaça e acrescenta: “*Ele vai comer mosca e ir para o brejo*”: enquanto sapo não fará mal a ninguém. Na Figura 20 há um convívio social, são dois rapazes cada um com seu bicho de estimação, mas note-se, o sapo tem uma marca apagada, um traço apagado, um terceiro membro que nos indica a marca do recalamento. De maneira breve, conforme Laplanche e Pontalis (1998), o recalamento é uma operação na qual:

o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens ...) ligadas a uma pulsão. O recalque produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão – suscetível de proporcionar prazer por si mesma – ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências. (Laplanche & Pontalis, 1998, p. 430)

O próximo tempo constitucional que se anuncia será o despertar puberal, com o reinício da irrupção pulsional que reabre os orifícios do corpo, os questionamentos sobre a sexualidade e autoridade, dando vazão ao início da puberdade. Esse é o tempo do predomínio do registro do real, relançamento urgente de enlace das pulsões aos objetos, momento de orientação e desorientação dos desejos que tendem a permanecer inconclusivos (Flesler, 2012).

O último tempo de constituição será entendido pela psicanalista como o momento de concluir e de precipitado fantasístico. Esse momento também contará com a operação do desejo

dos pais que, mais uma vez, irá antecipar e nomear o sujeito para um gozo além do núcleo familiar, momento do desfecho fantasístico, enodação completa do imaginário, real e simbólico (Flesler, 2012).

Espera-se para esse momento, produções mais elaboradas, com riquezas de detalhes, que retratem questões fantasmáticas e fantasias de todas a espécie; a ilustração que segue foi produzida por um menino de 13 anos em sessões distintas.

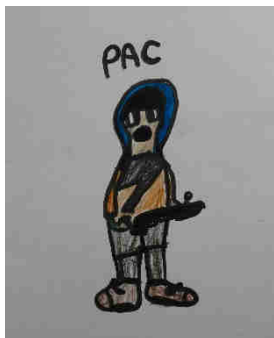


Figura 21: Desenho nomeado por “Pac, o personagem”, por um menino de 13 anos.



Figura 22: Desenho nomeado por “O anjo da morte”, pelo mesmo menino.

A propósito do desenho da Figura 21, o menino diz: “Este é o Pac, no jogo ele só fica esperando alguém entrar, daí, atira”: para armar suas defesas, precisava se armar no desenho. Sobre o desenho da Figura 22, o menino conta: “Esse é o anjo da morte, é um super-herói. Seus olhos são vermelhos de pura raiva; carrega uma pistola, uma foice, uma adaga e uma espada; recebeu poderes de velocidade e super-pulo, ele salva as pessoas dos vilões”. Indago: “Um anjo? Da morte? Com raiva, sangue nos olhos? De quem tem raiva?”, “Parece que é do pai dele”. Esse menino sentia-se invadido pelos familiares que não respeitavam seu espaço, passava as sessões desenhando armamentos, personagens de videogame e falando do quanto necessitava se defender.

Conforme Rodulfo (2006), este também é o momento subjetivo em que os símbolos fálicos ressurgem, podendo estar acompanhados das questões fantasmáticas. Teremos abaixo outro exemplo, em que a Figura 23 remete a representações mais disfarçadas dos símbolos fálicos propostos por Marisa Rodulfo e, na Figura 24, um desenho de um menino de 12 anos, dizendo que se trata de um dinossauro carnívoro necessitando encontrar o cérebro de alguém para “ficar mais inteligente”. Interessante observarmos a presença, neste momento subjetivo, de outros tempos que se mesclam, configurando o pulsional agressivo e o canibalismo

deflagrado pela fixação na oralidade, pois se tratava de um menino com dificuldade em conter sua ira.

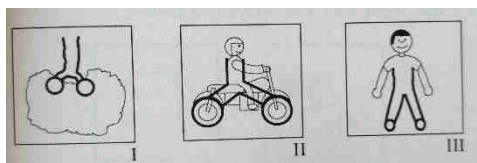


Figura 23: Desenhos fálicos

Fonte: Rodolfo (2006). *El niño del dibujo*.
Buenos Aires: Paidós p.71.



Figura 24: Desenho de um
“Dinossauro carnívoro”

Leda Bernardino (2004) dirá com muita pertinência que este último tempo dependerá da versão que o sujeito dará, ao final da sua trajetória edípica, à metáfora paterna (Significante Nome-do-Pai). Essa irá permitir a construção do nó borromeano que articula Real, Simbólico e Imaginário e também de um elemento a mais, o quarto elo a que se refere, seu sintoma, relativo à estrutura do sujeito. Freud preconizará (1917[1916-1917]) em *Os caminhos da formação dos sintomas*, que os sintomas neuróticos, tem um sentido e estão relacionados com as experiências individuais, são fruto de um conflito, de uma nova maneira de satisfação da libido, ou seja, ele “surge pela frustração, em consequência da qual a libido, impedida de encontrar satisfação, é forçada a procurar outros objetos e outros caminhos” (p.353). É como se diante da desaprovação de uma parte da personalidade, se impusesse um *veto* que impedisse o novo método de satisfação. O sintoma acaba sendo um substituto, Freud (1926[1925]/1996) em *Inibição, sintoma e angústia* dirá que “um sintoma é um sinal e um substituto de uma satisfação instintual que permaneceu em estado jacente; é uma consequência de um processo de repressão ...persiste como formação de compromisso” (p.95), pois tem relação com a censura que ocorre nas instâncias inconscientes e conscientes.

Podemos entender como Leda Bernardino (2004) nos lembra que a estruturação psíquica de um sujeito é a resposta a vários tempos que, em primeira instância, se instauram e, após, são retomados de forma distinta, pois aí entra em jogo também o redirecionamento do desejo dos pais, “. . . considerando um desenvolvimento real, de um corpo tomado como imaginário, de uma série de processos de contato com a estrutura simbólica pré-existente que o sujeito encontra ao nascimento” (p. 53).

Situamos, a partir do exposto, que o objeto da psicanálise não é a criança, mas sim o sujeito, e que a estrutura subjetiva diz respeito à relação que se estabelece entre o real, o

simbólico e o imaginário amarrados borromeamente. Vemos que o nó borromeu é composto por três cordas, que se equivalem, amarradas, passando por cima do que está acima, e por baixo do que fica abaixo, e tendo por característica espacial que, quando uma se solta, as outras se desprendem também (Jeanvoine, 1997). Lacan tomou de empréstimo do brasão da família Borromeus, os aros/cordas, para nos propor a seguinte configuração:

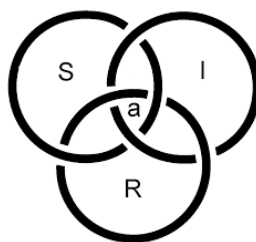


Figura 25: Configuração elaborada por Lacan

Fonte: Lacan, J. (2007). Seminário 23 O Sinthoma. Rio de Janeiro: Zahar, p.21

Posta a amarração do nó, no entrecruzamento das cordas está o *objeto a*, termo que Lacan utilizou para “designar o objeto desejado pelo sujeito e que se furta a ele a ponto de ser não representável, ou . . . um “resto” não simbolizável, . . . aparece apenas como uma ‘falha-a-ser’, ou . . . de forma fragmentada” (Roudinesco & Plon, 1998, p.551), ou seja, pelos objetos parciais deslocados do corpo: seio, fezes, voz e olhar. Portanto, teremos o *objeto a* cercado pelos três registros, que configuram a estrutura de um sujeito, fato que nos leva a pensar no sujeito não cronológico, mas em seus tempos, ou seja, a criança passa por tempos do simbólico, tempos do real e tempos do imaginário até que os elos se enodem (Flesler, 2011b).

É importante salientarmos que não existe uma ruptura definitiva de um tempo para outro, mas que se mesclam traços, linhas, bidimensionalidades e temas, com um esvanecimento gradativo de um tempo até chegar em outro, levando em conta a realidade singular que irá afetar o desenho; os tempos também se superpõem a outros tempos.

Psicanalistas contemporâneos como Alba Flesler, Marisa Rodulfo, Ricardo Rodulfo, Silvia Molina, Florence de Mèredieu, que temos vindo a citar, consideraram que a criança, ao desenhar, reconstrói seus tempos de constituição subjetiva, considerando a interação complexa neste enlace subjetivo que desembocará, ou não, no Real, simbólico e Imaginário ao final da resolução edípica, entrelaçamento este que a partir da sua constituição, permite construir a estrutura angular da emergência do fantasma. Abarcaremos a questão das fantasias e a formulação do fantasma nos capítulos que estão por se anunciar.

No desenhar, como vimos, estarão em jogo também os aspectos pulsionais da criança, delineados pelas diversas ondulações, formatos e montagens como “carne traçada”, conforme nos lembra Marisa Rodulfo (2006, p.78).

Silvia Molina (2019, no prelo) dirá que a mão é um instrumento preparado, investido, pois recoberto de comida pela pequena criança, depois, utilizada como papel, pintada e rabiscada, será pulsada pelas inscrições inconscientes e pré-conscientes. Por isso, o desenho portará um ato significativo, pois ao desenhar, a criança expressa o que está além da consciência, reunindo, em um mesmo ato, o eixo diacrônico e sincrônico próprios à linguagem.

O psicanalista Ricardo Rodulfo (2008) também indicará, a partir de seus estudos clínicos, três pontos de inflexão que surgem na estrutura subjetiva, os quais estarão circulando em torno de três áreas fundamentais as quais chamou de *lugares de alojamento*. São eles: o corpo materno, o espelho e a folha de papel, havendo entre eles uma interação dos registros (I.R.S.) nesses lugares. Acrescentará que esses lugares fazem parte da constituição subjetiva e produzem simultaneamente a própria corporeidade subjetiva.

A psicanalista argentina Liliana Doniz (1998) lembrará a importância do corpo na análise infantil. Para ela, as crianças em tratamento analítico jogam, desenhando e escrevem o seu corpo do momento, do instante. Eles são denominados por ela como suportes do dizer infantil, sendo no jogo que se armará a cena em que o corpo entra e sai, aparece e desaparece. Já no desenho, segundo a autora, o corpo se *desdibuja*, “desdesenha, passando à superfície da folha que transforma em imagem” (Doniz, 1998, p.17, tradução nossa). Ou melhor, é como se a criança, ao desenhar, se desfizesse em seu corpo e, diante da folha de papel, se refizesse enquanto imagem. Interessante proposição, pois nos deixa diante da pura projeção.

Vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, as formas de representação nas cavernas como um registro dos hábitos, costumes e vida social de cada época em cada região. Tal registro, nos lembra a psicanalista Sapiro (2019, no prelo), que não deixou de nos ofertar um íntimo contato com a subjetividade ancestral, pois os ancestrais ao desenharem, transportam as marcas de cada era, no tempo, na repetição do traçado, das linhas, mediante a pulsão escópica, através da qual a vida tribal passa a nos invadir. É interessante como encontramos nas produções infantis muito da presença dos ancestrais, cabendo à criança de hoje, também relançar nossa história enquanto pré-história, no futuro.

Quem nunca viu o deleite de uma criança ao pintar, lambuzar sua própria mão e lançar, enquanto registro e construção de identidade, na folha de papel? Tal ato não lembra as “mãos em negativo” conforme referimos no primeiro capítulo? Traremos essas imagens para aqui tornar claro o pensamento:



Figura 26: Desenho rupestre
Cueva de las manos, Argentina,
Paleolítico. “mãos em negativo”

Autor: Celis e Contreras, 2004. Disponível em:
www.rupestreweb.info/introduccion.html.

Acesso em: 02/01/2019.



Figura 27: Produção de um
menino de dois anos

A criança, ao repetir os desenhos ancestrais, não só repete o que concerniria a outros tempos, como também recria o futuro e, ao mesmo tempo, em transferência se subjetiva, recriando a partir das referências, das transmissões significantes ancestrais algo que a lança para além dos mitos de origem (Sapiro, 2019, no prelo).

Podemos notar até agora que tanto o jogar, o desenhar e o escrever são meios em que a linguagem, o inconsciente, a subjetividade infantil realizam seu trabalho em tempos e termos elaborativos. Nós, enquanto analistas, nos servimos disso para estabelecer pontos de resolução de conflitos, na passagem dos tempos constituintes de quem nos procura, pois durante o processo do desenhar, a criança põe em jogo a construção e aquisição da sua própria imagem e de outros tempos de subjetivação.

O desenho, enquanto recurso clínico, reproduz a problemática que surge no sintoma, cabendo ao analista o trabalho da interpretação junto aquilo que é narrado pelo paciente, oferecendo contorno ao real desde a perspectiva imaginária. Conforme vislumbramos, em termos de constituição subjetiva, o desenho também serve para poder ser enodado ao simbólico, sendo interpretado, metaforizado, a partir das intervenções do analista, na estruturação do simbólico. Um contraponto também deve nos fazer questão, o que significa uma criança que não desenha? Que não representa? Pode estar havendo aí um obstáculo importante no que concerne à subjetivação dessa criança, por isso, cabe ficarmos atentos aos grafismos dos sujeitos que nos procuram, pois serão a bússola da estruturação psíquica.

2 Da Imagem ao Sonho, do Sonho à sua Interpretação

2.1 O Sonho e sua Interpretação

Uma Imagem vale mais que mil palavras.
(Confúcio)

Primeiro vem a imagem, depois, a representação. Freud, no texto *Ego e id*, irá dizer que as representações verbais, ou seja, as palavras “são resíduos de lembranças; que foram antes percepções e, como todos os resíduos mnêmicos, podem tornar-se conscientes de novo . . . em essência, uma palavra é, em última análise, o resíduo mnêmico de uma palavra que foi ouvida” (Freud, 1923/1996, pp. 34-35).

A frase instigante de Confúcio, utilizada como epígrafe neste capítulo, faz-nos pensar que a imagem pode nos servir de premissa para que, a partir dela, advenham as palavras. A imagem, por si só, nos parece não valer nada sem um dizer sobre ela, não há deslizamento, pois não porta um significado em si. Estamos diante da importância da imagem e da representação, elemento de destaque que incide sobre nossa investigação, pois nos desenhos infantis é a imagem mental que vem primeiro para logo ser, ou não, transposta ao papel, representada e, então, ser narrada. Isso nos aproxima da teorização freudiana acerca dos sonhos, cuja imagem/cena está posta para o sonhador, sendo mediada por um dizer, por um texto. Em vista disso, neste trabalho, entenderemos a cena do sonho como um desenho onírico.

Em 1915, Freud (1916-1917/1996), em *Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise, parte I e II*, dividirá com seu leitor que, no curso do tratamento de seus pacientes, ao invés de apresentarem seus sintomas, eles expunham seus sonhos, despertando sua suspeita, enquanto psicanalista e pesquisador, de que assim como os sintomas, os sonhos também teriam um sentido em termos psíquicos e precisariam ser explorados. Pretendemos então, neste capítulo, apresentar-lhes tais proposições.

Freud, no célebre texto sobre a Interpretação dos Sonhos *Die Traumdeutung*, de 1900, brilhantemente elaborou a tese de que os sonhos prolongam o ofício e os interesses da vida em vigília e jamais se ocupam de detalhes insignificantes. Com esse ensaio inaugurou não só uma metapsicologia dos sonhos, mas conceitualizações que serviriam de base para o desenvolvimento da própria teoria psicanalítica. Esse trabalho extenso, desenvolvido na minúcia dos conceitos, permitiu a Freud demonstrar a importância da utilização de tal recurso no andamento de uma análise; o desenvolvimento dessa teoria, nas suas palavras, fez a

psicanálise avançar de um “método psicoterapêutico para psicologia profunda” (Freud, 1933/1996, p. 17).

Daremos prioridade e enfatizaremos neste momento alguns conceitos desdobrados por Freud através dos sonhos, naquilo que encontramos ressonância também no desenho infantil, para mais adiante aplicarmos essa metapsicologia dos sonhos nos estudos de caso que serão trabalhados aqui.

Em seu estudo, Freud (1900/1996) irá dizer que, ao adormecermos, em função do relaxamento próprio da situação, surgem representações involuntárias que nos influenciam quando estamos em vigília e que, ao surgirem, são representadas por imagens visuais e acústicas. O autor, interessado em buscar respostas satisfatórias quanto à atribuição de uma origem às imagens que formulam o material do sonho, irá partir de quatro fontes que poderão servir de estímulo para a formação de um sonho. São elas: “(1) excitações sensoriais externas (objetivas); (2) excitações sensoriais internas (subjetivas); (3) estímulos somáticos internos (orgânicos); e (4) fontes de estimulação puramente psíquica” (Freud, 1900/1996, p. 59).

Passo a passo, Freud irá desvelando que o sonho é detentor de um sentido e que esse sentido está na decifração dos pensamentos ocultos no sonho, tendo relação com a realização de um desejo. Os sonhos têm por característica serem hipermnésicos, ou seja, vinculados a uma excitação da memória que acessa o material proveniente da infância com facilidade. “Nossa teoria dos sonhos encara os desejos originários do infantil como a força propulsora indispensável para a formação dos sonhos” (Freud, 1900/1996, p. 616).

No curso de sua pesquisa, Freud (1900/1996) irá apontar para uma característica que pôde identificar ao interpretar seus próprios sonhos, a qual corresponde à distorção do mesmo (podendo surgir também como dissimulação). Tal fenômeno é ligado à censura pois, quando no sonho “. . . a realização do desejo é irreconhecível, em que é disfarçada, deve ter havido alguma inclinação para se erguer uma defesa contra o desejo; e, graças a essa defesa, o desejo é incapaz de se expressar, a não ser de forma distorcida” (Freud, 1900/1996, p. 176). Mais adiante, o autor constatará que o sonho é no fundo uma realização (camuflada) de um desejo que foi suprimido ou recalcado - o recalque é uma operação de defesa na qual se pretende manter no inconsciente representações ligadas a uma pulsão, que ameaçaria gerar desprazer em face a outras exigências, segundo Laplanche e Pontalis (1998).

A investigação referente ao sonho levou Freud (1900/1996) a pensar na existência de dois registros distintos do sonho: um, situado no âmbito consciente, o que do sonho é acessível ao sonhador e o outro, o que é inacessível à consciência, resultado de um desejo inconsciente. No sonho, vemos que o primeiro registro é substituto do segundo (Garcia-Roza, 1993). Para

Freud (1933[1932]/1996), na Conferência XXIX, o sonho trará em si esses dois registros, entendidos como o conteúdo manifesto, também chamado de “texto do sonho” (1996, p. 19), isto é, o que se apresenta à consciência em forma de imagens visuais e acústicas, sendo o relato propriamente dito, o outro registro, referido ao pensamento onírico latente, configurado por aquilo que não está manifesto, pelo que está por trás da descrição do sonho, “aquilo que estamos procurando, o que suspeitamos existir” (Freud, 1933[1932]/1996, p. 19); em outras palavras, aquilo que a análise vai revelando. Além disso, é necessário transformar o pensamento onírico manifesto em latente, através da interpretação dos sonhos, mostrando como na mente de quem apresenta o sonho, o conteúdo latente se tornou manifesto (Freud, 1933[1932]/1996).

Para a interpretação dos sonhos, Freud (1900/1996a) utilizará o método da decifração: os sonhos serão entendidos por ele “. . . como uma espécie de criptografia em que cada signo pode ser traduzido por outro signo de significado conhecido, de acordo com o código fixo” (Freud, 1900/1996, p. 132). Esse método leva em conta tanto o conteúdo do sonho, quanto as associações do sonhador, evidenciando que o sonho necessita fazer sentido a partir das associações de quem sonha e que a essência da interpretação está no fato de poder decifrar, junto ao sonhador, fragmentos e parcelas do sonho, não necessariamente o sonho como um todo (Freud, 1900/1996).

De acordo com Garcia-Roza (1993), o sonho deve ser pensado como uma *escritura psíquica*, que abrange uma encenação, mas segundo ele “. . . não de um texto prévio que ele traduz em imagens; ele é o próprio texto, escritura feita de elementos pictográficos originais que não obedece a nenhum código anterior a ela própria” (p. 63).

Enquanto investigador, após se lançar a diversas interpretações, Freud (1901/1996) dirá que o sonho não poderá ser todo interpretado, tão pouco ter um fim definido, ressaltando que há algo no sonho que resta encoberto, chamando esse ponto de umbigo do sonho. Notemos como articulou essas ideias:

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. (Freud, 1901/1996, p. 556)

Nos é perceptível que algo escapa à compreensão no sonho, assim, Freud (1901/1996) dirá que “o inconsciente é a verdadeira realidade psíquica” (Freud, 1901/1996, p. 637) que está presente nos sonhos através da representação do corpo simbólico, sendo o produtos de fantasias (advindas das moções sexuais) que encontram seu lugar nos sonhos, nas estruturas subjetivas e

nos sintomas, cabendo a nós, analistas, retirarmos o disfarce onírico que é o produto do trabalho do sonho (Freud, 1900/1996). Também ressaltará a ideia de que a atividade inconsciente da fantasia tem grande importância e responsabilidade na formação dos pensamentos oníricos. Essa concepção nos é notória e familiar, pois encontramos também tal representatividade inconsciente no desenho infantil e nas respectivas produções de história sobre o desenho (Freud, 1900/1996).

Pelo exposto anteriormente, podemos observar que os desenhos infantis, em sua maioria, pois existem crianças que sequer desenhavam, contemplam a imagem do que se pretende transpor ao papel e, através do traçado, se representa, desse feito, uma história elaborada, tal elaboração dependerá do tempo estrutural de cada criança, constatamos na clínica que algumas não conseguem nem representar, tão pouco elaborar uma história. Se nos sonhos dos adultos e das crianças temos igualmente uma imagem e um relato do pensamento onírico, poderíamos utilizar o método da interpretação dos sonhos para lermos os desenhos, já que existem elementos que se assemelham tanto no sonho como no desenho? Perguntamo-nos, então, que relação existe entre a produção gráfica de uma criança e o seu inconsciente? E ainda, quais são as fantasias e fantasmas que ali se projetam tomando forma e contorno nas histórias enunciadas? Seria então possível, através dos desenhos, dar lugar à elaboração?

Em conformidade com o que vimos, o sonho é um processo dotado de sentido e, como lembra-nos Freud, “passível de ser inserido na cadeia de experiências psíquicas do sonhador” (Freud, 1900/1996, p. 542); esse, por sua vez, estabelece relação, se propõe a associar a propósito do sonho narrado, no qual uma representação pode se desdobrar e levar a outra associação. Isso se dá nos sonhos dos adultos, mas e o sonho das crianças? Freud fará distinções importantes sobre os sonhos dos adultos e das crianças nos textos de 1900, a *Interpretação dos Sonhos* e nas *Conferências Introdutórias* (Freud, 1916-1917[1915-1917]/1996).

Interessado nos sonhos das crianças, antes do seu trabalho sobre a *Interpretação dos Sonhos* (1900), já em correspondência a Fliess, na carta 73 (31 de outubro de 1897), relata o sonho de sua filha Anna, de um ano e meio de idade. Em função de ter passado mal pela manhã por, possivelmente, ter ingerido ‘morangos’, foi submetida a uma dieta, sendo privada de comer. A pequena Anna, durante o sono, proferiu tais palavras: “molangos, molangos silvestres, omelete, pudim” (Freud, 1950[1895]/2006d, p. 318); assim, segundo Freud, a filha obteve acesso no sonho àquilo que lhe foi proibido durante o dia, produzindo assim um sonho compensatório. Freud dirá que o sonho de uma criança “é uma reação a uma experiência do dia precedente, a qual deixou atrás de si uma mágoa, um anelo, um desejo que não foi satisfeito. O

sonho proporciona uma satisfação direta, indisfarçada, desse desejo” (Freud, 1916-1917[1915-1917]/1996, p. 131).

Outro exemplo nos ajuda a pensar sobre a ligação do sonho infantil com a vida diurna, fornecido por outra filha de Freud (1900/1996). Nele fica mais evidente a expressão de desejos penderes que acabam sendo realizados na noite seguinte. Vamos ao fato que antecede o sonho: a família atravessara um lago de linda paisagem e para a menina de três anos e três meses essa travessia parecia ter sido curta demais, pois, no desembarque, a pequena caiu em prantos não querendo ir embora. Na manhã seguinte, surge o relato do sonho: “ontem de noite fui para o lago” (Freud, 1900/1996, p.164), ao que Freud observa: “Esperemos que sua travessia no sonho tenha sido de uma duração mais satisfatória” (Freud, 1900/1996, p. 164). Portanto, o sonho é originado por um desejo e essa satisfação constitui o conteúdo do sonho; Freud, porém, nos dirá que ele tem outra característica: “a de que o sonho não faz simplesmente reproduzir esse estímulo, mas remove-o, elimina-o, através de um tipo de vivência” (Freud, 1916-1917[1915-1917]/1996, p. 132).

Será nas *Conferências Introdutórias* (1916-1917[1915-1917]/1996) que Freud dirá que nas pequenas crianças o sonho será “a reação, durante o sono, da vida mental da criança à experiência que teve no dia precedente” (p.130), ou seja, terá uma estreita ligação com a vida diurna, não apresentando deformação onírica, não exigindo interpretação por parte do analista, pois tanto o sonho manifesto quanto o latente, coincidem. Para Freud (1900/1996), nesses sonhos, mais clara estará a realização de desejo, e tal realização se dará em função do princípio do prazer (Freud, 1901/1996). O autor entenderá por princípio do prazer o funcionamento psíquico que visa obter o prazer e evitar o desprazer, sem o menor limite ou esforço (Freud, 1920/1996). Freud (1900/1996) concluirá que não há dúvida de que as produções oníricas das crianças são simples, ou melhor, menos complicadas do que as elaboradas por adultos.

Mais adiante ele nos dirá que isso se deve à diferença do momento estrutural subjetivo de cada um e que quanto menor a criança, mais simples será o sonho. Acrescenta ainda que a criança iniciará a deformação onírica por volta dos cinco aos oito anos, possuindo já esses sonhos as características daqueles de sujeitos com maior idade (Freud, 1916-1917[1915-1917]/1996). Isso se dará pelo tempo de estruturação da criança, pois uma criança que já entrou no Édipo terá mais conflito e angústia do que uma criança que ainda não entrou, pois a censura já pode estar posta para uma e para outra não.

Se notarmos, Freud (1900/1996) também apresenta os sonhos em tempos estruturais; assim, ele referenciará os sonhos de castração em crianças, trazendo o exemplo de um menino de três anos e cinco meses que não gostava quando seu pai retornava da frente de batalha, pois

ao acordar, com excitação dizia: “Por que papai estava carregando a cabeça numa bandeja? Ontem de noite papai estava carregando a cabeça numa bandeja” (Freud, 1900/1996, p. 400).

E como não lembrar dos sonhos edípicos, de angústia, descritos por Freud no caso clínico do Pequeno Hans (Freud, 1909/1996) Certa vez, Hans relatou: “Quando eu estava dormindo, pensei que você tinha ido embora e eu ficava sem a Mamãe para mimarmos juntos” (Freud, 1909/1996, p.30), um sonho de angústia, medo e abandono típico do tempo estrutural. O autor também irá apontar para a presença da distorção onírica em função dos desejos incestuosos de Hans.

Durante seu processo investigativo, Freud (1900/1996) destacará também *o material infantil como fonte dos sonhos*, pois através de exemplos oníricos ele verificou que “a criança e seus impulsos continuam vivos no sonho” (Freud, 1900/1996, p. 221). Assim, quanto maior for a investigação onírica, com mais frequência chegar-se-á às pistas das vivências da infância que cumpriram seu papel no conteúdo latente do sonho. Freud acrescentará ainda que:

Os sonhos muitas vezes parecem ter mais de um sentido. . . . , podem abranger várias realizações de desejos, uma ao lado da outra, como também pode haver uma sucessão de sentidos ou realizações de desejos superpostos uns aos outros, achando-se na base a realização de um desejo que data da primeira infância. (Freud, 1900/1996, p. 248)

Peter Gay (2012), na biografia *Freud, uma vida para o nosso tempo*, lembrará um sonho de repetição que Freud teve por muito tempo e que derivou de um acontecimento na infância. Por volta dos sete, oito anos de idade, Freud haveria urinado no quarto dos pais e seu pai, no momento, disse-lhe que jamais ele seria alguém na vida. Durante boa parte da sua história, Freud passa a ter constantemente o sonho em que seu pai repete tais palavras e isso vinha associado às realizações de êxito de Freud, como se quisesse dizer ao pai que sim, ele chegou a algum lugar na vida! Logo, temos um sonho originado na infância que perpassa toda a vida adulta enquanto resposta a algo que foi difícil de ouvir; os sonhos, nos diz Freud, não são perturbadores do sono, mas sim, guardiões que extinguem as perturbações do sono (Freud, 1916-1917[1915-1917]/1996).

Para finalizarmos este momento, compartilhamos as palavras de Lacan (1953/1998) em *Função e Campo da fala e da linguagem*, em que retornando a Freud, em sua obra *Traumdeutung*, dirá:

. . . o sonho tem a estrutura de uma frase, ou melhor, atendo-nos à sua letra, de um rébus, isto é, de uma escrita da qual o sonho da criança representa a ideografia primordial, e que reproduz no adulto o emprego fonético e simbólico, simultaneamente, dos elementos significantes que tanto encontramos nos hieróglifos do antigo Egito quanto

nos caracteres cujo uso a China conserva. . . . É na versão do texto que o importante começa, o importante que Freud nos diz ser dado na elaboração do sonho, isto é, em sua retórica. (Lacan, 1953/1998, pp. 268-269)

Com o sonho, a partir de Freud, podemos ler as intenções moduladas pelo sujeito no discurso onírico, buscando nele a expressão de um desejo e, conforme prossegue Lacan (1953/1998), esse desejo encontra aporte e sentido no desejo do outro, não porque o outro saberá o objeto desejado, mas em função do seu primeiro objeto a ser reconhecido pelo outro. As questões levantadas até este momento nos servem de apoio para seguirmos investigando; se pensarmos que no sonho existe uma projeção de conteúdos que surgem no material onírico, como forma de realização de desejo e, além disso, que aquilo que é suprimido vem como força propulsora para a produção dos sonhos, sendo esses, desejos originários do infantil de cada um, podemos transpor tal lógica aos desenhos produzidos por crianças em análise? Nos parece possível utilizarmos o método de interpretação dos sonhos de Freud para interpretar os desenhos infantis partindo do aspecto central, que se refere à distorção causada pelo trabalho do inconsciente.

No próximo capítulo exploraremos com mais afinco os processos psíquicos que compõem o trabalho do sonho, isto é, o trabalho de condensação, deslocamento, figuração, simbolismo, elaboração secundária, dentre outros, refletindo sobre sua relação com os desenhos infantis.

2.2 Os Processos Psíquicos Envolvidos no Sonho

*Os sonhos são GUARDIÕES do sono,
e não perturbadores dele.
(Freud)*

Freud (1900/1996, p. 304) se refere ao sonho como “um quebra-cabeça pictográfico” complexo, repleto de encaixes minuciosos, os quais nos propusemos a delimitar no capítulo anterior. Ali descrevemos que o sonho possui o pensamento manifesto (consciente, o que é dito sobre o sonho) e o conteúdo latente (inconsciente, o que procuramos desvendar), além do trabalho do sonho nas crianças. Acrescentamos agora uma outra operação, o trabalho de condensação ou *Verdichtung* (Freud, 1990/1996). Por esse termo, o autor irá denominar como a fusão de diversas ideias do conteúdo inconsciente, em especial no sonho, para desembocar numa única imagem. Assim, por intermédio de um deslizamento associativo, esse processo é

responsável pela diferença entre o pensamento onírico manifesto e o conteúdo latente (Roudinesco & Plon, 1998).

Seguindo adiante na análise, Freud (1900/1996) dirá que a formação do sonho, indiscutivelmente, assenta-se no processo de condensação, salientando ainda que esse mecanismo não está presente somente nos sonhos, mas também no chiste, no lapso e nos esquecimentos das palavras. Com o intento de definir o trabalho de condensação, Freud (1900/1996) irá retomar o seu sonho sobre a *monografia de botânica* para explorar tanto o sonho quanto o trabalho de condensação, dizendo que esse último é responsável pela sensação de estranheza que muitas vezes o sonho sugere, por aglomerar e condensar pensamentos dispersos. Para o autor:

O sonho é, antes, construído por toda a massa de pensamentos do sonho, submetida a uma espécie de processo manipulativo em que os elementos que têm suportes mais numerosos e mais fortes adquirem o direito de acesso ao conteúdo do sonho. (Freud, 1900/1996, p. 310)

Para Garcia-Roza (1993), o mecanismo da condensação é uma abreviatura no pensamento manifesto do conteúdo latente, ou seja, uma abreviatura do conteúdo que está presente nesses pensamentos. Assim, o autor entende que a condensação cumpre-se a partir de três formas: a primeira, como o sepultamento de alguns elementos do pensamento inconsciente; a segunda, o assentimento quanto a aparição de um fragmento inconsciente no conteúdo manifesto; e a terceira, como a combinação indistinta de elementos inconscientes que possuam semelhança a pelo menos um elemento do sonho manifesto.

Além da condensação, Freud (1900/1996) acrescentará mais um processo ao trabalho do sonho, a saber, o deslocamento *Verschiebung*. Ele dirá que, a essa altura do desenvolvimento, é perceptível que no trabalho do sonho haja uma força psíquica que, por um lado, retira a força de alguns elementos psíquicos e, por outro, inventa, a partir de elementos de menor valor psíquico, novos valores que irão adentrar o conteúdo do sonho. A esse deslocamento de intensidade psíquica que ocorre no processo de concepção do sonho, Freud chamará de *deslocamento do sonho* e, com o resultado desse processo se verificará “. . . a diferença entre o conteúdo do sono e o pensamento do sonho” (Freud, 1900/1996, p. 333). Essa retirada de força de elementos psíquicos mencionada acima é chamada de *sobredeterminação* e, através dela, uma formação do inconsciente como sonho, ato falho ou sintoma, tem grande número de fatores determinantes (Garcia-Roza, 1993).

Dessa forma, o deslocamento é entendido como um processo psíquico inconsciente que “. . . por meio de um deslizamento associativo transforma elementos primordiais de um

conteúdo latente em detalhes secundários de um pensamento manifesto” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 148). Outra característica apontada por Freud (1900/1996) quanto à questão do deslocamento é que ele está ligado à censura, portanto, à distorção do sonho. O deslocamento irá operar no sonho por duas maneiras: “. . . pela substituição de um elemento latente por um outro mais remoto que funcione em relação ao primeiro como uma simples alusão; e a segunda maneira, mudando o acento de um elemento importante para outros sem importância” (Garcia-Roza, 1993, pp. 94-95).

Para seguirmos, parece-nos indispensável introduzir o que serviu de ancoragem para Lacan, a partir do trabalho de Freud dos processos de condensação e deslocamento contemplados no sonho. Enquanto analistas sabemos que Jacques Lacan tem um trabalho de releitura da obra freudiana, conhecida no meio analítico como o *retorno a Freud* no decorrer de toda a sua obra.

Desde o estudo sobre as *afasias* (1981), no *Projeto para uma psicologia científica* (1895), no texto sobre *o inconsciente* (1915) e ao longo da obra, Freud (1915/1996d) vai desenvolvendo toda a noção de representação na sua metapsicologia, ou seja, representação coisa/representação objeto, que tem relação com o visual e com a representação palavra que tem relação com a acústica; enfim, toda a economia psíquica está calcada nesse conceito de representação.

Lacan (1957/1998), em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, assinalando a estruturação do inconsciente como uma linguagem, partirá das proposições de Ferdinand de Saussure no *Curso de Linguística Geral* para desenvolver a teoria do significante. Saussure (2006) utiliza-se do Estruturalismo para compreender a linguagem. Partindo da ideia de que existe uma divisão entre fala e língua tomará a imagem como sistema de signos, no qual cada um tem o seu valor dependente de todos os outros, a ponto de um signo sofrer modificação no sistema mediante a alteração de outro, melhor dizendo, o signo opera relações com outros signos, ao passo que une significante, imagem acústica da palavra, ao significado, conceito. O autor formulará que o signo linguístico se desdobrará no significado, ou conceito, e no significante, ou imagem acústica. O signo será a relação entre significado e significante, assim, o que a palavra indica é o que ela representa e, nesse sentido, o significado tem prevalência sobre o significante. Vamos acompanhar a ilustração:


S I G N O	Conceito		Significado
	Imagem Acústica		Significante

Figura 28: Relação entre conceito e significado com imagem acústica e significante

Saussure (2006) acrescentará ainda que existem duas articulações nas relações de um signo com outro signo, a saber, as produções de significância ou valor que não são dotadas de sentido, e as relações que promovem a significação, ou seja, a junção de vários signos que produz a significação de textos, frases, parágrafos, etc.

Partindo dessas noções linguísticas, estruturalistas, Lacan (1957/1998), em *A instância da Letra no inconsciente*, irá inverter a fórmula de Saussure tomando desse autor o algoritmo S/s, ou seja *Significante/Significado*, substituindo o traço de união que faz da palavra uma única unidade assimétrica (significante-significado) por uma barra que separa inexoravelmente um do outro. Fará dessa barra uma barreira resistente à significação, suspendendo o significado, que deixa de ser único como era em Saussure, passando a ser múltiplo e, com isso, dependente da barra. Lacan inverte Saussure: logo o sujeito seria representado pelo significante, pelo registro a partir da letra, no inconsciente, na linguagem. Portanto, se em Saussure tínhamos o significado sobre o significante, em Lacan temos a primazia do significante sobre o significado, assim:



Figura 29: Primazia do significante sobre o significado

Lacan (1957/1998) utiliza as mesmas letras e as condensa, este é o movimento da metáfora, no qual há uma troca de posição e, esse movimento de inversão aponta para o barramento que coloca o inconsciente entre S e s, propiciando o deslizamento da cadeia significante via múltiplos significados; sendo assim, o sujeito do significante advém desse movimento.

O autor referido, em seu seminário *As Psicoses*, nos dirá:

O inconsciente é, no fundo dele, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem. E não somente o significante desempenha ali um papel tão grande quanto o significado, mas ele desempenha ali o papel fundamental. O que com efeito caracteriza a linguagem é o sistema de significante como tal. . . . O significado não são as coisas em estado bruto, aí já dadas numa ordem aberta a significação. A significação é o discurso humano na medida em que ele remete sempre a uma outra significação. (Lacan, 1955-1956/2002, p. 139)

Com esses pressupostos, Lacan (1964/2008c, p. 27) progride na ideia de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” e dentro dela é a dimensão do significante que irá representar o desejo inconsciente no seu movimento metonímico. Já as formações inconscientes provocadas como condensação, formação defensiva e de realização de desejo terão uma estrutura metafórica. Seguindo um pouco mais no texto *A instância da Letra no inconsciente*, Lacan (1957/1998) irá equivaler os mecanismos do sonho, condensação e deslocamento, aos de metáfora e metonímia relativos ao discurso, ao uso linguístico, ao inconsciente. Teremos, portanto, na metonímia e na metáfora, dois modos do significante se articular com outro significante.

A metonímia, entendida por deslocamento para Freud (1900/1996), é para Lacan (1957/1998) a articulação por deslizamento de um significante a outro, o que ele exemplifica com o conhecido exemplo: “trinta velas”, e não “trinta barcos”, se aproximam. Assim, partindo da definição da metonímia na qual a parte fala pelo todo, é possível que, ao utilizarmos o termo vela, a parte *vela* seja tomada no lugar de *barco*.

Lacan (1957/1999), no seminário *Formações do Inconsciente*, dará um exemplo da autonomia do significante na condução ou no suporte para o desejo, a partir de um exemplo de formação do inconsciente ocorrido com Freud e relatado por esse no trabalho sobre *O esquecimento dos nomes próprios*, de (1901/1996b). Freud contava que, ao visitar uma cidade da Itália chamada Orvieto, prestigiou os afrescos da catedral realizados pelo pintor Signorelli. Ao se reportar a um companheiro de viagem, sugere que não deixe de visitar tais afrescos pintados pelo artista, mas esquece o nome do pintor. Através da associação livre, Freud fará um longo caminho para recuperar essa lembrança. O que Lacan sugerirá, diante disso, é que o trabalho de recuperação será o da articulação significante que, por alguma razão, foi interrompida. Para tanto, aponta o trabalho do recalçamento enquanto um desligamento, uma perda da ligação entre os significantes. Diante disso, exporá:

Não houve, portanto, um esquecimento puro e simples, um esquecimento maciço do objeto. Houve, ao contrário, uma relação entre a revivescência intensa de alguns de seus elementos imaginários e a perda de outros elementos, que são elementos significantes

no nível simbólico. Encontramos nisso o sinal do que estava acontecendo no nível do objeto metonímico. (Lacan, 1957-1958/1999b, p. 62)

O autor seguirá desenvolvendo a questão e, ao exibir os elementos associativos de Freud, dirá que a noção de metáfora estará no mecanismo de substituição que coloca um significante no lugar de outro, promovendo um novo sentido; para ele “. . . a criação desse sentido é a finalidade do funcionamento da metáfora” (Lacan, 1957-1958/1999b, p. 63). Para ilustrar esse funcionamento, ainda neste texto (p. 510), o autor compartilhará o conhecido verso de Victor Hugo - “Seu feixe não era avaro nem odiento...” - para exemplificar que a metáfora “brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia de significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia” (Lacan, 1957-1958/1998, p. 510).

Para que o deslizamento do significante na sua relação com o significado não ocorra de maneira infundável, Lacan (1960/1998, p. 820) proporá o conceito de ponto de basta como algo que “detém o deslizamento da significação, de outro modo indefinido”. A partir do ponto de basta é possível encontrar “a função diacrônica na frase, na medida em que ela só fecha sua significação com o último termo, sendo cada termo antecipado na construção dos outros e, inversamente, selando-lhes o sentido por seu efeito retroativo” (Lacan, 1960/1998, p. 820). O ponto de basta, é, desse modo, o que articulará significante e significado na cadeia discursiva.

Vimos até agora que será através da articulação significante a significante que o inconsciente se manifestará através da associação livre. Pode-se pensar que, a partir dela, ter-se-á relação com a multiplicidade de significados e de sentidos quando os significantes se dispõem encadeados entre si infinitamente. Essa associação de ideias “é marcada por pensamentos recalcados que dão a ordenação da cadeia associativa; são os significantes recalcados veiculadores de cenas onde se manifesta o desejo: significantes-mestres que orientam a cadeia significante do sujeito” (Quinet, 2000, p. 35). A partir do relato do sonho, os significantes vão armando articulações, fazendo surgir significantes recalcados, repletos de desejos (Quinet, 2000).

Outro aspecto importante que toca à constituição do sonho é a questão do simbolismo. Freud (1900/1996), no trabalho sobre *Consideração à Representabilidade*, retomará que os sonhos são representantes das relações entre os pensamentos oníricos e, para a formação do sonho, o material desse pensamento onírico sofrerá modificações. Por exemplo, o *deslocamento* culminará na substituição de uma expressão insossa e abstrata por uma pictórica e palpável. Para tanto ressaltará:

Uma coisa pictórica é, do ponto de vista do sonho, uma coisa passível de ser representada: pode ser introduzida numa situação em que as expressões abstratas oferecem à representação nos sonhos o mesmo tipo de dificuldades que um editorial político num jornal ofereceria a um ilustrador. . . . Um pensamento onírico não é utilizável enquanto expresso em forma abstrata, mas, uma vez que tenha sido transformado em linguagem pictórica, os contrastes e identificações do tipo que o trabalho do sonho requer, e que ele cria quando já não estão presentes, podem ser estabelecidos com mais facilidade do que antes entre a nova forma de expressão e o restante do material subjacente ao sonho. (Freud, 1900/1996, pp. 371-372)

Sobre o simbolismo, Freud (1900/1996) elencará primeiramente uma lista de símbolos que representariam o material sexual nos sonhos, como por exemplo, malas e cofres para fazerem referência aos órgãos sexuais femininos, e objetos pontiagudos ou dentro de caixas para serem representantes dos órgãos masculinos. Todos esses objetos foram transformados em símbolos, para assim aparecerem no sonho, escapando à censura e ao recalçamento. Num segundo momento, o autor lembrará que a representação por símbolo está entre os métodos indiretos, pois se tem outras formas de representação. Mas, o autor irá dizer: “esse simbolismo não é peculiar aos sonhos, mas característico da representação inconsciente, em particular no povo, . . . no folclore e nos mitos populares, nas lendas, . . . nos chistes correntes em grau mais completo do que nos sonhos” (Freud, 1900/1996, p. 383). Os sonhos, por conseguinte, irão se amparar no simbolismo para manter disfarçada a representação dos pensamentos latentes, inconscientes.

Freud (1900/1996) mencionará dois tipos de interpretação para os sonhos, uma baseada na transformação dos pensamentos abstratos em imagens, como dito acima, e a outra seria a interpretação por meio do simbolismo, isto é, a transformação dos pensamentos oníricos em símbolos. No caso da interpretação por disfarce verbal, as chaves são conhecidas e instituídas pelo uso linguístico convencional, já na interpretação simbólica, a chave é escolhida pelo intérprete. Ele adiciona ainda a preferência sobre as representações em imagens visuais, pois para ele “o trabalho do sonho não se furta ao esforço de remodelar pensamentos inadaptáveis numa nova forma verbal . . . contanto que esse processo facilite a representação e, desse modo, alivie a pressão psicológica causada pela constrição da ação de pensar” (Freud, 1900/1996, pp. 375-376).

Também faz parte do trabalho do sonho a dramatização, ou figurabilidade, que corresponde à seleção de pensamentos revelados através das imagens, ou melhor, é a maneira na qual o trabalho do sonho realiza o desejo por meio das imagens que constituem cenas (Freud, 1900/1996). Garcia-Roza (1993, p.100) colaborará dizendo que “o sonho é uma escrita, uma

escrita psíquica que não é feita de palavras, mas de imagens, o que implica a possibilidade dos pensamentos latentes serem expressos sob a forma de uma encenação”.

Freud (1900/1996a) no texto da *Interpretação dos sonhos*, capítulo II, fazendo distinção dos métodos de interpretação, desvincula os diversos elementos que aparecem em sonhos, da rígida interpretação pela via do simbolismo, conforme era usual na época, na qual cada elemento surgido em sonhos terá uma única e cabível interpretação. Entretanto, esse mesmo eixo é tomado por Freud para desvincular os elementos presentes na formação de sonhos para um único significado. Daí a máxima freudiana na qual dizia que, às vezes, um cachimbo era apenas um cachimbo.

Na conferência XV, Freud (1916[1915-1917]/1996) mostrará o modo de interpretar sonhos utilizado por Artemidoro de Daldís, através do famoso sonho de Alexandre Magno: “quando o rei estava sitiando a obstinadamente defendida cidade de Tiro (322 a.C.), sonhou que via um sátiro dançando” (Freud, 1916[1915-1917]/1996, p. 236). Assim, será interpretada a palavra Sátiros: “[sa Turos] (tua é Tiro)” (Freud, 1916[1915-1917]/1996, p. 236), ao que coube a interpretação de que ele iria triunfar sobre a cidade. Tiro é sua! Freud faz uso da multiplicidade coletiva dos símbolos presentes nos sonhos para o inconsciente individual, precisamente nessa disjunção entre símbolos comunitários e o caráter singular que reserva o inconsciente.

Ainda temos um último fator envolvido na formação do conteúdo dos sonhos, a elaboração secundária. Freud (1900/1996, p. 525) a entende como “a atividade que consegue ter livre vazão na criação de sonhos diurnos sem ser inibida por quaisquer outras influências. . . , procura configurar o material que lhe é oferecido em algo semelhante a um sonho diurno”. A elaboração secundária, ou a tomada em consideração da inteligibilidade, terá justamente a função de modificar, de parte do sonhador, a história para que esta tenha coerência, perdendo assim a característica de incoerência, tornando-a próxima do pensamento diurno (Garcia-Roza, 1993).

É bom lembrar que o sentido adquirido pelo sonho, em função do processo de elaboração secundária, está longe de ser o verdadeiro significado do sonho: ela pode ser considerada uma espécie de “interpretação anterior à interpretação que empreendemos após o despertar e que, enquanto parte do trabalho do sonho, tem um efeito de distorção de pensamentos latentes tanto quanto o operado pelos demais mecanismos do trabalho do sonho” (Garcia-Roza, 1993, p. 107). Assim como as outras formações que vimos do conteúdo do sonho, a elaboração secundária terá um papel muito importante em nossa pesquisa, pois ela surge para

o sujeito quando esse está se aproximando do estado de vigília, o que nos aproxima das formações também envolvidas no desenho infantil.

É por isso também que Freud (1900/1996) nos diz que o primeiro a interpretar o sonho é o próprio sonhador e, voltando à nossa investigação, podemos dizer que o primeiro a interpretar seu desenho é o próprio desenhista. No texto dos Escritos *A subversão do sujeito*, Lacan (1960/1998) indicará que os deciframentos dos sonhos em Freud supõem a existência da lógica do inconsciente e é isso que oportuniza a subjetivação através da psicanálise. Nesse sentido, podemos traspor o sonhar ao desenhar: no desenho também está presente a lógica do inconsciente.

2.3 Psicanálise, uma Metodologia do Deciframento

Propomos, neste capítulo, lançar a afirmação de que a metodologia psicanalítica, muitas vezes, mescla-se com a pesquisa propriamente dita. Conforme Nogueira (1997), a psicanálise, além de ter o estatuto de uma metodologia de pesquisa, que permite acompanhar a investigação caso a caso - como Freud o fez e, do mesmo modo, Lacan, relendo os casos freudianos - pôde seguir adiante nos conceitos, articulando-os ao referencial psicanalítico e também reservando um caráter de originalidade. Isso se confirma pela elaboração minuciosa que Freud constrói de cinco casos clínicos, que inauguram um método de investigação e tratamento, ao mesmo tempo que remontam a transmissão da pesquisa e daquilo que é a psicanálise. Lacan faz uma releitura da obra freudiana, segue adiante em alguns conceitos e os formaliza matematicamente, com grafos e matemas.

Remontamos aqui à abertura de um texto fundamental de Freud (1915/2010), *Os instintos e seus destinos*, no qual o autor estará interessado em descrever a investigação científica e, para tanto, dirá: “Não é raro ouvirmos a exigência de que uma ciência deve ser edificada sobre conceitos fundamentais claros e bem definidos” (Freud, 1915/2010, p. 52). Com esses termos, o autor enfatiza que o início da ciência não deve estar calcado em conceitos exatos. Ele seguirá seu raciocínio: “O verdadeiro início da atividade científica está na descrição de fenômenos, que depois são agrupados, ordenados e relacionados entre si” (Freud, 1915/2010, p. 52). Portanto, temos agrupamento, ordenamento e articulação de elementos que estão na base de qualquer pesquisa científica.

Freud não poupou esforços em tentar conceitualizar e formalizar sua teoria através da investigação. Com o intuito de defender a existência de processos psíquicos inconscientes,

elaborou uma teoria do aparelho psíquico, através da qual constrói a ideia de uma primeira tópica (*consciente, pré-consciente e inconsciente*) e, depois, de uma segunda tópica que representará um avanço em relação à anterior (*Id, Ego e Superego*). O início dessa formalização se deu nos primórdios da psicanálise, antes mesmo do *Projeto para uma psicologia científica* (1985). Essa concepção surge durante o desenvolvimento da *Interpretação dos Sonhos* (1900), em especial no capítulo VII com o funcionamento do aparelho psíquico, e nos artigos sobre *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), formalizando-se as definições e a sustentação teórica nos artigos sobre *Metapsicologia* (1915).

O autor fez descrições do aparelho psíquico em termos tópicos em meados de 1900, com o intuito de precisar uma localização, um lugar, esclarecendo as diferentes instâncias, lugares: *Inconsciente, Pré-consciente e Consciente*. Depois, aprofundou a teoria em termos dinâmicos, a fim de explicar uma gama de conflitos, e em termos econômicos, para descrever a quantidade e intensidade de energia psíquica. No seu trabalho sobre a *Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900/1996) abre os escritos da seguinte maneira:

Nas páginas que seguem, apresentarei provas de que existe uma técnica psicológica que torna possível interpretar os sonhos, e que, quando esse procedimento é empregado, todo o sonho se revela como uma estrutura psíquica que tem um sentido e pode ser inserida num ponto designável nas atividades mentais da vida de vigília. (Freud, 1900/1996 p. 39)

A psicanálise nasce com esse trabalho sobre a *Interpretação dos Sonhos* (1900), pois nele Freud dá provas da existência do inconsciente, dedica-se a esmiuçá-lo. No capítulo sobre *A relação dos sonhos com a vida em vigília* (1900/1996), Freud trará inúmeros exemplos de pensadores da época com opiniões diversas acerca da relação dos sonhos com a vida em vigília e, ainda no início de sua investigação, dirá que “a experiência onírica parece algo estranho, inserido entre duas partes da vida perfeitamente contínuas e compatíveis entre si” (Freud, 1900/1996, p. 48), a saber, o sono e a vigília.

Mais adiante, nas *Conferências Introdutórias*, Freud (1916-1917[1915-1917]/1996, p. 94) apontará que “os sonhos parecem ser um estado intermediário entre o sono e a vigília”, que nos sonhos se trata de uma questão de imagens e a dificuldade que irá aparecer é justamente a de traduzir imagens em palavras: “Eu poderia desenhá-lo, diz-nos muitas vezes uma pessoa que sonhou” (Freud, 1916-1917[1915-1917]/1996, p. 95). Ao longo do capítulo irá construindo hipóteses, falará dos tipos oníricos, dos sonhos “claros como a experiência vigil, dos sonhos obscuros, vagos e borrados” (Freud, 1916-1917[1915-1917]/1996, p. 96), iniciando uma série de exemplos de sonhos em que um estímulo externo acaba influenciando o despertar, ou melhor,

dizendo que um barulho, um sino, o toque do despertador, são trazidos para o sonho. Não são reconhecidos como tais, mas há um processo de substituição do som, interpretando o estímulo, que acaba surgindo no sonho. Por exemplo, uma ambulância com uma sirene invade o sonho, pondo fim a esse, que na realidade estava sob a influência do som da sirene ou do despertador.

Seguirá sua investigação falando que, além dos estímulos externos, também exercerão influência os estímulos somáticos internos; assim, os sonhos não só reproduzem o estímulo, “eles o vertem, fazem alusões a ele, o incluem em algum contexto, os substituem por alguma outra coisa” (Freud, 1916-1917[1915-1917]/1996, p. 101). Freud chegará, assim, à conclusão que existe no sonho uma conexão com a vida em vigília.

Podemos relacionar o exposto anteriormente com a compreensão do desenho, propondo aqui uma metodologia de interpretação do desenho que se aproxima da utilizada por Freud na interpretação dos sonhos. No desenhar em análise, a criança, através da figurabilidade, compõe uma história acompanhada por símbolos e traços que transitam em busca de uma representação, sendo suscetíveis a deslocamentos e a condensações na cadeia simbólica do sujeito, por serem concernentes àquilo que lhe falta e que é a causa de seu desejo. O desenho feito em vigília, nesse sentido, se aproxima de processos psíquicos em funcionamento, tanto do ato de sonhar infantil, no que diz respeito à realização de um desejo negado do dia anterior, quanto no sonhar adulto, pois quando próximo ao despertar se é influenciado por estímulos internos e externos trazidos para o sonho. Assim como o sonho, desenho onírico, o desenho em vigília também entra na constituição da fantasia, do fantasma, do sintoma, do conflito. Guy Rosolato (1999, p. 19) faz uma descrição poética acerca do sonho nos dizendo que ele é “. . . oriundo das águas do sono, seu meio, ele toma forma pela imagem no relato captado pela linguagem”. Assim, o ato de desenhar é dar forma ao conflito, nomear através da imagem e da linguagem o que muitas vezes escapa à capacidade de representação, principalmente na infância.

Interpretar um desenho infantil, conforme afirma Arfouilloux (1980), é propor um sentido que estaria oculto ao entendimento da criança e dos adultos responsáveis por ela, fazendo-se necessário transmiti-lo no registro da linguagem verbal. Vemos, então, que encontraremos no desenho, além do conteúdo consciente manifesto, também o inconsciente, latente. Para Arfouilloux (1980), é possível aproximar a interpretação dos sonhos ao desenho na medida em que no sonho também existe a narração do sonhador, assim como no desenho, a narração do desenhista. Dolto (1980), no seu livro *Psicanálise e Pediatria*, complementará o tema da interpretação com o seguinte trecho:

Os símbolos não servem como chaves de enigmas para os psicanalistas, como alguns gostariam de acreditar. O aparecimento de um símbolo não é suficiente em si mesmo

para permitir uma conclusão de que se trata, inconscientemente, disto ou daquilo. É necessário o contexto, as descrições verbais com que a criança o rodeia, o papel que esse símbolo desempenha no jogo, no desenho, no sonho, na história narrada. (Dolto, 1980, p. 132)

Para uma interpretação necessitamos de um contexto, não bastam somente os sonhos ou os desenhos. Assim, para a criança devolvemos seus próprios pensamentos inconscientes em uma “linguagem simbólica e afetiva, que é a dela e a afeta diretamente” (Dolto, 1980, p. 133).

Para a psicanalista Marisa Rodulfo (2006), o trabalho desenvolvido por Freud na Interpretação dos Sonhos marca o nascimento oficial da psicanálise por reservar lugar central à conceitualização “revolucionária” da imagem onírica, apoiando-se na noção fundamental de uma escritura. O trabalho da prática psicanalítica seria o de “desarmar textos”, um método curioso de deciframento que “comporá uma articulação singular de escrituras onde o visual e o verbal podem alternadamente enlaçar-se, substituir-se, ressignificar-se” (Rodulfo, 2006, p. 24, tradução nossa). A autora propõe que a admissão de uma concepção de imagem em termos de escritura está enlaçada com as origens da psicanálise, dirá que para estabelecer uma nova concepção do imaginário onírico não será viável pensarmos unicamente na imagem como letra, que remeta ao código já conhecido por nós, “a escritura será, pelo contrário, escritura do desejo inconsciente e por isso, a escritura inconsciente é o fundamental” (Rodulfo, 2006, p. 24, tradução nossa).

Para a autora, desenho e sonho tem um elemento comum que os liga, esse elemento é a consideração pela *figuralidade*, o *figural* enquanto região autônoma de escritura com suas profundidades e características irredutíveis. O *figural*, para Rodulfo (2006), consiste no trabalho do traço e nas condições postas em visibilidade. Ela dirá que é possível considerar uma análise semelhante do grafismo e do sonho, mas que é importante levar em conta que “não veremos ali uma coisa, signo equivalente de outra no real, teremos que pensar, isto sim, em um enigma *figural*” (Rodulfo, 2006, p. 25, tradução nossa), sendo assim, possível utilizar as pautas da interpretação dos sonhos para interpretar os desenhos. A autora, porém, faz uma ressalva:

Não devemos simplificar, por apelação a uma simbólica pré-instituída, a densidade e a sobredeterminação dos processos psíquicos inconscientes investigados. Nossa referência não se refere ao depósito sedimentado de uma simbólica aplicável imediatamente. Nossa referência é ao trabalho do inconsciente, a um trabalho de escritura do desejo em composição com a censura da resistência que esse desejo desperta, e cuja mútua transação guia a mão daquele que desenha. (Rodulfo, 2006, p. 26, tradução nossa)

Já mencionamos neste trabalho a importância de que a imagem visual seja concebida como uma pictografia, e aqui encontramos outro ponto de encontro que nos faz aludir ao sonho e ao desenho. Freud (1900/1996) nos ensina a ler a pictografia substituindo cada signo por pensamentos do sonho, pois cada elemento levará a uma ideia distinta. Rodolfo (2006) irá acrescentar que a psicanálise também trabalha com as palavras em fragmentos, com o intuito de romper o significado estabelecido, reagrupando-os, operando com a escritura em imagens. A autora, utilizando-se dos conceitos lacanianos, sugere que em um atendimento infantil em que estejam presentes os desenhos não devemos levar em conta somente as associações verbais vindas da criança, mas sim, devemos considerar o valor significante da repetição “de um determinado traço através de uma série de desenhos no material de um paciente” (Rodolfo, 2006, p. 28, tradução nossa); alerta que não aguardemos uma reduplicação paralela, mas a repetição de elementos, às vezes com seus desdobramentos na sequência gráfica (Rodolfo, 2006).

Marisa Rodolfo (2006) aponta que se leve em conta algumas considerações para a leitura do *figural*. Lembrará que a base de toda a figuração opera seu potencial de contínua *desfiguração* e contínua *transfiguração*, cabendo ao analista o talento de detectar o que de borrão insiste em cada desenho, em suma, o que é possível revelar de acordo com as operações de decomposição da unidade do desenho como um pensamento manifesto. A importância da posição da criança diante da folha de papel, como utiliza os espaços, como se projeta na folha, são elementos importantes de observação. Além desses elementos, as questões cromáticas também merecem atenção nas suas luminosidades, graduações e intensidades. Mas, a autora alerta para as simplificações, como por exemplo, o uso de determinada cor para determinado significado, sugerindo que no encadeamento dos desenhos “se rastreiem sequências” (Rodolfo, 2006, p. 71-72, tradução nossa).

Contudo, nos diz Rodolfo (2006, p. 29, tradução nossa), “a folha de papel, em particular, estará ali onde o divã ainda não pode estar, como um espaço específico aberto ao traço e inaugurado por ele, que prolonga a mão do pequeno”.

Formalizamos na tabela a seguir, de maneira esquemática, a proposição de uma metodologia psicanalítica freudo-lacanianana, inspirada em Alba Flesler, Freud e Lacan, composta por uma mescla de contribuições teóricas de diversos autores, que nos auxiliará na leitura clínica dos desenhos desta investigação, cabe ainda acrescentar que esta grelha serve para os casos em que a estrutura subjetiva seja a neurose.

Grelha Metodológica Freud-Lacanian						
Tempos de Subjetivação Edípicos e Predomínio do Registro						
Tempos de Subjetivação Edípicos		Predomínio do Registro				
* Ser ou não o falo		I				
*1º despertar sexual/ inst. de olhar		R				
* Ser ou ter o falo		I				
*Ter a falta [grifo nosso]		S				
*Latência/tempo de compreender		S				
		R				
*2º despertar/Início do drama puberal						
* Momento de Concluir/Precipitado fantasístico		RSI				
Paradigma do Sonho no Desenho (Usaremos (P) ou (A) para demarcar a presença ou ausência dos mecanismos)						
Cont. Latente (inc.)	Pens. Manifesto (consc.)	Desl./ Metonímia	Cond./ Metáfora	Elab. Secun dária	Sobredeterminação	Figurab./ Dramatização

Tabela 1: Início da Formalização metodológica para a leitura dos desenhos

3. Os Conceitos de Fantasia e Fantasma na Psicanálise

3.1 Fantasia em Freud

*Dá-se na cena da fantasia
o que “origina” o próprio sujeito.
(Laplanche e Pontalis)*

O termo *fantasia* foi muito utilizado pela psicanálise desde os primórdios: em alemão, *phantasie* que, conforme Laplanche e Pontalis (1998, p. 169), “designa a imaginação, não . . . no sentido filosófico do termo (*Einbildungskraft*)”, mas como o mundo imaginário e os seus conteúdos, assim como a atividade criadora que o anima (*das Phantasieren*). Segundo os mesmos autores, fantasia em francês - *fantasme* - “designa determinada formação imaginária e não o mundo das fantasias, a atividade imaginativa em geral” (p. 169).

O conceito de fantasia foi ganhando força na obra freudiana na medida em que os estudos sobre a histeria foram avançando. A percepção de que as histórias de sedução ou abusos enunciados pelas pacientes não eram fatos reais, fez com que Freud (1950[1895]/2006e) tomasse outro caminho na construção de sua teoria, o que pode ser percebido na carta 69 escrita a Fliess:

Confiar-lhe-ei de imediato o grande segredo que lentamente comecei a compreender nos últimos meses. Não acredito mais na minha neurótica. ... no inconsciente, não há indicações da realidade, de modo que não se consegue distinguir entre a verdade e a ficção que é catexizada com o afeto. (Assim, permanecia aberta a possibilidade de que a fantasia sexual tivesse invariavelmente os pais como tema.) ... novamente se tornou discutível se são somente as experiências posteriores que estimulam as fantasias, que então retornam a infância. (Freud, 1950[1895]/2006e, pp. 309-310)

No *Projeto para uma psicologia científica*, Freud (1950[1895]/2006f) no item: *Fantasias*, vai construindo a noção de fantasia dizendo que as fantasias se originam por combinação inconsciente, por tendências do que é experimentado e ouvido. Tais tendências tornam inacessível a lembrança, fazendo emergir ou não, o sintoma. Assim, conforme o autor: “Um fragmento de cena visual junta-se, depois, a um fragmento da experiência auditiva e é transformado numa fantasia, enquanto o fragmento restante é ligado a alguma outra coisa” (Freud, 1950[1895]/2006f, p. 302).

Já na *Interpretação dos Sonhos* (1900/1996), Freud atribuirá às fantasias inconscientes importante papel no processo de elaboração onírica, pois estarão vinculadas à característica instigante do sonho. Os devaneios também possuem um enorme papel, pois são o meio pelo qual as fantasias são expressas, produtos do trabalho da elaboração secundária, que tornam os sonhos mais inteligíveis. As fantasias, enquanto formação de compromisso, mostram o material, fruto do recalque, de maneira disfarçada para, a partir disso, aceder à consciência. Portanto, a fantasia carrega também uma estrutura inconsciente em função de conter conteúdos ameaçadores que não podem assim advir.

Em *O escritor e a fantasia*, Freud (1908/2015a) assevera que a criança diferencia claramente da realidade o seu universo de brincadeiras, gostando de apoiar nas coisas visíveis da realidade, os objetos e situações que se põe a imaginar, sendo esse apoio na realidade que separará o *brincar* do *fantasiar*. Para esse autor, a fantasia tem características: “somente a pessoa insatisfeita fantasia, jamais aquela feliz. Desejos não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade não satisfatória” (Freud, 1908/2015a, p. 330). Nesse precioso texto, Freud fará uma equiparação do escritor ao “sonhador diurno”, bem como da criação literária ao devaneio, dizendo que o escritor

é um “sonhador em pleno dia”, sendo o sonhador alguém que fantasia ou devaneia, e, através disso, realiza um desejo inconsciente. Formulará, então, a equiparação em três tempos:

Partindo da percepção adquirida com as fantasias, devemos esperar o seguinte estado de coisas: uma forte vivência atual desperta no escritor a lembrança de uma vivência anterior, geralmente da infância, da qual vem o desejo que se realiza na criação literária; nessa mesma podemos discernir elementos tanto da nova ocasião como da velha lembrança . . . Não esqueçam que a ênfase, talvez estranha, na recordação da infância do escritor é consequência, afinal, da premissa de que tanto a obra literária como o devaneio são prosseguimento e substituição do que um dia foi brincadeira infantil. (Freud, 1908/2015a, p. 336)

Essa equiparação de Freud nos remete diretamente ao desenhar infantil, em que muitas crianças desfrutam das fantasias, revelando no traço o devaneio por vezes representado enquanto tentativa de elaboração de um conflito que, muitas vezes, é ressignificado simbolicamente, articulação essa que dependerá da estruturação psíquica da criança.

Freud (1915/1996c), em *Um caso de paranoia que contraria a teoria psicanalítica da doença*, escreverá sobre a universalidade das fantasias inconscientes presentes nos neuróticos e, segundo ele, possivelmente em todos os humanos. O autor chamará de *protofantasias* as *fantasias originárias* *Urphantasien* (citado por Laplanche e Pontalis, 1998), sendo elas: *fantasia da vida intra-uterina*, ou *retorno ao seio materno* conforme nos diz Rosolato (1999), a primeira estando vinculada ao desejo de retornar ao útero materno, e a segunda surgindo enquanto dobra protetora diante de sofrimentos, conflitos e perigos de morte; a *fantasia da cena originária ou primitiva*, ou seja, assistir à relação sexual dos pais ou de adultos; a *fantasia da cena de sedução*, na qual se trata da origem do surgimento da sexualidade; a *fantasia da cena de castração*, relativa à origem da diferença entre os sexos. Serão essas *fantasias originárias* que organizarão a vida *fantasística* das pessoas, independente das experiências pessoais, pois elas conservam questões que remetem à origem.

Os grandes mitos sociais e culturais são sustentados por essas fantasias, como por exemplo, a religião e o monoteísmo, que dão origem à civilização ocidental e estão vinculados a esses mitos fundadores propostos por Freud. Tais exemplos nos serão fornecidos por Rosolato (1999):

. . . à cena primitiva correspondem os relatos da criação (no Gênesis, no sentido mesmo de uma procriação original); à castração articula-se a circuncisão, mas sobretudo o *sacrifício*, . . . se realiza na pessoa do Filho; à sedução sucede a revelação, por um dom divino de amor, concretizado no livro sagrado; enfim o retorno ao seio materno induz à origem edênica e, pela sequência de morte e ressurreição, um fim que reencontra o paraíso perdido. (Rosolato, 1999, p. 11)

Laplanche e Pontalis (1998) chamam-nos a atenção para algo que nos interessa nesta investigação: Freud vai construindo essas *fantasias originárias* numa linguagem psicanalítica utilizando o termo alemão *Urszene*, traduzido por *Cenas originárias*, situando que essas estruturas *fantasísticas* se mostram por encenações típicas. Coube-nos destacar o uso da *cena*, pois trabalharemos com desenhos infantis, representados no papel também enquanto *cena fantasística*, no tempo estrutural de cada caso clínico.

Para Freud (1917[1916-1917]/1996), na *Conferência XXIII*, a *universalidade* das fantasias explica-se por constituírem um acervo *filogenético*, pois através delas a realidade retomaria o seu lugar na história de uma cultura. Assim, as fantasias trazidas pelos analisantes, possivelmente, tenham sido uma realidade dos tempos primitivos da humanidade; ao criá-las, a criança completa brechas pendentes de “verdade” particular, conforme Laplanche e Pontalis (1998). Conforme Freud (1917[1916-1917]/1996), as fantasias originam-se, por conseguinte, de fatos reais, e em função do fator filogenético, as lembranças são elaboradas e vem disfarçadas pela via da fantasia. A essência da felicidade da fantasia é “tornar a obtenção de prazer, mais uma vez, livre da aprovação da realidade” (Freud, 1917[1916-1917]/1996, p. 374), portando assim a realidade psíquica. É nela - através dela, que o paciente lida com a realidade dos fatos psíquicos em oposição à realidade material, assim “a realidade psíquica é a realidade decisiva” (Freud, 1917[1916-1917]/1996, p. 370).

No texto *Batem numa criança: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais*, Freud (1919/2010), enquanto pesquisador que é, nos fornece elementos para pensarmos o que seria a origem da fantasia. Surpreso com a frequência em escutar, de pessoas que buscavam análise, a fantasia de que “batem numa criança”, investiga e propõe que essa fantasia acontecerá possivelmente antes da idade escolar e estará ligada a fatores libidinais, havendo um prazer intrínseco a tal fantasia, sentida como autossatisfação erótica. O autor dirá que, por exemplo, ao presenciar na escola um professor bater numa criança, a fantasia é acionada novamente.

Freud (1919/2010) formulará no texto mencionado que a fantasia se dá em três tempos. O primeiro é *meu pai bate na criança*, o que vem seguido de: *meu pai bate na criança que odeio*, o que pode, por exemplo, surgir pelo nascimento de um irmão. Nessa frase que se desdobra em duas, o pai permanece enquanto o que *bate*, mas a criança não segue a mesma que apanha, torna-se outra, como se dissesse: “Ele, (o pai) ama apenas a mim, não a outra criança, porque bate nela” (Freud, 1919/2010, p. 307). No segundo tempo, *sou castigada por meu pai*, essa fantasia permanece inconsciente devido à repressão, frase que advém do sentimento de

culpa, apontando para um caráter masoquista, ou seja, a fantasia de culpa transformou o sadismo em masoquismo e, para tanto, a frase seria: “Não, ele não ama você, pois bate em você” (Freud, 1919/2010, p. 307). No terceiro tempo, configurado como *bate numa criança*, o pai não é quem *bate*, em função do processo do recalque, quem *bate* passa a ser representado por outra pessoa, um professor, ou outra figura superior. Essa fantasia, semelhante a primeira, tornou-se sádica novamente, mas sua satisfação, masoquista. Geralmente, a pessoa que fantasia não aparece na cena de surra, e quando arguida, responde que estaria possivelmente olhando!

Chama-nos a atenção que, nos três tempos, o único significante que se repete é o *bate*, que deflagra o momento da rivalidade dual com o semelhante, por exemplo, irmão/irmã, ela mesma, outra criança. Prevalece aqui o eixo imaginário, de um pai imaginário que viria castigar um rival detestado.

Ainda nesse artigo, Freud (1919/2010) dirá que “As fantasias de surra e outras análogas fixações perversas seriam, então, apenas precipitados do complexo de Édipo, cicatrizes após o decurso do processo, digamos, exatamente como o famigerado “senso de inferioridade” corresponde a tal cicatriz narcísica” (Freud, 1919/2010, p. 313).

Deste modo, Freud (1919/2010) deixa-nos claro no texto que a dimensão edípica está implicada no percurso da fantasia, por isso ele elege a fantasia como *cicatriz, resíduo do complexo de Édipo*. Percebemos no seu escrito que, diante dessa fantasia do *bate numa criança*, aparecem elementos que nos levam a pensar na existência de um superego, pois o sentimento de culpa surge no fantasiar. A atividade de fantasiar teria seu início na primeira infância, iniciando nas brincadeiras infantis, sendo posteriormente conservada como devaneio, que permite abandonar a necessidade de objetos reais. Tem como característica realizar os desejos inconscientes, servindo como via de descarga de um conflito psíquico, representando prazer e desprazer, e estando presentes na formação dos sintomas, como nos refere Freud (1919/2010).

Interessante darmos maior destaque à maneira como Freud, no texto referenciado acima, articula a questão dos tempos com a variabilidade do olhar, apresentando a partir da construção dos tempos da fantasia de surra, a mudança de perspectiva da criança pelo movimento do olhar, trazendo consigo a mudança de cena (Flesler, 2012).

Em *Um estudo autobiográfico*, Freud (1925[1924]/1996, p. 40) relembra que “os sintomas neuróticos não estavam diretamente relacionados com fatos reais, mas com fantasias impregnadas de desejos, e que, no tocante à neurose, a realidade psíquica era de maior importância que a realidade material”. O abandono da teoria da sedução o fez investigar uma fantasia que tivesse estatuto de universal, a qual chamou Complexo de Édipo, que “depois iria

assumir importância tão esmagadora, mas que eu ainda não reconhecia sob seu disfarce de fantasia” (Freud, 1925[1924]/1996, p. 40).

As fantasias inconscientes e conscientes, ao se tornarem inconscientes, podem manifestar-se de maneira patogênica, ou seja, em sintomas e ataques (Freud, 1908/2015a). A fantasia, enquanto construção psíquica, vem dar conta de uma realidade fruto das vivências da primeira infância e que serão acionadas por outros acontecimentos mais adiante. Tais fantasias têm por característica, conforme nos indicou Freud (1919/2010), fornecer um ordenamento à vida humana a partir desta marca deixada pelo complexo de Édipo, o que norteará as escolhas da pessoa, como essa se situa no mundo e a maneira pela qual orienta o seu desejo.

Ao fantasiar, a criança elege um lugar de experimento, como algo da teatralidade, para dar conta tanto de questões atuais, quanto para antecipar o que ainda está por acontecer em seu percurso de sujeito. A psicanálise de crianças, como vimos, propõe a revelação do imaginário, através dos jogos, do brincar, dos desenhos em papel, desenhos moldados, desenhos pintados, privilegiando a associação livre para que, através dos instrumentos e da leitura analítica, se consiga identificar, no desenho a construção fantasística. Para a criança, a fantasia muitas vezes se mescla à realidade, e podemos vivenciar isso no próprio consultório, diante do brincar dos pacientes, e nos contos infantis eleitos pelas crianças. Acerca disso, Bruno Bettelheim (1980) tem um belo trabalho sobre os contos de fadas, no qual abordará o endereçamento da criança à fantasia diante dos contos de fadas, como forma de encontrar um sentido para sua existência. Para tanto dirá que:

. . . o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significados em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança O conto de fadas não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse primeiro e antes de tudo uma obra de arte. (Bettelheim, 1980, p. 20)

Entre devaneios e fantasias, pretendeu-se com essa exposição clarear o conceito de fantasia freudiana utilizado pela psicanálise para balizar esta pesquisa. Nela, abarcaremos os conceitos elaborados por Freud para identificarmos, através das narrativas e dos desenhos dos casos clínicos que serão transcritos logo mais, os tempos de construção da fantasia presentes em cada caso apresentado. Podemos dizer que, a partir do brincar e do desenhar em consulta, expressos pelo viés da fantasia como forma de se proteger do desejo inconsciente, encontraremos também a representação do que falhou, da angústia, do indizível. Assim, mais do que uma tentativa da criança de encontrar um sentido, o brincar e o desenhar são agentes de uma ficção que recriam outra realidade e promovem diversos sentidos.

3.2 O Fantasma em Lacan desde a Fantasia em Freud

*O fantasma fundamental inscreve o organismo
recortando-o, na lógica significante da castração.*
(Marie-Hélène Brousse)

As três etapas lançadas por Freud no texto *Batem numa criança* (1919/2010) permitem reencontrar a origem da fantasia. Lacan (1956-1957/1995), no seminário *A relação de objeto*, quando reflete sobre o *Bate-se numa criança e a jovem homossexual*, põe em evidência as fantasias aí referidas, que vieram substituir, por transformações, outras fantasias ligadas a questões masturbatórias.

No seminário *As formações do inconsciente*, Lacan (1957-1958/1999c) retomará novamente o texto freudiano (1919/2010) da fantasia de ser batida para apontar que esse escrito já trazia em si a noção de significante, enquanto instância ligada à formação dos sintomas. Através das etapas do Édipo, Freud acompanha no texto as transformações da economia da *fantasia* infantil de ser batida, ligadas às satisfações libidinais do sujeito. Freud (1919/1996) formula em alemão *Ein kind wird geschlagen*, *Uma criança é batida*; na tradução inglesa, *A child is being beaten*, ou seja, *Uma criança está sendo batida*. Essas são expressões que se encontram na voz passiva e que produzem muita diferença na compreensão da leitura, pois expressam *um tempo* que está se *construindo*, portanto, unindo as duas traduções teremos: uma criança é, sendo batida. Isto aponta algo *estruturante* na *fantasia* do bater, o que Lacan desdobrará com muito talento.

Lacan (1957-1958/1999c), em *A fantasia para além do princípio do prazer*, dirá que a *fantasia* apresentada por Freud (1919/2010) expressa a dimensão simbólica, passando por sucessivos estados, durante os quais algo nela se modifica e algo continua constante. Formulará que a primeira *fantasia* - *meu pai bate na criança que odeio* -, é anterior ao Édipo, sendo uma *fantasia* arcaica, pois nela o sujeito não ama a criança em que bate, sendo tal *fantasia* revisitada pelo paciente em análise. Já o segundo tempo, que está ligado ao Édipo - *sou castigada pelo meu pai* - torna-se inconsciente, carecendo de reconstrução no processo analítico. A menina, aqui, aspira ser objeto de desejo paterno, advindo a culpa que a coloca sob a exigência de ser surrada, sendo essa a essência do masoquismo. Já o terceiro tempo - *batem numa criança* - compõe uma espécie de série neutra após a saída edípica, é tornada impessoal e anônima: alguém bate, uma outra figura qualquer onipotente; a criança torna-se aqui indefinida, sem sexo definido.

Essa forma derradeira da fantasia, na qual alguma coisa é mantida, fixada, memorizada, diríamos, permanece, para o sujeito, investida da propriedade de constituir a imagem privilegiada na qual o que ele puder experimentar de satisfações genitais irá encontrar seu apoio. (Lacan, 1957-1958/1999c, p. 247)

Ao examinar a fantasia de ser batida e ao observar os tempos em que ela se desenvolve, Lacan (1957-1958/1999c) propõe que as fantasias se organizam consecutivamente em função de uma parte da relação do Outro entrar em ligação com o *eu* do sujeito. A fim de apresentar maior esclarecimento dirá:

. . . a fantasia em sua significação – refiro-me à fantasia em que o sujeito figura como criança espancada, torna-se a relação com o Outro por quem se trata de ser amado, enquanto ele mesmo não é reconhecido como tal. Essa fantasia situa-se, então, em algum lugar da dimensão simbólica entre o pai e a mãe [na relação – grifo nosso], entre os quais, aliás, ela efetivamente oscila. (Lacan, 1957-1958/1999, p. 256)

No capítulo 1.3 desta dissertação, a propósito das operações de *alienação e separação*, base da constituição subjetiva, vimos que através da experiência de *alienação* a criança entra em contato com a linguagem e suas leis, as quais a criança necessita aceder para, a partir disso, penetrar no campo do Outro. Esse que sanou suas necessidades logo no início da vida pondo fim ao mal-estar e inaugurando por esta intervenção, a ordem simbólica, esse Outro toma como enunciado, como mensagem, aquilo que vem enquanto grito e choro. Lacan (1964/2008b) irá utilizar a operação da *alienação* para demarcar a impossibilidade que há em uma criança de se constituir inicialmente como separada do Outro; em outras palavras, a criança está alienada ao desejo do Outro.

Para a segunda operação, a de *separação*, gostaríamos de retomar o que Lacan (1964/1998b), no texto *Posição do inconsciente*, diz do termo em latim: “*separare*, separar, conclui-se aqui em *se parere*, gerar a si mesmo” (Lacan, 1964/1998, p. 857). Sendo assim, a operação de separação permite que a criança se coloque de outra forma na relação com o Outro, ao perceber que esse Outro tem uma falta constitutiva, não é pleno. Isso é possibilitado pela via da identificação, pois a criança ocupa o lugar de objeto da *falta* desse Outro, fazendo surgir o enigma: o que o Outro quer de mim? Acerca disto, propõe o autor:

Uma falta é, pelo sujeito, encontrada no Outro, na intimação mesma que lhe faz o Outro por esse discurso. Nos intervalos do discurso do Outro, surge na experiência da criança, o seguinte, . . . ele *me diz isso, mas o que é que ele quer?* (Lacan, 1964/2008b, p. 209)

Nesta operação de *separação* estão em relevo o recobrimento tanto da falta do Outro quanto do sujeito: nessa divisão, a criança porta o *objeto a* que está entre ela e o Outro, por esse motivo, Lacan (1964/2008b) nomeou essa operação de *intersecção* (\cap). Retomamos essas operações pois esses momentos de *alienação* e *separação* acontecem junto com a travessia do *fantasma*, ou seja, conceitos importantes no seguimento da construção teórica de Lacan a propósito do que pôde ler da *fantasia* no texto de Freud (1919/1996), *Bate-se numa criança*.

Gostaríamos de esclarecer o uso do termo *fantasma*. No Brasil há uma circulação dos dois termos: fantasma e fantasia, pode-se constatar que o uso do termo fantasia estaria mais ligado a lealdade do termo freudiano. Já os que optaram pela utilização do termo fantasma, queriam livrar-se da ideia de *imaginação e devaneio*, propondo diferenciar o conceito (Tyszler, 2014). Com o psicanalista José Zuberma (2014), propomos ir um pouco além, Freud (1919/1996) no texto do *Bate-se*, deixa evidente o caráter anal da fantasia de *ser batida*, apontando para uma fixação do objeto e é isso que Lacan (1966-1967/2017) irá ler como fantasma, para o autor esta dimensão implica a fixação do objeto. Ou seja, nem tudo que está traduzido em Freud como fantasia de fato o é, por vezes é fantasma! Zuberma (2014) nos dirá: “Há alguns parágrafos de Freud em que a fantasia é fantasia à medida que é sinônimo de sonho diurno, devaneio: há somente a cadeia de representações, então é como o sonho” (p.28). O emprego do termo fantasia é bem utilizado, quando se refere a uma *cadeia de representação*.

A partir da retomada do texto *Bate-se numa criança* (Freud 1919/2010), em especial do segundo tempo desta fantasia, na qual é recalcada e alcançada a partir da análise, segundo Tyszler (2014):

Lacan ... segue esvaziando o fantasma das fantasias imaginárias, ressaltando a importância desse segundo tempo como momento chave. (...) registra no fantasma esse ponto do impossível (...) Isso nos permitiria então dizer que nesta importação do termo francês *fantasme*, seria a sua vertente de real, do impossível de ser dito, que marca o diferencial da elaboração lacaniana, que culmina com a escrita do matema. (Tyszler, 2014, p. 8)

Optaremos por utilizar o termo *fantasme* (em francês), o mesmo que *fantasma* (em português), empregado para as formulações lacanianas. Os tempos descritos no texto do *Bate-se* de Freud (1919/2010), estarão formalizados também nas operações de alienação (v) e separação (\wedge) do sujeito em Lacan (1964/2008b). Veremos que a leitura estruturalista de Lacan o levou a *matematizar*, o que Freud elaborou em termos de *fantasia*, a partir do texto *Bate-se*.

Faremos menção dos significados de alguns termos da obra de Lacan, que nos serão importantes e esclarecedores na temática do nosso trabalho. No texto *A significação do falo no tratamento*, Lacan (1957-1958/1999d) utilizará o símbolo de um losango (\diamond) para dizer que

nele “se inscreve a relação do sujeito com o Outro como lugar da fala e como mensagem” (Lacan, 1957-1958/1999d, p. 451). Para tanto, desdobrará as variações desses vértices, buscando situar a relação que se estabelece entre o sujeito barrado (\$), dividido por sua relação com a linguagem, com o pequeno (*a*), situado como causa de desejo, objeto perdido e outro imaginário. Lacan (1958-1959/2016) chamará de *fantasma fundamental* e a escreverá sob a fórmula simbólica de *S barrado, punção de a* ($\$ \rhd a$). O *fantasma* garantirá “na perspectiva sincrônica, . . . sua estrutura mínima ao suporte do desejo” (Lacan, 1958-1959/2016, p. 393); mais adiante, em (1960-1961/1992) o autor seguirá pensando que será nesse *fantasma fundamental*, nessa relação *vacilante* do sujeito com o objeto, que se instaura o lugar em que pode fixar-se como desejo e, cabe lembrar, que a relação do *sujeito* com esse pequeno *a*, será “determinada quanto aos vértices dessa amarração” (Lacan, 1957-1958/1999d, p. 452).

Será no seminário *A lógica do fantasma*, que Lacan (1966-1967/2017) irá aprofundar o *fantasma fundamental*, inscrito como o matema ($\$ \rhd a$) e, dessa fórmula, dirá:

... o S barrado representa, sustenta nessa fórmula o lugar do que ele reenvia, concernente à divisão do sujeito, que se encontra no princípio de toda a descoberta freudiana e que consiste nisso: que o sujeito é, por um lado, barrado daquilo que o constitui propriamente, enquanto função do inconsciente. Essa fórmula estabelece alguma coisa que é uma ligação, uma conexão entre esse sujeito enquanto assim constituído e alguma coisa outra que se chama o *pequeno a*. (Lacan, 1966-1967/2017, p. 12)

Ao símbolo do losango (\rhd), conforme referido anteriormente, o autor chamará punção, báscula, ou seja, um símbolo forjado que pode representar todos os elementos. Estes podem movimentar-se, mudar de posição de tal forma que os vértices se reconfiguram entre si, pois o lado de dentro também é o de fora e conforme for operado o corte no interior do losango (\rhd | \rhd), ele deterá a possibilidade de isolar os vértices, separado por um traço vertical ou horizontal. Nesse raciocínio teríamos as seguintes posições: (\rhd) *maior*, (\rhd) *menor*, (\rhd) *alienação*, (\rhd) *separação*. O *objeto a*, referido na fórmula, é o correspondente às fezes, ao seio, ao olhar, a voz, tal qual descreve Lacan (1966-1967/2017) “peças descartáveis e, contudo, fundamentalmente religadas ao corpo” (p. 15). As quatro modalidades do *fantasma* apresentadas sob os diferentes vértices marcam o momento em que a criança desliga-se do Outro, que o eternizaria como objeto *a*. Ou seja, a criança quando conjuga: (\rhd), (\rhd), (\rhd) e (\rhd), passa a operar com sua própria perda, dando espaço ao significante próprio. Por exemplo, na *fantasia* freudiana, temos momentos em que o sujeito está presente: *meu pai bate na criança que eu odeio* ou, *sou batida pelo meu pai*; e temos momentos em que o sujeito desaparece: *bate-se em uma criança*.

Para fazer o fantasma, Lacan dirá que será preciso a realidade do *prêt-à-le-porter*, ou seja, daquilo que traduzimos como o *pronto-para-carregá-lo*. Com isso, quer dizer aquilo que está à sua disposição e essa realidade nada mais é do que a montagem do simbólico e do imaginário (Lacan, 1966-1967/2017).

Ainda nesse seminário, Lacan (1966-1967/2017) retomará a proposição articulada em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/2008b), quando representou, a partir dos círculos de Euler (reunião e interseção), a relação estabelecida entre o sujeito e o Outro para, a partir desta lógica, fazer ressurgir a relação do sujeito com o *objeto a*. O que surge dessa relação se define como um primeiro círculo – o do S ou, Sujeito -, que o segundo círculo, o do Outro (A), vem recortar; na interseção dos dois círculos teremos o *objeto a*. Notamos:

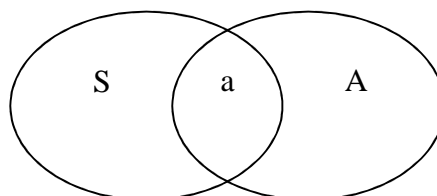


Figura 30: Constituição Subjetiva representada pelos círculos de Euler

Fonte: Lacan, J. (2017). *Seminário 14 A lógica do Fantasma*. Recife: Centro de Estudos Freudianos, p. 19.

Lacan (1966-1967/2017) relembra que na relação desse *vel*, conforme propôs articular a operação de *alienação*, o sujeito só poderá se instituir diante de uma relação de falta com esse *a*, que é do Outro, “exceto, a querer se situar nesse Outro, a só tê-lo igualmente amputado desse *objeto a*” (Lacan, 1966-1967/2017, p. 20). O autor, partindo dessa representação nos Círculos de Euler, apontará para duas operações lógicas implícitas, ou seja, a reunião (\cup) que descreverá a relação do sujeito com o Outro e, a interseção (\cap), que definirá o *objeto a*.

Se utilizarmos os círculos de Euler, perceberemos a relação que se estabelece entre o sujeito e o Outro. O conjunto (A) representa o sujeito, o conjunto (B), corresponde ao Outro. Ou seja, em $(A \cup B)$, temos como produto a *alienação*, na qual o sujeito *não existe*. Já $(A \cap B)$, temos a *separação*, na qual, fica demarcada a alteridade, a partir da presença do objeto *a* na intersecção.

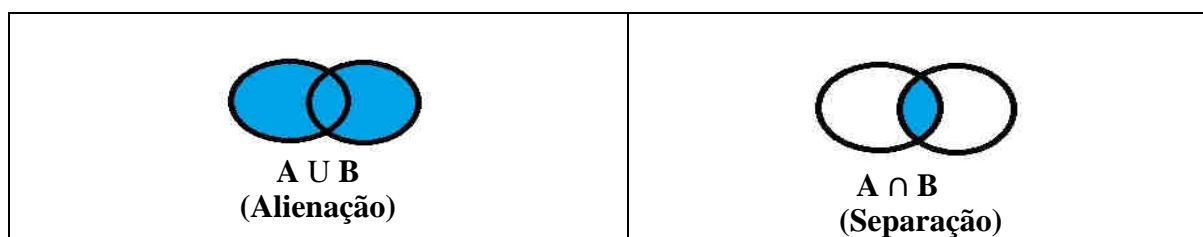


Tabela 2: Círculos de Euler com a relação entre o sujeito e o Outro.

Lembremos mais uma vez o capítulo 1.3 desta dissertação, pois é em virtude da falta do objeto de satisfação, como por exemplo o seio materno, que a criança se torna um ser *desejante*. Quanto a isso, Lacan (1966-1967/2017, p. 20) dirá: “é essencialmente na representação de uma falta, enquanto ela corre, que se institui a estrutura fundamental da *bolha* que temos chamado inicialmente o *tecido do desejo*”. O fantasma é, portanto, uma representação imaginária desse *objeto a*, objeto perdido e, por isso, caracteriza-se como defesa contra o real. Tyszler (2014, p. 9), no livro *O fantasma na clínica psicanalítica*, dirá que “o fantasma funciona como um véu que mascara o real, ou como uma moldura que enquadra a realidade, por outro lado, ele marca limites e sustenta o sujeito, prendendo-o em sua trama”. Ele seria, assim, um tipo de borda que sustenta a estrutura do sujeito, uma espécie de *tela* que disfarça o encontro com o real, permitindo que o sujeito tolere tal momento. O autor seguirá articulando que:

O fantasma é janela e condição de uma abertura para o mundo, condição igualmente do laço erótico com o outro e enfim, da construção de toda demanda O fantasma é, portanto, tanto este obstáculo quanto uma proteção em face do enigma do desejo humano, de seu caráter sempre perturbador e, como o diz Freud, impossível de ser socializado totalmente. (Tyszler, 2014, pp. 15-16)

Em um tratamento de análise, o *fantasma* serve de guia para a questão do desejo do paciente, Tyszler (2014) dirá que o *fantasma* não se manifestará como necessidade, nem demanda, tampouco prazer, ele será uma coisa outra, nesse sentido ele “guia-nos velando, mascarando o real do desejo! . . . Esse processo é um guia e ao mesmo tempo um véu” (Tyszler, 2014, p. 16).

Cabe esclarecermos que nossa intenção não é esmiuçar todo o arcabouço teórico envolvido em torno do conceito de *fantasma*, mas falar de algumas noções conceituais, em especial, de como o *fantasma* vai se construindo na criança e de que maneira poderemos visualizar tal temática no desenho infantil. Para tanto, retomaremos um manuscrito de Lacan de outubro de 1969, chamado no seu original *Duas notas sobre a criança*, mas aparecendo sob outro título em *Outros Escritos*. Nesse inestimável texto, Lacan (1969/2003) situará que os sintomas da criança são uma resposta aos sintomas da estrutura familiar, sintoma esse que pode vir a refletir a verdade do casal parental; além disso, dirá que “a articulação se reduz muito quando o sintoma que vem a prevalecer, decorre da subjetividade da mãe” (Lacan, 1969/2003, p. 369). O autor prosseguirá dizendo que a criança, quando não tem a mediação de um terceiro (alguém que faça a função paterna), estará implicada na fantasmática materna. Vejamos como isso se articula:

A distância entre a identificação com o ideal do eu e o papel assumido pelo desejo da mãe, quando não tem mediação (aquela que é normalmente assegurada pela função do pai), deixa a criança exposta a todas as capturas fantasísticas. Ela se torna o “objeto” da mãe e não mais tem outra função senão a de revelar a verdade desse objeto. A criança realiza a presença do . . . objeto *a* na fantasia. Ela satura, substituindo-se a esse objeto, a modalidade de falta em que se especifica o desejo (da mãe), seja qual for sua estrutura especial: neurótica, perversa ou psicótica. (Lacan, 1969/2003, pp. 369-370)

Ao dizer que a criança ocupará o lugar de objeto *a* na fórmula do fantasma materno, Lacan nos remete a um texto que possivelmente lhe serviu de base para elaborar tal proposição. Nos referimos ao escrito de Freud (1917/1996), *As transformações do instinto exemplificadas no erotismo anal*, no qual o autor propõe que no inconsciente existe uma equivalência simbólica entre os objetos, a saber as fezes = dinheiro = presente = bebê = pênis. O autor nos diz que “os conceitos . . . mal se distinguem um do outro e são facilmente intercambiáveis” (Freud, 1917/1996, p. 136). Portanto, a criança na fórmula do *fantasma* materno está representada no lugar do objeto *a*, pois ela, assim como o objeto, também *cairá*, pois *cairá* do corpo da mãe e, somente após essa queda, ou seja, após sair da condição de *alienação* e *separação* ao Outro, é que a criança conseguirá construir o seu próprio *fantasma*.

Para esta articulação, necessitaremos relembrar o que já foi dito acerca da constituição psíquica de uma criança. Para que uma criança nasça é preciso que ela já exista anteriormente no projeto simbólico imaginado pelos pais, conforme vimos no capítulo 1.3 desta dissertação. Trata-se de uma trama complexa, que envolve tanto a cena da criança quanto a cena das funções parentais e, se temos uma cena, temos além disso o objeto da pulsão escópica na qual o *fantasma* também se sustenta, segundo nos dizem Biesa e Dvoskin (2005). Esses mesmos autores asseguram que, para que o sujeito possa advir, a condição necessária é que a criança fique numa posição passiva frente ao desejo do Outro, melhor dizendo, “o início da constituição subjetiva não é possível sem passar pelos significantes do Outro e sem ter ficado situado em uma condição de objeto” (Biesa & Dvoskin, 2005, p. 121, tradução nossa).

A partir destas questões essenciais relativas à constituição inicial de uma criança, partimos da afirmação de que uma criança necessita de um espaço, de um lugar diante do Outro; como Alba Flesler (2011b) se apoiará para formular que uma criança:

. . . é sempre um lugar no fantasma do Outro. Por isso é fundamental para o psicanalista sustentar a diferença entre a criança e um sujeito. . . se a criança é um lugar no Outro, o sujeito é uma resposta, uma resposta à criança proposta pelo Outro. (Alba Flesler, 2011b, p. 106, tradução nossa)

Portanto, uma pergunta necessária nas entrevistas iniciais, quando atendemos crianças é: que lugar ocupa esta criança para os pais? Quando uma criança é posta em equivalência ao objeto imaginário, simbólico e real do Outro, no intervalo entre o objeto, como causa de desejo e o objeto como plus de gozar, ou seja, um gozo a mais, ali se tem uma abertura para a entrada do sujeito. Estando entre a presença de satisfação da criança com a mãe e a ausência que aciona um desejo para além dele mesmo, o Outro introduz, no momento deste ato, um propício encontro entre o objeto buscado e o sujeito encontrado. O sujeito, assim sendo, só responderá ao Outro se o intervalo lhe tiver sido de fato ofertado: “este destelhamento temporal mínimo e grandioso é condição e pedra principal para a construção do fantasma” (Flesler, 2011b, p. 107, tradução nossa). Os tempos de construção do fantasma na criança estarão, assim, pensados como tempos de entrada, indo do espaço do Outro à cena do sujeito.

Vimos que Lacan (1966-1967/2017) dedica-se, no seminário *A lógica do fantasma*, a fazer a formalização conceitual do *fantasma* sob o matema ($\$ \diamond a$), também vislumbramos a maneira como os círculos de Euler podem representar graficamente a relação que se estabelece entre o sujeito e o Outro. Gostaríamos agora de propor, a partir dos círculos de Euler, uma representação gráfica do que seria a relação entre *sujeito* e *objeto*, que é o que se dá na fórmula do *fantasma*. Flesler (2011b), relendo o seminário do *fantasma*, tomará o losango (\diamond), apresentando quatro possibilidades de ler os tempos do fantasma na criança; para tanto, propomos a seguinte formalização metodológica:



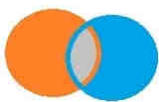
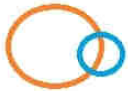
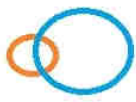
Matema em seus vértices	$\$ \vee a$ (alienação)	$\$ \wedge a$ (separação)	$\$ > a$ (maior)	$\$ < a$ (menor)
Círculos de Euler 				

Tabela 3 – Representação gráfica do fantasma lacaniano.

O que nos interessa nestes tempos, é a relação que ocorre diante da condição de sujeito e objeto, cada tempo promovendo para o sujeito um meio de acesso ao gozo, o que lhe permite se afastar da condição de objeto de gozo do Outro; assim, o *fantasma* tem essa *especificidade*, de ser o articulador do desejo. As operações descritas acima apresentam a escritura de um tempo variável, no qual o *sujeito é maior que o objeto* ($\$ > a$), quando o que está em jogo é a articulação do desejo e, num outro tempo, em que o *objeto é maior que o sujeito* ($\$ < a$), quando se tem o

predomínio da *alienação* sobre a *separação*. Teremos outro tempo em que *não se considera* o outro, nem por *semelhança*, tampouco por *aproximação* (\$ v a), alienando-se a ele, e por fim, temos a posição de *separação*, na qual se considera o outro e o semelhante (\$ ^ a). Na medida em que o sujeito sai da posição de *ser objeto de Gozo* do Outro, ele irá orientando o seu desejo e o enlaçará em busca de novos gozos, mais adiante, após ter constituído o *fantasma*; cumprirá seu papel de articulador do desejo, servindo também de suporte para a identificação com o objeto (Flesler, 2011b).

Lembramos aqui que o *fantasma* tem por função pôr em jogo a dialética da *alienação/separação* nesses espaços da punção que oportunizam os jogos de *ligar, desligar, abertura e fechamento*. O *fantasma* opera para retirar a criança do lugar de satisfação autoerógena, ou de objeto de gozo do Outro, conduzindo-a para o lugar de sujeito. Para ser inscrito como sujeito do desejo é preciso estar presente esse rompimento com o Outro, que é testemunhado nessa referência ao pai.

Conforme dito, o *fantasma* para a criança é uma resposta do sujeito à demanda do Outro, além disso, se faz necessária a operação da metáfora paterna que oferta embasamento e lugar ao sujeito, enquanto letra que funda uma estrutura, pois sem isso não há lugar para a cena do sujeito. Para Alba Flesler (2011b), o *fantasma* se constitui nos momentos de recriação da falta, cuja borda, fará causa do desejo na passagem do espaço à cena, desse modo “a cena do fantasma, cujo marco orienta o desejo, se constrói nos tempos em que o espaço do Outro se torna cena com a entrada do sujeito” (Alba Flesler, 2011b, p. 109, tradução nossa). Num primeiro momento, teremos o momento inaugural da constituição, no qual o olhar do Outro antecipa e configura um corpo imaginário para o sujeito, mais adiante, quando a criança se movimenta e brinca, teremos diferentes tempos mediante o espaço e a cena. Com a brincadeira, o olhar produz outra cena, inaugural do inconsciente, pois ao criar uma ficção, a criança se redireciona com perspectiva em função do olhar do Outro, rumo à constituição de uma singularidade subjetiva (Flesler, 2011a).

Teremos, portanto, tempos do sujeito nos quais a cena lúdica e o jogo estarão presentes. Logo mais, teremos o tempo puberal, tempo inaugural da privacidade e momento da instauração de conflitos na produção de outra cena, em que, por vezes, ocorre a passagem ao ato em função da reverberação pulsional e do padecimento do sujeito em sua relação ao espaço do Outro e aos fios que estão sendo tecidos na construção do *fantasma* próprio. Desse modo, “do corpo da mãe ao próprio corpo do outro, se brinca toda a vida as brincadeiras de gozo na dialética do sujeito ao Outro” (Flesler, 2011b, p. 111, tradução nossa). Como vimos, o *fantasma* se estabelecerá como próprio ao sujeito frente ao estabelecimento dos tempos edipianos, um estabelecimento

progressivo. Portanto, a entrada da metáfora paterna e o enodamento final entre real, imaginário e simbólico darão lugar ao *fantasma*, ele é o efeito do *recalque* conforme nos lembra Vasse (1977).

Assim, o matema do *fantasma* serve para o que está sendo *conjugado* na fórmula, sendo o momento no qual a criança deixa de *ser* um *lugar* no *Outro* e passa a *ter* um *lugar próprio*, ou melhor, a criança é o pequeno *a* que *cai* do Outro quando está na operação de *alienação* e passa a ser o sujeito barrado quando está se efetivando a castração, a *separação*. Se temos, conforme o elaborado, a certeza de que o matema lacaniano do *fantasma* diz da relação que o sujeito estabelece com o objeto que o rodeia, e entendemos até então que através da representação, do desenho, do brincar, do fantasiar é possível aceder ao inconsciente, pois tomamos estas formas de representação, projeção, como equivalentes à associação livre - concordando com os teóricos já mencionados ao longo deste trabalho - nos parece possível ler o fantasma e a fantasia como operadores clínicos. Dissemos ler, não interpretar, pois o fantasma não é da ordem da interpretação, conforme nos disse o próprio Lacan (1966-1967/2017). Brousse (1999, p. 81) lembrará que as “histórias de amor ou de ódio que o sujeito narra para si encontrarão na dimensão simbólica do fantasma a matriz que preside à sua organização, quando a marca do eu, a ilusão de domínio as caracterizam em seus desenvolvimentos”.

Após toda a exposição teórica, sentimo-nos à vontade para apresentarmos a grelha construída a partir das contribuições dos autores já mencionados, que será utilizada após a apresentação de cada caso clínico para melhor visualização dos tempos de constituição subjetivos Edípicos e a construção deste tempo nos desenhos, os tempos de construção do Fantasma na fórmula e no desenho e, os mecanismos do paradigma do sonho, no desenho.

Grelha Metodológica Freudo-Lacaniana		
<i>Tempos de Subjetivação Edípicos e Construção do Desenho</i>		
Tempos de Subjetivação Edípicos	Predomínio do Registro	Representação no Desenho do Tempo Edípico
* Ser ou não o falo	I	Desenhos nos tempos Edípicos
*1º despertar sexual/ inst. de olhar	R	
* Ser ou ter o falo	I	
*Ter a falta [grifo nosso]	S	
*Latência/tempo de compreender	S	




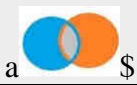
*2º despertar/Início do drama puberal		R				
* Momento de Concluir/Precipitado fantasístico		RSI				
Tempos de Construção do Fantasma na Fórmula e no Desenho						
Tempo de Construção da Fórmula do Fantasma (Matema)		Representação Gráfica do Matema utilizando os Círculos de Euler	Representação no desenho deste tempo de construção da Fórmula do Fantasma			
Entre	\$ v a		Desenho na posição ocupada na Fórmula			
	\$ < a		Desenho na posição ocupada na Fórmula			
	\$ > a		Desenho na posição ocupada na Fórmula			
	\$ ^ a		Desenho na posição ocupada na Fórmula			
Paradigma do Sonho no Desenho (Usaremos (P) ou (A) para demarcar a presença ou ausência dos mecanismos)						
Cont. Latente (inc.)	Pens. Manifesto (consc.)	Desl./ Metonímia	Cond./ Metáfora	Elab. Secun- dária	Sobredeterminação	Figurab./ Dramatiz- ação

Tabela 4– Grelha Metodológica Freud-Lacaniana.

III COMPONENTE EMPÍRICA

1 A Pesquisa

1.1 Problema

Qual o lugar do desenho na constituição subjetiva de uma criança e o que é produzido quando se desenha?

1.2 Objetivo Geral

O presente trabalho tem como objetivo geral, através do referencial da interpretação dos sonhos, por se tratarem eles de elementos que orientam e balizam os tempos de estruturação psíquica, investigar como esses processos que nos auxiliam a conduzir a trajetória de uma análise, a saber os operadores clínicos do fantasma e da fantasia, estão patentes no desenho infantil.

1.3 Objetivos Específicos

1. Investigar qual o papel ou lugar do desenho infantil para uma criança em atendimento psicanalítico.
2. Abordar o conceito de fantasia e fantasma na psicanálise.
3. Averiguar como o conceito de fantasma e fantasia são percebidos no desenho infantil.
4. Decriptar os processos psíquicos envolvidos no processo de produção gráfica e verbal.
5. Delinear, a partir do referencial da Interpretação dos Sonhos, de Freud (1900/1996a), a possibilidade de leitura do fantasma e da fantasia presentes nos desenhos infantis.
6. Evidenciar a função de elaboração de sofrimentos psíquicos infantis através das produções gráficas e orais.

1.4 Método

A pesquisa em questão tem caráter qualitativo, ou seja, se define por estudos de casos exploratórios, pois esse tipo de pesquisa nos permite maior familiaridade com o tema e problema que se almeja investigar (Gil, 2007); por essas especificações não contempla guião de entrevista. Serão apresentados estudos de casos, sendo que para a investigação empírica utilizamos as produções gráficas (desenhos) e verbais (produção das histórias) de cada paciente, analisando o discurso de cada um e as questões psicológicas que se apresentam caso a caso, levando em conta os processos e mecanismos de defesas utilizados. Portanto, os questionamentos relativos às histórias produzidas foram feitos pela investigadora aos próprios pacientes no momento da narração da história.

Além disso, destacamos o caráter heurístico desta pesquisa, pois trabalharemos com um conjunto de conceitos que irão auxiliar a pesquisa no sentido da orientação e do esclarecimento.

1.5 Metodologia, Dados Coletados, Instrumentos e Participantes

A pesquisa é de cunho psicanalítico, e num primeiro momento, realizamos uma intensa busca bibliográfica para, a partir de agora, adentrarmos nos estudos de caso. Os dados dos casos foram recolhidos pela investigadora em consulta durante o período mínimo de um ano e meio e, máximo, de dois anos, ocasião em que os pacientes estiveram em acompanhamento psicológico. Trabalharemos aqui com o material gráfico e oral de três crianças que não estão mais em atendimento. É importante salientar que os desenhos e narrativas foram livres de sugestão e as produções por sessão foram variadas, estando isso atrelado ao tempo de cada criança. A partir desse material, averiguaremos quais os elementos que surgem e, a partir daí, faremos a leitura do fantasma relativo às fantasias apresentadas nas narrativas advindas dessas produções.

Utilizaremos o referencial da Interpretação dos Sonhos, proposto por Sigmund Freud (1900/1996a), para decifrar o paradigma do desenho em vários elementos de análise, sendo eles os mecanismos de simbolização, de condensação e de deslocamento de fantasias.

Partindo dos elementos a serem investigados, elegemos para esse estudo a pesquisa qualitativa, sendo a análise realizada a partir de uma metodologia psicanalítica freudo-lacanianiana que foi exposta ao longo dos capítulos, especialmente no capítulo 2.3. Essa modalidade nos permitirá ler os desenhos nos tempos subjetivos de cada criança, identificando qual o domínio do registro - RSI – o que nos possibilitará perceber em que tempo edípico a criança está e como formula isso no desenho. Através do paradigma do sonho de Freud, identificaremos os processos psíquicos no desenho, para vislumbrar o tempo da construção do sujeito na fórmula do fantasma e construção do desenho, em cada caso apresentado. Utilizaremos os temas de Lacan, em especial, a Teoria dos Conjuntos, adaptando-a a partir de uma releitura baseada nos círculos de Euler, a fim de mostrar como a criança está situada no tempo do fantasma.

Como trabalharemos com estudo de casos, na sua alteridade e singularidade para investigar como surgem os operadores clínicos psicanalíticos da fantasia e do fantasma no material gráfico e nas narrativas contadas sobre ele, optamos pela teoria freudo-lacanianiana,

trabalhando com o sentido do discurso, um sentido que não é traduzido, mas sim, produzido a partir do inconsciente.

Quanto aos objetos da pesquisa, realizamos um levantamento do material armazenado de pacientes que não mais estavam em atendimento analítico. Dessa forma, selecionamos desenhos e respectivas verbalizações sobre os mesmos, produzidos por pequenas crianças com idades entre seis a nove anos, situadas no período da fase fálica e latência. Como sujeitos da pesquisa, foram selecionadas apenas aquelas crianças que estiveram em atendimento pelo período mínimo de um ano e meio e máximo de dois anos. Todo o material analisado foi obtido a partir da livre associação das crianças, sem sugestão do clínico profissional, e concedido sob forma de Termo de Assentimento para as crianças e Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para os pais, tais documentos se encontram em anexo.

No que se refere à aprovação das questões éticas da pesquisa, a mesma já foi submetida ao Comitê de Ética da Universidade Fernando Pessoa (UFP), e ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no Brasil, via Plataforma Brasil, obtendo parecer favorável à sua realização.

2 A Clínica da Ilustração: Casos Clínicos e seus Desdobramentos

*Antes eu desenhava como Rafael,
mas precisei de toda uma existência
para aprender a desenhar como as crianças.*
(Pablo Picasso)

As histórias clínicas serão apresentadas na íntegra, detalhadas em anexo. A fim de não excedermos as páginas permitidas neste escrito, faremos uma exposição sucinta da história clínica dos casos, salientando os elementos de relevância e importância para a análise.

As sessões ocorreram em um período de 45 minutos cada, uma vez por semana, e com todos os pacientes fizemos a combinação de fixar o horário das sessões e as devidas tratativas do contrato de análise. Além disso, estipulou-se o pagamento simbólico com cada criança, como forma de estarem cientes e se responsabilizarem por seu tratamento. Um dado interessante é que os pacientes nunca faltaram às sessões.

Os fragmentos de sessões dos casos que seguem foram eleitos, na sua grande maioria, a partir de duas sessões. O Primeiro Fragmento de Sessão corresponde à primeira sessão real do paciente e o Segundo Fragmento de Sessão, à décima segunda sessão, ou seja, um ano após o

início do tratamento. Os nomes utilizados são fictícios para preservar a identidade dos pacientes e familiares.

Para maior clareza e fidedignidade dos relatos elegidos neste trabalho, optamos pelas iniciais (**A**), para analista e (**P**), para paciente. Utilizaremos uma grade que contemplará o desenho; ao lado, a narrativa sobre o desenho e, abaixo, as análises clínicas acerca do desenho exposto. Pretendemos a partir deste momento narrar os conteúdos manifestos, buscando levantar hipóteses acerca dos conteúdos latentes que se fizeram presentes ao longo das representações gráficas do caso apresentado. Seguiremos a sequência dos desenhos fazendo uma leitura clínica, com base no arcabouço teórico já apresentado. Além disso, utilizaremos como aliada a escuta clínica e a experiência de anos de atendimento psicanalítico de crianças.

2.1 Caso Clínico 1: Uma Voz a Mais

Bento, 8 anos, filho único de pais divorciados, chega para a consulta encaminhado pela psicóloga que atendia a mãe. A mãe vem muito assustada, pois a terapeuta anterior do filho o diagnosticou com esquizofrenia, ou melhor, psicose em termos analíticos, sugerindo o uso de medicação. Conforme relato da mãe, Bento ouve vozes, não come com a própria mão, não faz a higiene pessoal (nem banho, nem se limpar após evacuação), não consegue dormir sozinho, pois diz ter medo de que irão entrar na casa. Quanto à alimentação, essa necessita ser negociada, pois ele não quer comer; além disso, vive ‘colado’ a ela. Diante de um relacionamento muito complicado, a mãe diz usar Bento para fugir do marido, e desde bem pequeno levou-o para dormir com ela. O pai de Bento é psicótico, quando morava com a família, passava a noite vigiando a casa, armado, com uma faca em punho para atacar alguém que supostamente iria invadir a residência, além disso, era dependente químico e um sujeito pouco sociável. Por esse motivo, a mãe conta que dormia trancada, pois temia pela sua vida e a do filho. Aos três anos do filho, consegue se divorciar, mas não tira o filho da cama, assim, sem indicação do que é íntimo e do que é público, sem individualidade, a mãe, sem pudor, troca de roupa na frente do filho.

As visitas com o pai eram difíceis, ele negligenciava cuidado e afeto. Em uma das visitas em que Bento dormiria com o pai, o menino começou a chorar e a pedir pela mãe, o pai disse que ela já estava a caminho, que ele poderia sentar no sofá e esperar, sendo que não havia chamado a mãe para buscar o menino. Esse adormeceu chorando, à espera. Cabe aqui acrescentar que a mãe de Bento tivera uma história de vida difícil, perpassada por mortes e

perdas. Sua mãe tinha crises depressivas, chegando a se enclausurar por meses no quarto, mesmo com filhos pequenos. Teve seis filhos: a primeira filha ela rejeitou; a segunda filha, o pai recebeu como se fosse uma princesa; já o terceiro filho, um menino, foi rejeitado, esse vem a óbito aos 30 anos, em função de um acidente; a quarta filha, outra menina, a mãe aceitou; na quinta gravidez, o marido a fez abortar. Por fim, a sexta filha, é Célia, a mãe de Bento. Ela conta que teve um relacionamento conturbado com a mãe, e que ainda sofre muito com a morte desse irmão, tendo em seguida perdido também o pai. Segundo ela, sua mãe também rejeitava os netos, filhos do filho morto aos 30 anos.

2.1.1 Primeiro Fragmento de Sessão (primeira sessão real do paciente)

A: O que tens para me contar? Algo te acontece?

P: Eu tenho medo de dormir sozinho porque no escuro, na parte escura, eu enxergo uma pessoa.

A: Como é essa pessoa?

P: É uma pessoa igual às outras e eu imagino coisas, esse medo é tipo um medo imaginário. Eu imagino e fico com medo do que eu imaginei.

A: Que outras coisas imaginas?

P: Eu escuto pessoas falando.

A: E o que elas falam?

P: Eu não escuto o que dizem, escuto tipo um som de voz.

A: Me conta como é tua casa?

P: Minha casa é em um condomínio de casas.

A: Mas que tipo de condomínio? daquelas casas uma do lado da outra? Quero dizer, parede com parede?

P: Não é dessas coladas, elas são separadas.

A: Bom, e com quem moras nessa casa?

P: Então, eu moro com a mãe. O pai mora em Florianópolis. Eu fico pouco tempo com ele, a gente briga às vezes.

A: É? E o que acontece? Brigam por quê?

P: Não brigamos, é brincadeira. É que eu não gosto muito dele porque eu não tenho muito contato sabe, eu gosto muito mesmo é da minha mãe. Ela deve ter te dito que eu durmo na cama com ela?

A: Quem sabe me contas disso?

P: A cama dela é meu quarto. É porque eu tenho uns probleminhas à noite eu tenho medo de dormir sozinho porque eu fico imaginando que alguém vai entrar na casa, que tem um ladrão que vai entrar.

Vou te contar uma coisa.

Vou desenhar.

A: Gostarias de desenhar com o que? (Aponto para todas as opções expostas).

P: Com lápis de colorir e lápis de escrever.



Desenho 1

P: Esse é o meu amigo Vicente. Eu gosto dele, mas às vezes ele parece ficar emburrado parece que ele não é honesto.

A: Não é honesto? Como assim?

P: Só porque eu não sei o nome dos jogadores, ele não conversa comigo. Às vezes parece que ele fica se exibindo sem conversar comigo e isso me deixa triste, esse aqui é ele.

Vou fazer outro desenho...

Análise Clínica:

Iniciamos as análises do caso exposto fazendo alusão ao sintoma inicial, “escutar vozes”, que em nosso entender não configura, de fato, uma alucinação senso-perceptiva, pois tal sintomatologia não perdurou e, além disso, se retomamos o texto de Freud (1907[1906]/1996), *Delírios e sonhos na Gradiva* de Jensen, confirmamos com o autor, através desse romance, que os delírios e alucinações não pertencem somente ao campo da psicose. O autor irá ampliar esses estados mentais para a neurose, em especial a neurose histérica e obsessiva, para os sonhos, dirá que estes também são conhecidos como *alucinações oníricas*. É o discurso que define o que é uma alucinação ou um delírio, assim, vimos tal alucinação dissipando-se ao longo dos dois primeiros meses de tratamento. No entanto, esse sintoma necessita ser levado em conta, pois fala de uma posição transitória, ligada a questões fantasmáticas.

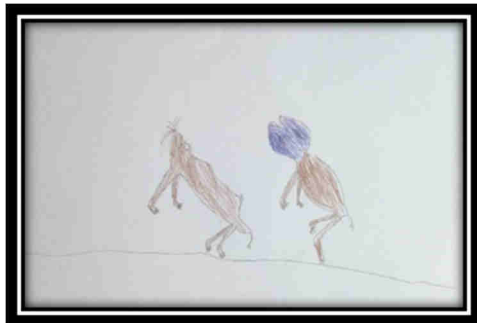
No Desenho 1, utiliza-se da elaboração secundária, pois apresenta uma história coerente, inteligível (Freud, 1900/1996) através do pensamento manifesto, nos sugerindo uma questão fantasmática importante, que é produto do conteúdo latente, anunciada graficamente pela *protuberância* das orelhas. Esse desenho é a confirmação do sintoma inicial relatado pela mãe, no qual refere que o filho “escuta vozes”. Além disso, nesse grafismo, condensa-se a questão fantasmática paterna, pois, se retomarmos a história clínica, o pai não dorme à noite, necessitando ficar de plantão, vigiando a casa, pois está frequentemente preso à paranoia de que alguém invadirá a residência. Pensamos aqui que o tamanho das orelhas representado por Bento seja por dois motivos, primeiro remetendo ao *objeto voz*, que possivelmente encontrava-se próximo demais do corpo materno, dado que dorme com a mãe, estando ainda “atrelado” a ele. O segundo motivo que nos ocorre, vem no sentido de defesa de uma mensagem que ele acha demasiado intrusiva. É como se Bento projetasse para fora a angústia face àquilo que ele pode ouvir da relação com o outro, como se o outro fosse um perigo, tal como é para o pai, por isso necessita defender-se da parte *delirante* que vem como estímulo invasivo, aumentando o tamanho da orelha como se fosse uma escuta *aumentada do supereu*, que *impõe* um gozar com a mãe, “esse imperativo do supereu, paradoxal e mórbido” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 16). Freud (1911/1996, p. 78), sobre a *paranoia*, já anunciava: “aquilo que foi internamente abolido retorna desde fora”, e Lacan (1955-1956/2002, p. 22) complementa com: “o que é recusado na ordem simbólica ressurgue no real”; assim, no caso exposto, retorna enquanto alucinação. Percebemos também a presença da sobredeterminação (Garcia-Roza, 1993), pois um elemento

do desenho, por exemplo, as orelhas, remete-nos a uma série de outros conteúdos latentes. Temos, nessa história familiar, um pai que tudo escuta, mas não faz a função de um *terceiro*, não castra, não interdita esse gozo, como diz Lacan (1957-1958/1999a, p. 191), “o pai não castra a mãe de uma coisa que ela não tem”. Logo, o menino que *coabita* com a mãe desafia o pai e se rende ao incesto, este é o conteúdo latente. Uma vez excluindo o pai da relação com a mãe, exclui também o seu lugar na *castração*, ficando, portanto, como objeto *não castrado*, na posição de *falo imaginário* do Outro. Ele poderia “*escolher*” entre “to be ou not to be o falo” (Lacan, 1957-1958/1999a, p. 192), pois ocupa uma posição tanto *ativa* quanto *passiva* nesse processo. No entanto sabemos, como lembra Lacan nesse mesmo texto, que: “não é ele quem manipula as cordinhas do simbólico” (1957-1958/1999a, p. 192).

No conteúdo manifesto acerca do desenho, Bento se utiliza do mecanismo da projeção para dizer que o outro o exclui, quando na realidade ele é quem se sente excluído, por não saber os nomes dos jogadores. Ao dizer que o amigo não é “honesto”, está referindo-se também a ele, que não é honesto ao coabitar com a mãe. Ademais, parece-nos demonstrar a agressividade latente, relacionada à questão fantasística paterna, pois na narrativa o outro o rejeita porque ele não sabe o nome dos jogadores, ele não sabe nomear. Entendemos com Lacan (1957-1958/1999a) que a nomeação é algo que tem relação com a função paterna, que deveria situar-se no nível simbólico, situando o *Nome-do-pai* na cadeia significante; é essa fragilidade da função que o impede de fluir melhor no simbólico, deixando-o de fora, pois não sabe os *nomes*. Aliás, esse sentimento de exclusão também está na fantasmática materna, lembremos a história clínica em que a avó de Bento aceita um filho e rejeita outro, numa lógica binária, clivada, gostando desse filho e não gostando do outro. A mãe de Bento, identificada com sua mãe, ao mesmo tempo em que não o deixa crescer, tornar-se independente, autônomo, também, não o suporta colado a ela, ou seja, é tudo ou nada, ou o deixa colado a ela ou o exclui de forma arbitrária, seguindo a lógica inconsciente familiar. Logo, quando a função paterna não tem espaço, “a separação torna-se impossível, o estado de fusão é mantido, estado em que mãe e filho se confundem e em que amor e ódio se fundem” (Benhaïm, 2007, p. 13).

Outra hipótese nos ocorre: será que Bento, ao projetar-se no pai através do desenho e por outro lado, ao não conseguir dormir à noite, não acaba ocupando o lugar do pai que vigiava a casa? Com ouvidos aguçados como figura o desenho? E se olharmos de maneira a fazer um corte vertical no centro do desenho, poderíamos pensar na evidência de dois perfis? São dois em um? Seria ali um duplo? Seria a fantasmática paterna e materna em jogo? Entendemos que Bento é tanto o amigo Vicente, quanto o pai que observa e olha a sua intimidade com a mãe, pois como Freud (1900/1996) já nos dizia, o sonhador faz parte do sonho e, acrescentamos, que o desenhista faz parte do seu desenho. Diante do conteúdo manifesto, Bento parece se perder um pouco no que estava formulando, sua elaboração secundária é um pouco frágil, pois não está muito claro na exposição o que está pensando, logo deslocando para outro conteúdo. Defender-se falando do personagem *Vicente* parece ser mais fácil do que falar do pai, dos sentimentos, das vozes que o fazem sentir-se angustiado, desse pai que o deixa a mercê do desamparo e do eco das sombras imaginárias, como se fosse o retorno do pai pelo real. Percebemos que Bento utiliza-se da condensação (Freud, 1900/1996), pois condensa em uma única imagem muitos significados.

Percebemos neste desenho, o uso do deslocamento, pois Bento desenha as orelhas em protuberância para referir-se ao pai, ou seja, “substitui um elemento latente por um outro mais remoto que funcione em relação ao primeiro, como simples alusão” (Garcia-Roza, 1993, p.94).



Desenho 2

P: Sabe, eu gosto de desenhar animais ferozes tipo cavalo, águia, tigre, garça ... eu gosto porque eles caçam. Eles correm rápido, eles enfrentam. Lembrei de te contar uma coisa, eu faço karatê.

A: É mesmo? Então também és rápido como esses animais? Também estás aprendendo a atacar e a se defender quando necessário?

P: Olha eu vou desenhar um cavalo (aponta para o desenho à esquerda). Agora virou um lobo. Ele é um cavalo-lobo (refere-se ainda ao desenho à esquerda).

A: Um cavalo muito jovem que está sendo mandado a ser Lobo?

P: Viu? Agora é um cavalo-naja (refere-se ao desenho à direita). A mesma coisa que o lobo, ele sai para caçar, ele se protege fugindo ou tentando caçar um animal ou tentando se avançar nele.

A: Será que quem foge pode acabar virando a caça? pode acabar sendo caçado?

P: É! Ganha quem tem mais energia.

Análise Clínica:

O Desenho 2 nos parece evidenciar a representação de uma relação canibalesca, remontando a uma fixação oral, na qual se visa à incorporação do objeto (Freud, 1905/1996), numa mistura dos personagens e alternância de posições conforme sugere a ilustração. Nos chama atenção a repetição de um aspecto significativo no traço, nesse segundo desenho. No primeiro aventamos a possibilidade de ser “dois em um”, referindo-nos aos perfis, o que nos sugere um efeito no plano metafórico (Freud, 1900/1996), pois parece-nos haver uma substituição de elementos. Agora observamos novamente uma mistura de dois em um, um cavalo-lobo e um cavalo-naja. Se lembrarmos a história, a mãe não o retira da própria cama, convocando-o a ocupar o lugar de *lobo*, o “lobo-da-mãe”, que fica no lugar de objeto do gozo materno, uma vez que a mãe não introduz o pai enquanto função operante, função de lei (Lacan, 1957-1958/1999a), pois a mãe é muito clara quando põe o filho na cama para não colocar o pai, ou seja, para não colocar o pai numa posição significativa.

O paciente parece mostrar-se com esse desenho numa posição de *indiferenciação*, ocupando uma posição ambivalente, entre a *alienação* e a *separação*, ora numa posição ativa, ora passiva. Aí as coisas são levadas para o plano persecutório, através do qual ele ataca, mas também é atacado, pois não tendo definição própria, é instrumentalizado nessa posição variável de servir ou ser servido, devorar ou ser devorado. Parece-nos aí utilizar o mecanismo da clivagem (*Spaltung*), pois “responde ao conflito por duas operações contrárias” (Freud, 1940[1938]/1996b, p. 293), uma vez que, de sedutor vira agressor, deixando explícita essa forma de funcionamento *vacilante* das pulsões. Em sua *indiferenciação*, não consegue escolher, como se num instante, de cavalo virasse lobo ou naja, sem explicar o motivo pelo qual operou-se essa transformação. A partir do conteúdo latente desse desenho surge a pergunta: será que o pai vigiava a casa contra a *Cena primitiva* que a esposa suscitava nele? A

mãe se tranca no quarto com o filho por temer suas mortes, mas, estaria ela praticando incesto? Será que Bento no percurso edipiano, responderia à demanda materna de unir-se incestuosamente, ele por medo/desejo entre *consumar-se* e *consumirem-se* como produto final, à morte da subjetividade frente ao risco eminente do incesto que o incorporaria eternamente como objeto da mãe, ele parece-nos não deixar de reconhecer que lá fora há um terceiro vigilante, que ao escutá-lo, o reconhece, livrando-o de não ser, ou de ser somente objeto do gozo materno incestuoso.



Desenho 3

P: E essa é a fada do dente (à esquerda voando), ela vem para os filhotes de qualquer ave (à direita no tronco da árvore), que tenha dente para recolher e deixar um presentinho.

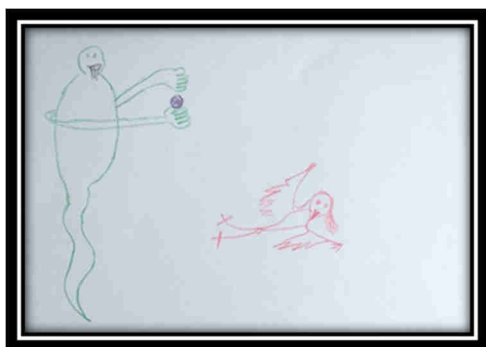
A: O que seria o presentinho?

P: Alguma coisa que eles precisem tipo eu precisei de um apontador (aguça lápis) e a fada do dente me deu.

P.S.: entre o desenho três e quatro, solicita que quer desenhar atrás da folha já desenhada.

Análise Clínica:

Na produção 3, Bento nos deixa bem claro através do pensamento manifesto e elaboração secundária o que se anuncia enquanto conteúdo latente. A fada do dente oferece a ele um apontador de lápis pois, segundo ele, estaria precisando de um. Com isso parece estar nos dizendo que, para lidar com ela necessitará de dentes com fio, ou seja, precisará se armar para se defender. Outro aspecto relevante nesse desenho é a repetição dos traços significantes: as orelhas do primeiro desenho, as orelhas-lágrimas dessa ilustração, os dentes pontudos vermelhos, os olhos vermelhos. Não esqueçamos que olhos “injetados”, vermelhos, são uma característica dos dependentes químicos. Significantes que irão se deslocando de um desenho ao outro, como uma espécie de fio lógico do inconsciente, que aponta para o que está oculto, mas que marca presença pela via da repetição.



Desenho 4

P: Esse vampiro é alma penada (desenho à esquerda).

A: Alma penada?

P: É. Eu só sei o que é alma, não sei o que é penada. Eu vi isso na TV.

A: E o que imaginas que seja?

P: Eu acho que é uma alma morta, má, muito poderosa. E um vampiro que foi matado por uma estaca, ou uma água dessas bentas que caiu nela e ela se derreteu e ela está no mundo comum para tentar buscar mais almas para ficar mais poderosa. Ela se alimenta de almas.

A: Será que há alguma alma especial que ela queira? Que ela busque?

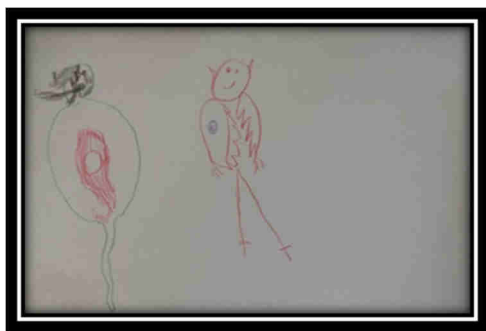
P: Sim, tem.

A: Sabes qual?

	P: A alma da Fada do Dente (desenho à direita), porque como é uma fada, ela vai ficar invencível, a Fada do Dente descobriu que ela pode virar uma mistura de morcego com humano e ela faz isso para se defender.
--	--

Análise Clínica:

Intuímos com o Desenho 4, através do pensamento manifesto do paciente e elaboração secundária, que seguimos ainda no registro da perseguição, do persecutório. A fada do dente segue com traços pontiagudos: o dente, expresso no desenho anterior, transformou-se, na representação, em um bico; o mesmo formato está representado nas asas, e nos traços pontiagudos, como lâminas nos pés, nas mãos e na representação de um pênis, o que nos sugere que Bento ainda não completou a castração simbólica conforme entendemos com Lacan (1957-1958/1999a). A fada do dente segue com ênfase na boca, o que nos faz pensar na confirmação dessa agressividade oral, expressa repetidamente. A personagem da fada do dente, que era maligna no Desenho 3, passa a ser a vítima do Gozo vampíresco. Outro aspecto nos chama atenção nessa produção: como ele nos pede para desenhar atrás da folha, ficamos nos perguntando se ele estaria querendo mostrar-nos a dimensão oculta da fada do dente. Pensando assim, essa fada do dente desenhada atrás nos remete à *alma* da fada do dente, parecendo estar numa posição de defesa, repleta de atributos fálicos como cabelos longos, garras e pênis. E se olharmos com atenção, essa fada do dente representada no Desenho 4, remete-nos a uma fusão, uma espécie de condensação do pássaro apresentado no Desenho 3. Percebemos que os dentes são uma espécie de significante que circula nos traços dos desenhos e que nos dizem de algo bem primitivo, acerca da agressividade e da oralidade, pontos de fixações que seguem aparecendo.



Desenho 5

P: A Fada do Dente (desenho à direita) vai enrolar nas asas quando o vampiro atirar (desenho à esquerda), daí dá de rebote e aí a Fada do Dente ganha quando a bola acertou o vampiro ele começou a se derreter (barriga do desenho à esquerda). Quando ele morre tudo nele vira magia negra e a Magia vai invadir outra alma e mata outra alma, para ficar com aquele corpo.

A: Mas algo precisa ser feito para se proteger. Será que existe alguma maneira de impedir que a magia negra tome conta de tudo?

P: Sim, existe. Somente o mago mais poderoso do mundo poderá misturar a magia negra com a do bem, daí ela morre!

Análise Clínica:

No desenho 5, a questão vampíresca se mantém, através do que manifesta tanto no desenho, quanto no que enuncia. Notamos que as asas dessa personagem não servem para voar, assim como um pênis sem ereção não pode Gozar, com isto, percebemos novamente a castração, pela via do real. Percebemos os mecanismos da condensação - *verdichtung*, e sobre-determinação - *überdeterminierung* (Freud, 1900/1996), pois em duas figuras representadas, propõe ideias e cenas que referem-se a uma só representação, fazendo surgir séries diferentes de pensamentos latentes. No outro personagem, há um buraco representado, uma perfuração, com um vermelho em volta, ali algo derrete, se desfaz. Mas afinal, de que

buraco se trata? Do buraco do real? Da simbologia da vida e da morte? Do aborto da avó materna? Quem é quem? Bento parece estar identificado com sua história familiar, numa posição clivada, pois tanto ama a mãe quanto a detesta, tanto ela é boa quanto é má. Seus desenhos, de um modo geral tem figurabilidade/dramatização (Freud, 1900/1996), pois é possível perceber a representação das imagens em ação, como uma encenação.



Desenho 6

P.S. Solicita outra folha e tintas. Escolhe livremente as cores)

P: Esse é o Bucelsdrof (desenho à direita). Ele era uma pessoa morta, ele morreu com uma espada enfiada no corpo.

A: Quem fez isso com ele?

P: O inimigo dele, já que eles faziam luta juntos e um dia um perdeu e ficou com raiva do outro. Aqui, o túmulo dele. O fantasma dele (desenho à esquerda), o inimigo dele morreu e lançou a magia negra, (representado em cinza acima), assim a pessoa virava do mal.

A: Mas lá onde deveria estar a porta da indicação, da saída, tem um túmulo?

P.S.: Após a intervenção, mudou para outra folha e seguiu a produção.

Análise Clínica:

Através do pensamento manifesto e elaboração secundária propõe uma continuação do desenho anterior, com troca de registro, pois solicita tintas guache. Aqui nos parece estar em duas posições, tanto ao manifestar um sentimento passivo frente à invasão pela figura forte, o que nos remete a pensar na fusão, quanto na tentativa de diferenciação. Se tomarmos o túmulo por um espelho, Bento especulariza, fazendo a tentativa de colocar-se mais forte, como a figura em verde, demonstrando os momentos em que tenta separar-se, subjetivar-se. Quanto à relação fusional, Benhaïm (2007, p. 12) irá nos dizer que “fazer de seu filho um objeto real no fantasma materno é, . . . estabelecer uma relação, um amor fundado no Gozo, amor que visa finalmente dominar aquilo de que a mãe é objeto submetido”.



Desenho 7

P: Aqui é a magia negra invadindo o corpo dele (desenho ao centro, em vermelho), quando a magia entra, expulsa a alma do corpo, aí ele fica com a alma da magia negra.

Análise Clínica:

Bento dá seguimento à história através do pensamento manifesto e elaboração secundária, expondo o conteúdo latente que diz de uma tentativa de diferenciação. Parece-nos

tanto se desemaranhar, se colocar para além da fusão, tentando utilizar a defesa agressiva, quanto acabar sempre no mesmo lado, sendo punido ou comido, pois a entrega parece ser ainda a saída mais fácil para Bento. Através do pensamento manifesto, faz entrever o dilema estrutural ao qual está submetido, ao dizer que “quando a magia entra, expulsa a alma do corpo”, ou seja, falando do risco da alma ir embora, de se perder do corpo subjetivado, mostrando que a posição de sujeito pode sucumbir à de objeto.

2.1.2 Segundo Fragmento de Sessão (doze meses após o início)



Desenho 8

P: Fui no dentista. Meus dentes não se desprendem da minha gengiva. O dentista precisa arrancar.

A: Será que os dentes de leite vão continuar pelo resto da vida?

P: Vou desenhar o Homem de Ferro, ele tem botas de jato na mão. Ele tem um laser que é por onde ele se defende. Ele não tem coração porque ele sofreu um acidente e o coração dele é um reator start tipo um robô.

A: Sendo um robô ele está impedido de amar?

P: Sim, ele é um Vingador.

A: E o que faz um Vingador?

P: Se defende, o pai dele é o vin... Quero dizer o fundador das indústrias de start da Shiub.

A: Este reator veio do pai?

P: Sim, da indústria dele.

A: Então ele não pode amar porque o pai dele não está fornecendo o que ele precisa?

P: Isso!

A: Assim como o teu pai e tua mãe não estão te indicando outros caminhos? Os da independência, do desprendimento, da lei, tu ficas angustiado em casa porque não estão te oferecendo o que tu precisas.

P: Sabes do que eu preciso? Vou desenhar...

Análise Clínica após um ano de atendimento:

Bento expõe bem a figuralidade/dramatização, o simbolismo em suas produções. Segue condensando - *verdichtung* (Freud, 1900/1996) - uma série de ideias em uma só imagem, favorecendo a sobredeterminação - *überdeterminierung* (Freud, 1900/1996). O Desenho 8 parece-nos estar relacionado com a luta de pai e filho, esse homem de Ferro no qual está se tornando, sendo o ferro esse metal consistente, que também traduz força, ou dureza. Na história narrada, Bento faz menção ao coração, que veio do pai, esse órgão que é também mirado na luta, na batalha, diante da facada, da punhalada, além disso, quando se tem um *reator* no lugar do coração, não se tem a indicação simbólica do amor, a promessa de amar, de amar outro alguém, para além da mãe.



Desenho 9

P: De um mundo feito de salsichas ao lado de um mundo de churros. E mais, uma fonte de chocolate com pinguins nadando.

A: Pois é, tu podes ter um mundo de delícias, mas terá que abrir mão da cama da mãe, pois tu não és o lobo dela, nem tão pouco seu marido. Como tu irás te interessar por uma pessoa se só tem olhos para tua mãe?

P: Eu gosto do mundo do churros e a mãe não gosta porque é gorduroso e ela não come comida italiana. Sabe, quando eu era pequeno, o médico perguntou para mim o que eu queria ser quando crescer, e eu respondi: quero ser homem e aí ele perguntou e o que o homem faz? Eu respondi, trabalha. Eu vou ser veterinário. Vou fazer aqui um choco-mundo. Tem uma cachoeira de chocolate (desenho grande ao centro), um passarinho (desenho na parte superior, em formato de cruz), churros (na parte superior, um de cada lado da cachoeira), vários passarinhos (representado em vermelho na parte superior).

A: Nesse mundo de delícias tens que cuidar para não te perder.

Análise Clínica após um ano de atendimento:

Percebemos que através do pensamento manifesto e elaboração secundária, Bento sugere-nos ter um discurso menos fragmentado, parecendo estar se defendendo pela via do humor, desenha o *choco-mundo*. No dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, *choco* significa “incubação, diz-se de ovo em que se está desenvolvendo o embrião, . . . que está incubando” (Ferreira, 2008, p. 232), sugere-nos este mundo em que ele é *chocado*. O paciente fala desse mundo do *choco-late*, do *Late* “leite”, referência oral materna, no qual o menino é eternizado, nesse mundo dentro da mãe, nesta posição de alienação, onde o sujeito é dentro do outro. Este mundo do *choco-leite* nos parece representar uma orgia autorizada pela ausência da lei. Tal representação nos remeteu ao famoso quadro de Bosch, o *Jardim das delícias terrenas*, no qual o pintor retrata o paraíso e o inferno, gozo e prazer. No mundo das delícias do paciente, encontram-se misturados sexo e morte, como a fantasmática dos pais. Ainda nesta ilustração, percebemos que segue demonstrando pontos de fixação na oralidade, sendo representadas agora sob a forma de gulodices.



Desenho 10

P.S.: Solicita outra folha e tinta. Escolhe as cores.

A: Esse é o desenho de um furacão (representado à esquerda, um cone em branco). É a pintura de um furacão que levanta a fumaça do chão (desenho na linha inferior em preto). Quando passa esse furacão, destrói tudo por onde passa.

A: E o que fazer? Como se proteger desse furacão?

P: Se protege com magia. Indo para Asgard. Mas se realmente um furacão vier, a gente se protege indo para um vulcão bem alto ou então indo para o topo do Everest.

	<p>A: Mas indo para um vulcão? Não se corre o risco de também morrer?</p> <p>P: É, então vamos para o Everest.</p> <p>A: Será que a única saída é se entregar? Isso que tu queres para ti?</p>
--	--

Análise Clínica após um ano de atendimento:

O desenho 10 contempla uma narrativa mais fantasiosa, se utiliza da figurabilidade/dramatização. Conta uma história condensando muitos sentidos, promovendo a sobredeterminação (Freud, 1900/1996), pois é possível, através de sua narrativa, decantar-se outros sentidos. Pelo pensamento manifesto dirá que se protege indo para *Asgard*, este nome nos remete à formação de um *anagrama* (*RASGADA*), pois ali onde o simbólico não opera, o corpo se rasga, se fragmenta, este é o conteúdo latente. No discurso, há um deslocamento de um objeto para outro, *Asgard*, o *furacão*, o *vulcão*, o *Everest*, no entanto, eles contemplam o mesmo efeito pulsional, todos orifícios, apresentando a mesma saída, ou saídas que podem levar à morte! Sabemos que o *Everest* é a montanha mais alta do mundo e se decantarmos este nome inglês, no dicionário Collins (2012), teremos *Ever* (sempre) + *rest* (descanso, repouso). Tal montanha, situada na fronteira entre o Nepal e o Tibete, em nepalês é chamada de Chomolungma (mãe do universo) tal significado está descrito no Webventure (2019), num texto sobre o montanhismo e a origem do nome. Essas palavras nos permitem pensar o jogo estruturante da *alienação* e *separação*. Ponderamos que o *descanso eterno* nos remete ao *jardim das delícias do choco-mundo*, no qual é permitido ser *eternamente criança*, alienado, nesse paraíso dos amores infantis. Bento parece tentar qualquer coisa para manter sua posição pré-genital, inclusive lançar uma cortina de fumaça para os olhos do mundo, com o intuito de seguir dormindo com a mãe, quando se refere à “fumaça que o furacão levanta”.



Desenho 11

P: Vou fazer outro desenho. O último de hoje. Aqui são as cores que tem vida. Que falam, vivem, sentem, caminham, se misturam.

A: É! Para viver é preciso renunciar à morte!

Análise Clínica após um ano de atendimento:



Após a intervenção acima, vem o último desenho da sessão, uma junção entre primitivo e artístico, as cores existindo na sua individualidade. Diante das produções, percebemos que Bento ao desenhar, consegue descrever as figuras do desenho, fazendo associação entre grafismo e narrativa.

Esse desenho parece-nos interessante, pois já transparece um entendimento maior da capacidade plástica. Como se aqui conseguisse unir a maturidade do desenvolvimento, a nível da sensibilidade artística, com a evolução a nível simbólico, como se unisse o primitivo e o artístico. Percebemos um arranjo estético, como se representasse graficamente seu psiquismo, que está estilhaçado como as cores, mas que existe em sua individualidade, embora não muito

definido ou separado. Ficamos com a sensação que Bento representa o compromisso da sua estruturação subjetiva, pretendendo manter a parte sã, como se dissesse que pode viver apesar da sua fragilidade.

Cabe ressaltar que após esta sessão, o paciente sai da cama da mãe e vai para o seu quarto. A essa altura, já estava mais independente quanto aos hábitos de vida, tornando-se mais autônomo. Permaneceu em análise por mais seis meses, sendo retirado do tratamento pela mãe, pois segundo ela, ele já estava muito bem.

Após a apresentação do caso e as análises clínicas, retomaremos as formalizações metodológicas propostas nos capítulos anteriores desta dissertação, inspirados na elaboração de Alba Flesler (2012), Freud e Lacan, a fim de representarmos graficamente o que foi observado, apoiando-nos na livre produção gráfica e no enunciado sobre os desenhos. Situiremos na grelha metodológica apresentada a seguir os Tempos de Constituição Edípicos, o predomínio do registro (RSI) e a representação no desenho do tempo edípico. Na grelha seguinte estarão situados os Tempos de Construção da Fórmula do Fantasma, a representação gráfica do matema utilizando os círculos de Euler e a representação no desenho dos tempos do fantasma. A última grelha se refere ao paradigma do sonho proposto por Freud para interpretar o desenho. Após essa apresentação faremos, em cada caso, uma pequena resenha explicativa de tal formalização.

Grelha Metodológica Freud-Lacanianiana		
<i>Tempos de Subjetivação Edípicos e Construção do Desenho</i>		
Tempos de Subjetivação Edípicos	Predomínio do Registro	Representação no Desenho do Tempo Edípico
Ser o falo (Primeiro Tempo)	Imaginário	
Ter o falo (Segundo Tempo)	Imaginário	
<i>Tempos de Construção do Fantasma na Fórmula e no Desenho</i>		
Tempo de Construção da Fórmula do Fantasma (Matema)	Representação Gráfica do Matema utilizando os Círculos de Euler	Representação no desenho deste tempo de construção da Fórmula do Fantasma









Entre \$ v a						
\$ < a						
\$ > a						
\$^a						
Paradigma do Sonho <i>(Usaremos (P) ou (A) para demarcar a presença ou ausência dos mecanismos)</i>						
Cont. Latente (inc.)	Pens. Manifesto (consc.)	Desl./ Metonímia	Cond./ Metáfora	Elab. Secun-dária	Sobredeter-minação	Figurab./ Drama-tização
P	P	P	P	P	P	P

Tabela 5: Grelha Metodológica Freud-Lacanian aplicada ao caso 1.

A primeira parte da grelha aponta que Bento permaneceu por um período significativo no *primeiro tempo do Édipo laciano*, momento em que a criança está identificada especularmente com o objeto de desejo da mãe, ou seja, ser o *falo* (Lacan, 1957-1958/1999a), com o predomínio do registro imaginário, pois o paciente supõe ser o *falo* da mãe e, enquanto *falo*, está na posição de objeto de Gozo do Outro. Utilizamos para tal representação, o desenho do choco-mundo, que alude ao paraíso perdido, ao qual Bento resiste em renunciar (Desenho 9). Ao final da análise, entra para o segundo tempo do Édipo, momento em que sai da cama da mãe. Nesse segundo tempo, o pai, no plano imaginário “intervém efetivamente como privador da mãe” (Lacan, 1957-1958/1999a); no caso de Bento, a mãe é colocada fora do acesso ao Gozo, quando ele se retira da cama. É isso que nos diz Lacan (1957-1958/1999a), quando afirma que tal privação a remove do lugar daquela que sabe o que falta ao filho. Representamos tal tempo Edípico com o desenho do homem de ferro com botas de jato, fazendo referência ao poder, à potência fálica (Desenho 8).

A segunda parte da grelha corresponde à construção gráfica no desenho da fórmula do *fantasma*. As posições desses movimentos de construção subjetiva encontram-se no Desenho

4, que ilustra a alienação maciça, na qual um vampiro morto se alimenta de almas, as engloba. A outra posição, ainda de alienação, mas tenuamente mais evoluída, no qual ele é objeto, está representada pelo choco-mundo (Desenho 9). A outra posição, já mais separada, no qual mostra-se como sujeito, é ilustrada pelo Desenho 3, no qual os passarinhos, saídos dos ovos, estão prestes a voar. Ilustramos através do Desenho 6 outra posição, também de separação, no qual mostra-se outro no espelho. É importante ressaltar que a criança está entre uma posição e outra, de forma variável, demonstramos o maior predomínio da posição em que se apresenta Bento na fórmula do fantasma e graficamente. Em termos de desenvolvimento psicosssexual, encontra-se na fase fálica, mas demonstra pontos de fixação oral. Os mecanismos psíquicos presentes estão claramente representados na última parte da grelha. Bento faz uso de todos os mecanismos.

2.2 Caso clínico 2: A menina do “Preto” ou no “escuro”?

Catarina, 6 anos, veio encaminhada pelo neurologista e psiquiatra em função dos pais não saberem lidar com o seu comportamento, pois segundo eles, ela não aceita regras. Outra preocupação é que a menina utiliza em demasia a cor preta para desenhar e isso os preocupa. Ao serem indagados sobre o que preocupa, a mãe responde: “só pode ter um coisa ruim dentro dela, ela passa muito tempo falando de morte e caixão”. Um fato importante é que a mãe teve depressão pós-parto, diz ter tido raiva da filha, não queria ficar perto, a filha chorava e ela não tolerava. Com o tempo isso foi passando. Diz ainda ter uma relação muito difícil com sua própria mãe, pois brigam muito.

Segundo a mãe, o pai acha graça das *birras* da filha e não se impõe para nada, restando à mãe este lugar de cobrança. Quanto aos hábitos de higiene, Catarina escovava os próprios dentes, mas não tomava banho sozinha, não se secava e tampouco se vestia. Também não tinha o hábito de se limpar ao ir à casa de banho, designava isso a alguém. Alimentava-se com a própria mão, mas isto era muito custoso, não aceitando bem a alimentação.

Na escola, conforme a professora, Catarina levava muito tempo fazendo outras coisas e deixava a atividade proposta de lado. Além disso, não tolerava ser contrariada e agride os colegas quando isso ocorre. Vale acrescentar que, por volta de um ano e dez meses do tratamento de Catarina, a mãe que estava gestante, ganhou a outra filha; no mesmo período o pai ficou desempregado e a família não teve mais condições de manter os atendimentos, interrompendo-os.

2.2.1 Primeiro Fragmento de Sessão (primeira sessão sozinha)



Desenho 1

P: Tem uma coisa que eu preciso te contar, vou desenhar.

A: E o que é que tens para me contar aí?

P: Meus amigos me batem, de vez em quando eles me batem.

A: E porque eles fazem isso? Tens alguma ideia do que se passa?

P: É que eles não querem que eu brinque com eles.

A: Não querem? Mas eles te dizem algo?

P: Não dizem nada, com as meninas brincamos de bruxa. Vou fazer aqui uma cabeça colorida, é a cabeça de um boneco (desenho representado levemente de perfil). É um menino, é um dos meninos que me bateram, é o L.

A: Mas é menino ou boneco?

P: Menino, ele chora lágrimas de sangue (à direita, pingos vermelhos).

A: E por que chora?

P: Só tem sangue no olho dele

A: E o que lhe dói ver?

P: Que ele é do preto. Agora vou fazer outro.

Análise Clínica:

Evidenciaremos, através do pensamento manifesto, o conteúdo latente que está por detrás das produções gráficas da paciente. Gostaríamos de chamar atenção para este primeiro desenho, pois ele retrata a problemática fantasmática que Catarina está vivenciando. Através do desenho, do pensamento manifesto e do conteúdo latente, expõe o que a deixa sem lugar no mundo, numa condição de abandono. Representa graficamente um “boneco – menino”, com “lágrimas de sangue” e, abaixo, algo que não é da mesma cor das lágrimas, que *é roxo* e que está no chão.

Nesse desenho, através do pensamento manifesto e elaboração secundária, percebemos que representa e narra sobre um “menino – boneco”, que bate nela, o L. dizendo desenhá-lo. Por conseguinte, temos ela, que está projetada no “boneco-menino-Lucas”, chorando “lágrimas de sangue” sobre algo que está no chão. Isso nos remete à sua primeira infância, na qual o possível *bebê* - ela, se apresenta em *roxo*, solta, sem o colo desta mãe que não conseguiu contê-la por estar com depressão. Estamos diante da cena dentro da cena, que se confirma através do próprio ato do desenhar, em outras produções gráficas e histórias contadas. Nesse desenho, temos, enquanto pensamento manifesto, um menino - Lucas - e enquanto conteúdo latente, a relação inicial frágil dela com a mãe. Lembremos que Freud (1900/1996) dizia que o sonhador sempre está no sonho; desta forma, não importa quem ela diz que se apresenta no desenho, pois sendo esse o trabalho da elaboração, Catarina se utiliza de um menino para distanciar-se e poder exprimir-se. Além disso, percebemos que a paciente tende a não tolerar ser contrariada, demonstrando dificuldade em lidar com as privações que lhe são impostas, tanto na escola, quanto na sua própria história, evidenciando

não conseguir lidar com a própria *castração simbólica* (Lacan 1957-1958/1999a). O que ela parece querer é que não seja posto em causa aquilo que é da ordem do seu desejo. Vemos que diante de um sentimento de *exclusão*; ao sentir-se rejeitada, diz que os amigos batem nela, ocupando aqui uma posição de objeto diante do outro. Isso nos parece fazer acionar o gatilho pulsional da agressividade, através do qual vive ativamente o que sofreu passivamente. Freud nos situa que “quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto” (Freud, 1920/1996, p. 28), numa posição ambivalente. Podemos ler, no desenho, a partir da sua narrativa, este conteúdo latente que está por detrás das lágrimas de sangue, as mesmas que vertem dos olhos quando contrariada, expressando, no simbolismo do sangue, a violência que está patente. O preto surge como um elemento significativo que irá nos dar pistas da questão fantasmática, esta que está associada ao lugar que Catarina ocupa na relação com a mãe, trazida enquanto preocupação por parte dessa. Quando Catarina elabora o desenho, dizendo que vai fazer um boneco e logo diz que é um menino, posicionando-se de forma titubeante entre um boneco morto e um menino vivo, é como se perguntasse: serei uma boneca morta ou uma menina viva? Evidencia-se assim uma questão fantasmática que será revelada a partir da intervenção em sessão: *menino ou boneco*? O desfecho desse tema será visto no próximo desenho. Além disso, também anuncia que o que lhe dói é que ele é do preto, mas podemos pensar que isto é o que ocorre com ela, que está no negro, na posição de luto.



Desenho 2

P: Esse aqui, no preto, todinho.

A: Me conta sobre esse “preto todinho”.

P: Essa é uma colega que eu adoro muito é a minha amiga, é a K.

A: E o que a K. faz aí?

P: Ela dorme, como o meu pai.

A: No que o pai está a dormir?

P: (risos) ele vive dormindo.

A: É preciso que o pai esteja acordado para que o preto não seja “todinho”, numa única cor, sem bordas, onde não há diferenciação de nada, sem referências, tudo vira uma coisa só.

Análise Clínica:

Tanto no Desenho 1 como no Desenho 2, nos parece bem claro o uso da *condensação – verdichtung* e com isso, o da sobredeterminação - *Überdeterminierung* (Freud, 1900/1996), sendo essa última, efeito do trabalho da primeira. A paciente reúne, assim, numa mesma imagem, muitas histórias, tornando o pensamento manifesto muito maior que a própria imagem. Segue no mesmo registro gráfico, utilizando tintas, ou seja, dando sequência a cadeia significativa dizendo “no preto todinho”, portanto, algo que já aparecia no primeiro desenho e que faz menção a essa depressão puerperal. Isso nos sugere que talvez tenha sido frágil o investimento libidinal, tão necessário e estruturante nos primeiros meses de vida, este campo da narcisização que está aliado ao amor da função materna e ao olhar estruturante que integra a criança, como vimos no estágio do espelho de

Lacan (1998), restando uma relação maciça, ambivalente, difícil com a filha, conforme o próprio relato materno. Cabe lembrar o que Lacan (2003) nos apontou acerca da fantasmática parental, na qual a criança é engendrada. Quando o sintoma decorre da subjetividade materna, a criança é, quase que diretamente, implicada na fantasmática. Catarina parece-nos estar, nesse Desenho 2, numa posição fusional diante do objeto, pois condensa uma história que se mostra representada por um objeto único, sem diferenciação dos personagens. Ou seja, parece-nos não conseguir diferenciar-se neste desenho, afinal, quem é o pai? Quem é ela? Quem é a K? Aqui, nos parece que tudo está em tudo, esse “preto todinho” sugere-nos apontar para algo fusional, uno, que remete-nos à posição de alienação diante do desejo do Outro, em que não há um pai para salvá-la, pois esse, aqui, dorme.



Desenho 3

P: Sabe, a K. bate! Ela me dá chute. Ela não gosta de mim, a professora diz: se ela bateu primeiro, bate de volta! E eu, só obedeco. Aqui, o sol tá pensando que ele vai desaparecer para aparecer a lua.

A: É mesmo? E por que está pensando?

P: Ele desaparece porque fica de noite e de dia. O céu é preto.

A: Porque é preto?

P: É porque ia chover. Quando vai chover, a lua e todos os prédios ficam laranja. Daí as pessoas estão na rua caminhando, ela não estava com o guarda-chuva.

A: Ela quem?

P: Eu. E começou a cair gotas de chuva, caem gotas do céu, eu estou indo para minha casa. Sabia que eu tenho medo do escuro?

A: O que tem o preto, o escuro?

P: Um dia, embaixo da minha cama tinha um fantasma que me disse: tu estás com a Graziela?

A: Quem é Graziela?

P: É a minha boneca preferida. E eu disse: não, ela está na caixa. Aqui no desenho tem uma flor, (segundo desenho da esquerda para a direita), era a R., a minha priminha que foi para o céu, ela estava na barriga da mãe dela, (primeira imagem à esquerda) aí eles encaixotaram (caixa-caixão, primeiro desenho à direita em baixo) o bebê numa caixa escura que tem portinha (à direita abaixo a porta do meio) e depois ela ia virar uma estrelinha no céu (à direita, em cima de preto).

A: Esse é o teu medo? Do escuro, do preto, de ser encaixotada como a bebê? Bom, por isso digo que é importante teres as referências do papai e da mamãe bem acordadas dentro de ti, para não correres esse risco.

Análise Clínica:

Através do pensamento manifesto e elaboração secundária, podemos identificar que esse desenho já é mais diferenciado, colorido, mas que segue a mesma lógica significativa. Com tal produção, Catarina sugere-nos que, além de estar identificada com a fantasmática materna, também está identificada com a posição da prima morta, que foi a primeira criança a estar na família. Podemos pensar que agora a prima – primeira criança - é ela, Catarina, que está numa caixinha, minimizada, como forma, talvez, de aplacar este lado mórbido e angustiante do seu lugar junto ao Outro materno. Possivelmente, tal posição a tenha impedido de acessar outro tempo de constituição, mas podemos supor que já saímos de uma posição primeira de aniquilamento para ocupar outra posição, que é a da *identificação*. Percebemos que ocupa, no discurso, uma posição de ambiguidade, pois não assume que bate, diz que a outra faz e que ela só “obedece”, fazendo uso da forma verbal para justificar ser agressiva. A agressividade, pertencente ao tempo especular de estruturação, faz com que Catarina se identifique com esse outro que bate: “se te baterem primeiro, bate de volta”. Parece-nos que a essência do bater é o retorno da resposta especular na qual o movimento idêntico é a resposta do outro: *se me batem, logo existo: uma criança é, sendo, batida!* Percebemos nesse desenho que Catarina está numa posição um pouco mais liberta, menos angustiada, e apesar de estar identificada com a morte, parece-nos estar numa posição mais elaborada, diferentemente dos desenhos anteriores. Parece-nos evidente que entre o intervalo do desenhar e daquilo que ela encontra nas intervenções elaboradas em sessão, vai saindo da posição da identidade entre: - a criança esperada – a criança morta – e a criança viva, que é ela. Entendemos que a identidade com a morte não está da mesma maneira entre o desenho 1, 2 e 3. Lançamos aqui a hipótese de que a intervenção da analista modificou o pensamento manifesto e o conteúdo latente que aparecem no próximo desenho. Vemos também que Catarina faz uso da figurabilidade/dramatização, pois o conteúdo latente do desenho se transformou em pensamento manifesto (Freud, 1900/1996).



Desenho 4

P: Vamos brincar com tinta. (Tinta guache, neste momento levanta e escolhe as cores para a pintura). Olha só, cuida o meu cabelo de noiva.

A: Estás noiva? O que tem teu cabelo?

P: Sim, estou noiva do B., de Campo Bom. Eu estou apaixonada. A minha mãe está quase brava, por que eu estou apaixonada. Ela acha que criança não namora. Sabe, eu quase beijei ele numa festa. Só não deu porque a minha mãe estava na frente. Ai, eu estou namorando. Mas ele não sabe!

A: Ele não está sabendo? Por que?

P: Não, porque senão ele fica tonto e cai no chão. Sabe aquela música? Lá vem a noiva, toda de branco, fazendo chique, chique até cair no chão...

A: Chique, chique? Ela cai no chão quando está por casar?

P: Sim, ela cai e aí levam ela para o hospital, dão anestesia e ela volta para se casar.

A: Mas ele fica tonto ou ela cai? E ela volta anestesiada para se casar?

	<p>P: Ai, me enganei, é ele. Vou te explicar aqui no desenho: a igreja, o noivo e a noiva. Essas são as pegadas para ir para o palco do noivo e da noiva.</p> <p>A: Palco?</p> <p>P: É altar. O altar é vermelho. O noivo de preto. A igreja, amarela. O véu da noiva, de branco. O véu abraçou o noivo.</p>
--	---

Análise Clínica:

Para o desenho 4, Catarina solicita mudar novamente o registro, volta para as tintas guache, e agora com o pensamento manifesto e a elaboração secundária, propõe um casamento, como se estivesse numa transição de lugar, da menina morta, para aquela que se interessa pela vida, saindo do escuro, substituindo o preto pelo altar colorido. Parece-nos estar num ensaio edípico, no qual vai deixando de se identificar com a fantasmática materna, para poder construir sua própria fantasmática e, a partir daí, entrar na questão edípica. Falamos ensaio, pois ela chama o altar de palco, o lugar da grande cena, onde é possível brincar de se casar, de desejar, de amar o B. da cidade de Campo Bom, que propõe a ela entrar num outro *campo*, que lhe é desconhecido, que é o bom, o da subjetividade, o outro *campo* do jogo, que mantém a chama viva, num *campo bom* do desejo. Por outro lado, a mãe lhe diz: criança não namora! A mãe aqui ocupa o lugar do interdito, do terceiro que diz “não”! Mas, de que *não* está falando essa mãe? “Criança não namora”: a lei que interdita o incesto, a função paterna, surge em um tempo posterior, através da mãe essa função está aqui subentendida, notamos implícita a questão do Édipo, ao qual a mãe responde à filha, castrando-a. Lacan (1957-1958/1999a, p. 192) dirá que do complexo de castração dependerão dois fatores: “que de um lado, o menino se transforme em homem, e de outro, a menina se transforme em mulher”, o autor seguirá dizendo que, em ambos os casos, a questão de ter ou não o falo será regida pelo complexo de castração, para ter o falo, “primeiro é preciso que tenha sido instaurado que não se pode tê-lo” (Lacan, 1957-1958/1999a, p. 193). Catarina quer casar, tenta transgredir as ordens maternas, está enamorada, faz uma tentativa, “ele fica tonto e ela cai no chão”. Interessante que esse desenho, junto ao conteúdo, confirma o primeiro desenho, em que é ela que está no chão, no entanto, a queda aqui é de outra ordem, não nos parece ter relação com a tristeza do abandono e sim com o submetimento às leis da castração na mesma medida em que reedita as questões primitivas e mostra um apelo ao colo da mãe, com o *cair de amor*. Ou melhor, já não cai como um corpo inerte cuja sustentação ortopédica é mediada pelo colo da mãe, aqui o cair é pelo pai, repleta da paixão edípica, sem a qual não se estabelece sua identificação ao feminino, mas que tem que cair, necessariamente, para permitir que o estabelecimento da repressão dê lugar a um outro tempo estruturante: *a latência* (Freud, 1905/1996). Assim, o desejo incestuoso é reprimido e com isso se dá lugar à subjetividade em pleno renascimento. O destino simbólico de todo o amor incestuoso é ficar - no *mais além* das tonturas, das quedas, de ir para o hospital - doente de amor, ter chiliques. Vejamos seu pensamento manifesto: é o “véu que abraça o noivo”, selando o velado e o oculto que envia seus desejos incestuosos infantis ao campo bom do inconsciente, do desejo, para reaparecer transformado no primeiro nascer da adolescência.



Desenho 5

P: Agora vamos brincar de mamãe e filhinha (pega o papel, lápis de escrever, um lápis de cor, começa a desenhar e falar ao mesmo tempo). Minha mãe está grávida.

A: De quem engravidou? Da filhinha?

P: Não, do papai.

A: E o que tu estás achando de ter um irmãozinho ou uma irmãzinha?

P: Eu já queria há muito tempo um irmãozinho. Aqui no meu desenho, nós vamos ter um bebê (desenho humano menor), uma rainha (registro à direita), outra filha mais velha (à esquerda) e o rei está morto (representado pela cruz abaixo).

A: Terá uma bebê e o rei está morto?

P: Sim. A bebê já existia quando o rei morreu num acidente. Ele estava dirigindo o seu caminhão, bateu numa árvore e caiu na água e morreu afogado. E hoje é um dia especial, é o dia da coroação e o rei não vai ser coroado porque ele está morto e a rainha sobreviveu por que correu e escapou. A rainha vai arrumar outro rei para se casar. Hoje a filha mais velha e a mãe vão ser coroadas. Quem vai coroar é o padre de Porto Alegre. Durante a coroação, a rainha vai ganhar o taco do rei.

A: Mas como isso?

P: Ele morreu e agora vai ser meu! O taco tem o poder do rei e a filha, vai ganhar a espada.

A: E a bebê?

P: Ela vai ganhar uma bússola de pescar, não, eu quero dizer, uma vara de pescar.

A: Uma bússola para se orientar porque corre o risco dela se perder? Uma bússola de pescar? Se não se orienta não sobrevive? Isso acontece quando não temos o rei para apontar os caminhos que devemos seguir na vida, os códigos. Matar o rei pode significar te perder de ti.

P: Fico olhando a foto do rei para poder lembrar dele. E agora, a coroação para a rainha, o colar de coração.


A: A rainha recebe a possibilidade de se apaixonar?

P: Sim. E a bebê, um colar de NADA, só de bolinha e a mais velha também.

A: Mas matar o rei, ter a ausência dele, pode te levar ao lugar de NADA. Para também receber a possibilidade de amar alguém, te apaixonar, como a rainha e seguir se aventurando nos desafios da vida, não poderás continuar tentando afogar o pai ou achar que ele não tem importância. Será que o pai não tem que estar vivo de outra maneira?

	<p>Poderá ser somente uma lembrança de porta-retrato?</p> <p>P.S.: Diante da intervenção, o comportamento a nível não verbal foi ficar olhando, pensativa, guardando os materiais. As sessões continuaram ao ritmo de uma vez por semana.</p>
<p>Análise Clínica:</p> <p>Esse desenho é bem rico em detalhes, mostrando a elaboração secundária e o pensamento manifesto, conforme ela vai narrando sua história. Catarina parece mostrar-nos, enquanto conteúdo latente, a cena edípica com a mãe, matando o pai. Por outro lado, esse pai é nesse momento ainda feminilizado, identificado com a mãe, misturado a ela, provavelmente em função da falha da primeira relação com o amor materno, pois nesse momento, ainda é ela, a mãe, que baliza o lugar do amor. Catarina aqui mostra-se numa posição onipotente, fálica, da que quer tudo, pois quer o taco do rei, o lugar da rainha, a coroa; no fundo ela quer o falo, a castração simbólica ainda não operou (Lacan, 1957-1958/1999a). Este rei é o rei morto, parece-nos falar do pai da horda primitiva (Freud, 1913[1912]/1996), desse que precisa ser simbólico, não podendo ocupar todos os lugares. Ela diz que ele será uma lembrança de porta-retratos, mas ao mesmo tempo ele existe, há um lugar vazio do rei neste jogo simbólico: o rei está morto, viva o rei! Conjugam-se aí as substituições significantes, o pai, o rei, o príncipe. Há um registro metonímico que fala de uma semelhança fonética, a coroação e o coração, da coroação da rainha a paciente passa, ao colar de coração e ao colar de nada, onde nada cola!</p>	

2.2.2 Segundo Fragmento de Sessão (onze meses após o início)

 <p>Desenho 6a (Dragoa filhinha)</p>	<p>P: Essa é a dragoa (figura ao centro, representada como a dragoa filha – 6a). Ela mora numa caverna (desenho, em marrom em torno da personagem) não é assustadora.</p> <p>A: Quem não é assustadora: a dragoa ou a caverna?</p> <p>P: A caverna e a dragoa. Ela só caça comida, ela também ouve os barulhos e acha que parece comida, daí ataca. Ela sabe que é comida quando vai caçar, ela não solta fogo, quando está caçando aumenta os dentes.</p> <p>P.S.: Após terminar o desenho 6a, inicia o outro desenho.</p> <p>P: Essa outra é a dragoa número dois, é a mãe dela. Essa mãe quando fica furiosa, fica brava, muito super mega brava e aí ela avança. Isso comprimido, é o rabo dela.</p>
---	--



Desenho 6b (Dragoa mãe)

A: Avança? Qual o próximo passo?

P: Ela se avança na dragoa filhinha. A mãe sempre quer tudo rápido, quer que eu coma rápido. E essa dragoa fica brava com a filha porque ela demora para pegar a comida.

A: Assim como tua mãe?

P: Sim, igualzinha.

Análise Clínica após onze meses de atendimento:

Observamos no Desenho 6, que se desdobra em dois, a representação de um tempo imaginário, no qual representa a relação do Outro com ela, esse Outro especular que lhe engole, devora; porém Catarina já consegue armar, através do desenho, uma defesa para sair da especularidade, desenhando-se na caverna, maneira de se defender da oralidade, do canibalismo materno. Lacan (1956-1957, p. 190) dirá que quando a mãe se equivoca na demanda, o bebê responde comendo nada, ou seja, “é no nível do objeto anulado como simbólico que a criança põe em xeque a sua dependência, e precisamente alimentando-se de nada”. A criança, ao inverter o jogo, inverte a relação de dependência, ficando a mercê da própria onipotência, vemos assim que a mãe fica brava porque a filhinha demora para comer, situação que acontece na realidade conforme a história clínica. A mãe a apressa por um lado e, por outro, não lhe oferece o tempo necessário para que ela cresça. Sabemos que a alimentação é simbólica da ambivalência ligada à figura materna, a esse rechaço materno que a paciente demonstra. Por outro lado, neste desenho, em termos de aspectos gráficos, temos um desenho colorido, com cores vivas e a utilização de olhos plásticos que se movimentam, o que nos aponta para pensarmos em uma elaboração maior das pulsões, havendo uma dimensão lúdica. Esses olhos dão-nos a ideia de um distanciamento da realidade, como se aqui ela já pudesse diferenciar realidade da fantasia, *fazendo de conta* que a dragoa está aí, acordada. No Desenho 6b, percebe-se a mãe dragoa com dentes expostos, que poderiam servir mais para sorrir do que para rosnar, ou devorar. A dragoa mãe parece-nos ocupar essa posição imaginária onipotente, portadora de dois atributos, tanto tem um pênis, como uma fenda, mostrando-se poderosa e fálica. Também somos tentados a observar as cores, enquanto marcas, registros significantes que nos dão indícios das questões inconscientes. Reparem que a cor marrom, que envolve o desenho da filha, lugar em que se protege, grande útero materno, também é a mesma cor que está na fenda, meio das pernas da dragoa mãe, o que nos sugere confirmar a hipótese deste figurativo que Freud (1900/1996) nos descreve tão bem.

P: Aqui está a mãe com bebê na barriga (desenho à esquerda). Eu (segundo desenho maior), a mana (ilustração pequena abaixo) e a mãe com rendas no vestido e o pai com bombachas (último



Desenho 7

desenho à direita), ele acha tudo muito engraçado. Nós estamos passeando na praia.

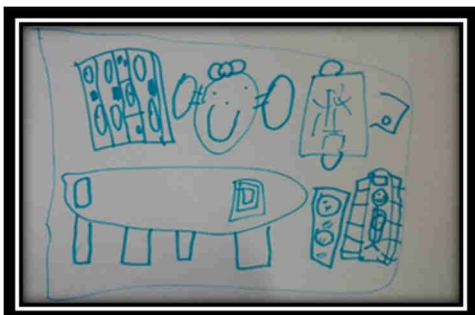
A: O que o pai acha engraçado?

P: Eu ter feito ele de cabelo cumprido. Parece uma menina.

A: É difícil reconhecer que ele é diferente?

Análise Clínica após onze meses de atendimento:

O Desenho 7 parece-nos conter uma elaboração secundária muito clara, alinhada ao grafismo. Durante a sessão fizemos uma intervenção clínica relativa à diferenciação sexual, pois a paciente, muito embora tenha desenhado o pai de calças ou “bombachas”, salienta sua barriga com um círculo, fazendo alusão ao útero, e desenhando-o de cabelos cumpridos, o que corrobora com nossa hipótese de feminilização do pai, já mencionada anteriormente. Portanto, é como se à mãe dragoa do desenho anterior, fossem possíveis todos os atributos. Cabe acrescentar que o pai vai adquirindo sua masculinidade na medida em que Catarina vai se reconhecendo como uma menina maior. Entendemos que os desenhos de bebês se referem à própria Catarina, inclusive os intra-uterinos, onde a transparência a deixa resgatar e conferir que um dia ela esteve lá, dentro da mamãe, e essa mamãe, na sua mais nova versão de mamãe, sorrindo e não chorando.



Desenho 8

P: O quarto. O meu quarto (abaixo no desenho, a cama à esquerda, ao lado um tapete e por fim, o berço com o bebê. Na parte superior, um armário, ao lado um tapete, uns guarda roupas e por fim, a porta). Sabe que eu vou escolher o nome do bebê? Ela vai ficar no meu quarto. Porque aí o pai e a mãe não precisam ir quando ela chorar. Eu vou dar bibi, ou vou levar para mamar se ela quiser ou vou trocar, escolher as roupas e escolher o nome.

A: Não é a mamãe e o papai que precisam se ocupar do bebê recém-chegado? Quando tu cresceres, tiveres escolhido alguém para partilhares uma vida, ou bons momentos, poderás também ter os teus bebês.

P.S.: É importante destacar que a paciente já havia saído da posição inicial na qual se encontrava e que era a preocupação dos pais já não toma os dias da família.



Análise Clínica após onze meses de atendimento:

Este desenho é uma continuação da elaboração de Catarina que, por seu pensamento manifesto e elaboração secundária, parece-nos responder a um tempo simbólico de subjetivação, pois propõe se ocupar da bebê, como se, em seu quarto, essa pudesse ficar mais protegida. Este é o conteúdo latente que se apresenta: dessa forma não

haveria o risco de a mãe eliminar as duas, o que garantiria a sobrevivência diante do equívoco da demanda materna. Para tanto, a menina, identificada com a posição vulnerável do bebê, nos parece projetar-se enquanto mãe protetora, aquela que não permitirá que a dragoa devoradora venha aniquilá-las. Com esse desenho, Catarina também nos parece denunciar a falta de investimento libidinal da mãe enquanto ela era bebê, pois esta encontrava-se depressiva. Percebemos na paciente que, aos poucos, vai encontrando uma forma de ser o bebê da mãe, bebê de quem ela mesma se ocupa, dando mamadeira, alimentando, cuidando. Ela faz assim, durante todo o processo de análise, a sua própria maternagem, reconstituindo seu lugar de filha no desejo dessa mãe.

Esse caso põe em evidência registros de uma sexualidade edípica ainda um pouco atrasada, no entanto, é possível perceber em Catarina, através de suas produções gráficas, o posicionamento nos tempos subjetivos. Assim, ela sai da identificação fantasmática com a *prima* (a primeira - ela) morta (o preto todinho), para acessar outro tempo de constituição, o da menina viva, que abre mão da morte (o preto todinho) para celebrar a vida, o futuro em perspectiva como a noiva (casamento), mesmo tendo que enfrentar os possíveis dissabores e instabilidades do amor.

Retomaremos a seguir, o mesmo modelo de formalização apresentado no caso anterior, o qual é nosso guia metodológico e de compreensão durante esta pesquisa.

Grelha Metodológica Freud-Lacanian		
<i>Tempos de Subjetivação Edípicos e Construção do Desenho</i>		
Tempos de Subjetivação Edípicos	Predomínio do Registro	Representação no Desenho do Tempo Edípico
Ser o falo (Primeiro Tempo)	Imaginário	
Ter o falo (Segundo tempo)	Imaginário	
<i>Tempos de Construção do Fantasma na Fórmula e no Desenho</i>		
Tempo de Construção da Fórmula do Fantasma (Matema)	Representação Gráfica do Matema utilizando os	Representação no desenho deste tempo de construção da Fórmula do Fantasma

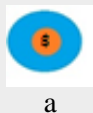





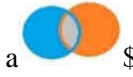

		Círculos de Euler				
Entre	\$ \vee a	 a				
	\$ < a	 \$ a				
	\$ > a	 \$ a				
	\$ \wedge a	 a \$				
Paradigma do Sonho						
(Usaremos (P) ou (A) para demarcar a presença ou ausência dos mecanismos)						
Cont. Latente (inc.)	Pens. Manifes-to (consc.)	Desl./ Metonímia	Cond./ Metáfora	Elab. Secun-dária	Sobrede-terminação	Figurab./ Drama-tização
P	P	P	P	P	P	P

Tabela 6: Grelha Metodológica Freud-Lacanian aplicada ao caso 2.

Na primeira parte da grelha, encontram-se representados os Tempos de subjetivação Edípicos, o predomínio do registro e a representação desses tempos no desenho. Para o primeiro Tempo – *ser* o falo – utilizamos enquanto representação o desenho da dragoa filhinha (desenho 6a), pois ali, na caverna-útero, identifica-se imaginariamente com o objeto de desejo materno, enquanto aquela bebê idealizada que não corresponde a ela. Lacan (1957-1958/1999, p. 198) nos lembra que “para agradar a mãe, é necessário e suficiente ser o falo”. Alba Flesler (2012, p. 71) fará uma ressalva sobre esse tempo, dirá que “nele jogam-se a vida e a existência, pois o segundo passo fica capenga quando se pula o primeiro”. Para o segundo tempo – *ter* o falo, elegemos o desenho do casamento (Desenho 4). Nesse segundo tempo, “no plano imaginário, o pai intervém efetivamente como privador da mãe” (Lacan, 1957-1958/1999a, p.198); essa função do interdito vem pela mãe - “Criança não namora”- enquanto aquela que abre espaço à entrada da função paterna, a partir da cena imaginária e através desta entrada, ocorre a possibilidade para a abertura do terceiro tempo do Édipo. Temos aí como predomínio o registro do imaginário, mas já se posicionando no registro simbólico. Entendemos que a paciente se

encontra, nesse momento, enquanto tempo subjetivo, no final do *segundo tempo do Édipo lacaniano*. Esse é o tempo em que a criança é capaz de seguir adiante na contingência dos momentos estruturantes, uma vez tendo elaborado o que lhe produzia uma fixação na alienação, também é o momento de entrada real do terceiro, que vem privar a relação mãe-filho, interditando a relação fusional que se dava até então (Lacan, 1998). Catarina situa-se edipicamente entre *ser* o falo da mãe e *ter* o falo. Na segunda parte da grelha, nos Tempos de Construção do Fantasma e da representação no desenho, Catarina encontra-se oscilante entre a posição alienada, de objeto (Desenhos 1 e 2), a saída desse lugar, vindo a ocupar a posição de sujeito (Desenhos 7 e 8), momentos esses de abertura e fechamento da composição estrutural. Por esse motivo representamos graficamente, na fórmula do fantasma, as quatro posições em que a paciente mostra os movimentos no desenho. Numa primeira, ela está dentro da mãe, a alienação é maciça, no preto todinho do luto (Desenho 2), na segunda está na posição de objeto (Desenho 1), já na terceira posição encontra-se como sujeito, bem diferenciada, com *bebê na barriga* (Desenho 7), e por fim, na quarta, ocupa a posição de sujeito, separado, não havendo a necessidade de se representar (Desenho 8).

Entendemos que as oscilações dos movimentos subjetivos ocorrem por existirem questões que fazem com que Catarina necessite retornar a pontos de fixação, a um estágio anterior estrutural, para se certificar do que tinha, para poder prosseguir, o que surge como um titubear ou ambivalência da paciente em termos de posicionamento estrutural. Esse processo de ressignificação e de elaboração está possivelmente calcado na fragilidade do seu tempo especular (Lacan, 1998), aquele momento em que ela estaria organizando o próprio corpo através do olhar da mãe. Vimos que possivelmente teve dificuldades nesse momento da estruturação, pois precisou lidar com o luto da mãe quando de seu nascimento, portanto é possível que tenha encontrado um olhar mais vazio, vazado, como o representado no primeiro desenho, ao invés de um olhar subjetivante, que a integrasse.

Notamos isso nos desenhos, no pensamento manifesto e conteúdo latente, como se ora estivesse em uma posição e ora em outra. Entendemos que o não investimento libidinal materno fazia com que Catarina ficasse alienada ao não lugar, fato que a impedia de seguir em seu percurso estruturante. Além disto, vemos que, em termos de desenvolvimento psicosssexual, Catarina encontra-se na fase fálica. Notamos também que Catarina faz uso de todos os mecanismos psíquicos que estão contemplados na terceira parte da grelha metodológica.

2.3 Caso Clínico 3: O Menino “Mouco”

Caio, 8 anos, filho mais velho de uma prole de dois, chega através de um encaminhamento escolar por conta de uma suposta desatenção. Nos últimos tempos, tem apresentado alguns “desligamentos”, uma espécie de “crise de ausência” conforme relato dos pais. Esses dizem que há um tio próximo com uma epilepsia nomeada como crise de ausência e temem que o mesmo possa se passar com o filho. Em muitos momentos o chamam e ele “olha, mas não olha, a gente chama e ele não responde, como se não escutasse, como se desligasse”. Além disso, tem cultivado o hábito de se masturbar na sala de sua residência, debaixo da coberta, quando todos estão sentados assistindo TV.

O pai viaja muito e tem por hábito presentear o filho no retorno; a mãe, nas ausências do marido, traz o filho para dormir com ela. Um aspecto importante que nos cabe ressaltar é que o casal briga em demasia, o que ocorre na frente do filho, com agressões verbais e ameaças de separação. Já há algum tempo o pai tem o diagnóstico de Síndrome do Pânico e a mãe é vista pelo pai como bipolar, pois, segundo ele, tem momentos de raiva, ira e descontrole. Já ela o considera “fraco, um banana”. A mãe, nos últimos tempos, passou a frequentar uma religião, indo a todos os encontros propostos pela instituição. O pai é visto pela mãe como megalomaniaco, cujos negócios nunca são passíveis de se tornarem realidade: “Negócios milionários que nunca fecham”. Além disso, a mãe desautoriza o pai em suas medidas punitivas junto aos filhos.

Segundo os pais, Caio não tem horário para nada, nem regras estabelecidas. Quanto aos hábitos de higiene, toma ducha sozinho, mas não se seca e também não se veste, necessitando de auxílio para escovar os dentes e se limpar ao evacuar. Cabe frisar aqui que não há indicação de privacidade por parte das funções parentais, por exemplo, a mãe vai ao banheiro fazer suas necessidades de porta aberta e troca de roupa na frente dos filhos.

2.3.1 Primeiro Fragmento de Sessão (correspondente à segunda sessão do paciente)

Ao receber o paciente, digo que ele se sinta à vontade para me contar tudo o que lhe ocorre, o que quiser, da maneira que preferir, seja falando, pintando, desenhando ou modelando. Ofereço-lhe papel, tintas, lápis de cor, de escrever e argila, ao que ele diz:



Desenho 1 (Rey)



Desenho 2 (Tetsurion)



Desenho 3 (Garra Voadora)

P: Vou desenhar, vou fazer um menino que se chamava Rey (Desenho 1). Um Tetsurion, (Desenho 2) que é um monstro do Kaijudô e o Garra Voadora (Desenho 3).

A: Kaijudô?

P: Sim, um dia Rey estava treinando Kaijudô (é uma luta com criaturas que você comanda para lutar) e uma invasão na cidade aconteceu. O Garra voadora estava destruindo a cidade.

A: Por que destruíu?

P: É que as criaturas agem sem pensar porque elas precisam ser dominadas, então o Rey invocou o Tetsurion. O Garra Voadora atira garras de choque em seus inimigos e ele voa. E ele tem uma armadura vermelha que quando usada ele não pode voar muito alto por que pesa, mas ele não se machuca muito. O Tetsurion joga correntes contra o inimigo e também se incendeia, também joga mísseis e ele tem espinhos nas costas.

A: E por que ele necessita ter tudo isso?

P: Por que ele é uma criatura de dois tipos: ele é do tipo fogo e natureza. São duas tribos. O fogo é mais dragão e a natureza é fácil de se dominar. Então o Tetsurion parte para a briga com o Garra Voadora e daí o primeiro golpe. O Garra Voadora atira as suas garras elétricas, mas Tetsurion cai no chão. Aí o Rey subiu no Tetsurion e atirou os mísseis do Tetsurion (o menino pediu que o Tetsurion viesse até ele, usando sua luva amarela com um ponto vermelho. Essa luva amarela domestica as criaturas). Então, o Tetsurion sobe num prédio que está pegando fogo, então lá de cima o Rey e o Tetsurion se jogaram bem em cima do Garra Voadora. O menino se segurou na cauda do Tetsurion e ele criou os espinhos das costas e o Garra Voadora caiu no chão. Mas ele colocou a armadura (para não se machucar) só que a armadura só durava um ataque, então o Garra Voadora jogou suas garras elétricas no Tetsurion. Mas o Tetsurion jogou vários mísseis para parar as garras e todos os ataques foram parados. O Rey fez com que o Tetsurion se incendiasse e pulasse no Garra Voadora e o Garra voadora foi derrotado. E a cidade estava segura de novo.

A: Conte-me mais dos personagens.

P: Rey tem um ponto vermelho na luva amarela. Fonte de energia para poder chamar as criaturas.

A: Destes personagens que tu me contas, com qual te parece?

P: O Rey um dia pode salvar o universo, eu me pareço com o Rey. E depois vem o Tetsurion e o Garra Voadora. Na verdade, nenhum deles é do mal, só não foram dominados. O Tetsurion mora na região do Fogo, mas ele não é só fogo também é natureza. Ele quer acabar com o cara do mal, todas as criaturas que foram pegas. O Rey é corajoso e se ele cair é só se segurar nos Espinhos. O Rey

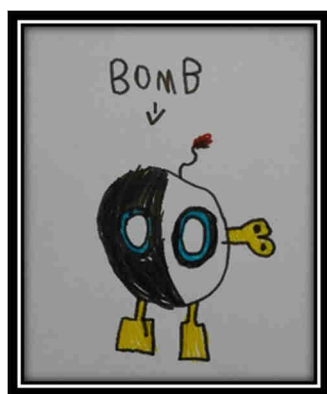
	controla a criatura e o Tetsurion os mísseis. A: O Tetsurion se parece com alguém? P: Eu tenho um Tetsurion em casa. É o meu pai. Nós subimos na cacunda dele. A: Bom, é preciso se unir ao pai para sobreviver! A: E o Garra Voadora, quem te lembra? P: Ele parece a minha mãe, ela também tem unhas grandes! Fim da história.
--	--

Análise Clínica:

Os desenhos 1,2 e 3 apontam para o que Dolto (1948) já nos dizia a respeito das questões sintomáticas e fantasísticas que estão presentes já nas primeiras sessões dos atendimentos. Caio nos adianta através desta história o dilema fantasmático em que está preso, concernente a seus pais, o qual sente-se convocado a repetir. Nesses três desenhos utiliza o trabalho da condensação *verdichtung*, pois as imagens representadas no desenho são insuficientes para expressar o conteúdo, lançando mão do pensamento manifesto (Freud, 1900/1996). Através do pensamento manifesto e elaboração secundária, conta a história de um menino que tem uma capacidade especial, ele convoca e duela junto a criaturas fantásticas, numa luta denominada Kaijudô. O judô é um esporte de ataque e defesa, que na língua japonesa significa “caminho da suavidade”. Se separarmos a palavra e substituímos o k pelo c que tem a mesma sonoridade teremos **cai** – judô, melhor dizendo, é o caminho da suavidade que cai, que sofre a queda, este caminho que deveria ser o da subjetividade, o da trama dessa delicada rede subjetiva, da simbolização pulsional. Já nos primeiros desenhos esse caminho se mostra cheio de dificuldades para o menino. Percebemos o uso da sobredeterminação - *überdeterminierung*, (Garcia-Roza, 1993), pois um elemento desdobra-se em diferentes conteúdos latentes quando Caio diz: “as criaturas agem sem pensar porque elas precisam ser dominadas”. Nesses personagens condensa muitos sentidos, pois *as criaturas* se parecem com essa fúria não simbolizada dos pais e dele próprio, *a criatura* também nos faz pensar no pênis do menino, pois não foi *dominado*, *domesticado*, estando na vertente pulsional, uma vez que, conforme relato familiar, se masturba na sala, com todos em volta. A *criatura* ainda nos faz pensar nessa mãe, a *garra voadora* que o *agarra* com seu erotismo, que acaba deslocando para o Caio a questão erótica que é dela, posição esta que não remete ao amor materno e sim ao lugar de Gozo ao qual o filho fica submetido. Não nos parece à toa que necessita se unir, identificando-se, agarrando-se nesse pai e *sobre* esse pai, conforme pode-se ver no nome Tetsuri-**on**, forma essa que parece ser a melhor saída para se livrar do incesto proposto pela mãe, que o coloca na cama durante as ausências paternas. A função paterna proporciona à função materna um *não*, um obstáculo, enquanto mensagem num código que enuncia: “Não reintegrarás teu produto” (Lacan, 1957-1958/1999a, p. 209). O pensamento manifesto traz em seu conteúdo latente a posição Edípica na qual se encontra Caio, que mostra-se identificado a esse Tetsurion, criatura a qual se une, e que, detentora de seus próprios espinhos, se defende e controla seus mísseis, sua munição, para aplacar a fúria da Garra Voadora que tudo invade, seja a cidade ou ele mesmo. Lacan (1957-1958/1999a, p. 201) dirá que, neste terceiro tempo do Édipo, “o pai intervém como real e potente. Esse tempo se sucede à privação ou à castração que incide sobre a mãe, a mãe imaginada no nível do sujeito”. Caio faz essa

identificação com o pai pela virilidade, pelos espinhos, munições que possa armá-lo também para sobreviver à potência fálica materna.

2.3.2 Segundo Fragmento de Sessão (doze meses após o início)



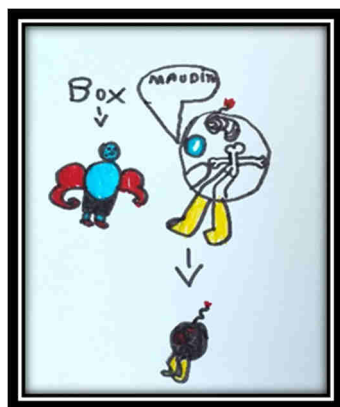
Desenho 4

P: Vou fazer outra história. Essa é a Bomba. Ela explode quando fica muito furiosa. A Bomba sai chutando tudo. O vermelho (aponta para a ponta do pavio), é o nível de raiva. Ela tem duas cores: uma simula a raiva, o preto, e a outra, o branco, simula o controle.

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Gostaríamos de iniciar com uma observação importante sobre este caso clínico. Caio, quando chegou para tratamento, estava em funcionamento psicótico, apresentando um *imaginário* muito engrandecido, que o fazia divagar, apresentando produções gráficas e narrativas diversas, que excedem o escopo desta demonstração metodológica. No entanto, ao longo dos dois anos de trabalho e do processo de elaboração proporcionado pelas intervenções da analista, começa a dar contorno ao Imaginário, o que produz alteração dos desenhos e relatos, os quais vão se organizando, na medida em que passa a produzir seguindo uma sequência lógica subjetiva, com início, meio e fim.

Esse Desenho 4 dá início a uma história sequencial, representada ao longo dos demais desenhos como livre associação e que vem acompanhado de outras queixas familiares, de que agora Caio, quando irritado, não conseguia se conter e ia a ato, ou quebrando algo ou brigando na escola. O paciente, através de seu pensamento manifesto e elaboração secundária, inicia a história nomeando-a de o *Bomb*, personagem que se refere a ele mesmo, dando conta dessa explosão que nele se acionava. Esta bomba tem “o lado branco e o lado preto”: cabe aqui lembrar que Caio tinha “*brancos*”, pois os familiares relatavam que quando o chamavam, ele não respondia, como se tivesse *crises de ausências*, os chamados popularmente *brancos*. Notamos que representa graficamente duas partes separadas de um mesmo objeto, o que nos faz pensar na clivagem – *Spaltung* – (Freud, 1940[1938]/1996), pois expõe a união dos contrários, ou é bom, ou é mau, ou é branco ou é preto. Através disso aponta para algo ainda primitivo em termos estruturais, parecendo projetar no personagem seu mundo interno, representando assim esse universo pulsional pouco simbolizado e demonstrando, através da sua instabilidade emocional, a dificuldade em tolerar a diferença.



Desenho 5

P: O pensamento da bomba passa de um lado para o outro (do lado preto para o lado branco, aponta), e às vezes ela trava. Se ela trava no preto, ela só fala coisas de raiva e se ela trava no branco, ela não faz nada de raiva e se controla.

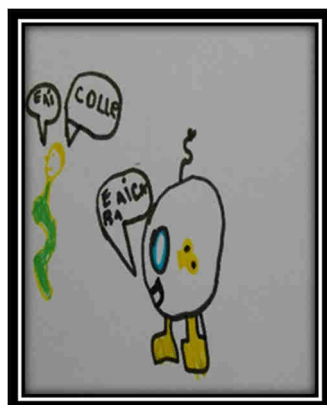
A: E tu? Estás mais para o preto ou para o branco?

P: Estou mais para o branco!

P: Aqui o desenho por dentro da bomba (faz o cérebro, dentro da bomba, no desenho grande, em cima à direita), “maldito” (aponta que a bomba está de lado e que o maldito é do lado preto). Vou fazer aqui um carinha (na esquerda, o Box). Depois dela explodir, ela fica pequena (ilustração abaixo, em preto), o cérebro encolhe, tudo encolhe, até passar 10 minutos, depois disso, ela começa a crescer novamente.

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

A partir do seu pensamento manifesto, nesse Desenho 5, percebemos um conteúdo latente, de cunho sexual que é descrito abertamente, quando Caio diz que depois que a bomba explode, ela fica pequena, tudo encolhe e logo começa a crescer novamente. Vemos que representa a erótica de que já falávamos nos primeiros desenhos.



Desenho 6

P: O lado branco (referindo-se à bomba) é bom com as pessoas. A bomba está sorrindo (desenho à direita) por que o cérebro está no lado branco. “E aí, cara?”.

Outro personagem (desenho à esquerda): é uma cobra homem: “E aí cara?”. O “Box” é o R. (diz o nome de um amigo e aponta para o desenho anterior, Desenho 5), meu colega; e esse, o “Colle” é o G., outro colega (diz o nome do outro amigo e aponta para o desenho da esquerda).

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Se no desenho anterior pareciam-nos estar latentes conteúdos sexuais, pois remetiam-nos a uma cena de ereção e ejaculação, no Desenho 6 parece-nos nascer um novo personagem, uma “cobra homem”. Temos dois desdobramentos para uma *cobra homem*, o primeiro concerne ao “virar” homem, possuidor de uma *cobra*, como o pai e o segundo, a uma dívida cobrada à masculinidade, ao pai, o único capaz de interditar o desejo da mãe, intervindo como lei (Lacan, 1957-1958/1999a). Caio, ao desenhar, identifica os sujeitos do diálogo, o que nos faz perceber a relação entre o desenho e o discurso. Assim, apesar de utilizar uma folha para cada “quadro” da história, não nos parece estar descomprometido com o que está produzindo.



Desenho 7

P: O preto dele simboliza a mega fúria. Aqui as manchas de fúria (desenho da esquerda, aponta para as manchas em vermelho que estão embaixo do preto). Essa bomba é outro colega, é o K. (segue apontando para a ilustração à esquerda, vermelho por baixo e preto por cima), ele não tem amigos.

A: E tu? Queres ser como o K.? Também não ter amigos?

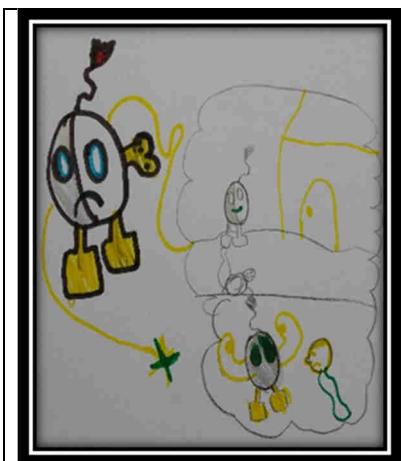
P: Eu não quero ser assim, eu ainda tenho muitos amigos. E tem outra coisa, as bombas têm pernas diferentes (aponta para as pernas). Cada uma tem um tipo, porque tem uns que não tem a chave do lado (aponta para a parte amarela na lateral do desenho à direita). A chave é conectada diretamente no cérebro. A bomba está triste por causa de um insulto, daí ela começou a ficar cinza (indica o desenho da direita). Ela (a bomba) se tocou que não é tão bom ficar explodindo a todo o momento.

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Nesse desenho, Caio segue representando os colegas com quem ele tem dificuldade em lidar, fazendo referência a outro amigo, que, segundo ele, não tem amigos. Aqui parece-nos estar evidente a dificuldade que Caio encontra nas relações, ora tem amigos, ora não tem nenhum, pois o dito K., amigo novo, também o representa. Ele mostra-se, assim, nessa posição clivada – *Spaltung* – (Freud, 1940[1938]/1996b), é branco e é preto, tem amigos e não tem, associa uma série de amigos e logo a seguir, refletirá que não tem nenhum amigo, como se estivesse em meio a tanta gente, mas ficasse, no fim, sozinho. Vive um paradoxo, em que suas identificações parecem-nos frágeis.

Traz também um outro elemento ao pensamento manifesto: as bombas têm *pernas diferentes*, o que nos sugere que o paciente reconhece a alteridade e a diferença sexual, consequentemente. A partir dos desenhos, Caio parece tentar construir um movimento de contenção para si mesmo, ao reconhecer que “não é tão bom ficar explodindo a todo o momento”, mostrando reconhecer a importância da tolerância, logo, da capacidade de suportar sua falta.

P: Ela (a bomba, representada à esquerda) saiu a passear pensando (balão ilustrando o pensamento à direita) em todos os insultos que ela recebeu e deu até hoje. Então ela estava meio cinza (desenho à esquerda), estava com pensamentos do lado bom e do lado ruim. Do lado bom, ela pensou em ajudar os outros (a bomba metade cinza, metade branca, desenhada dentro do balão, primeiro desenho de cima para baixo). Ela estava ajudando o “Box” a levantar (embaixo da bomba, dentro do balão, o segundo personagem, de cima para baixo, que está deitado no chão). O cinza é quando ela está diminuindo o nível de raiva e o lado negro, ela pensou em dar um



Desenho 8

soco (dentro do balão, ilustração da bomba com braços fortes, cinza escuro) na cara do “Colle” (último desenho a direita, o cobra homem do Desenho 6). Ela (a bomba) pensou: “você devia ter sido mau com ele”. Esse pensamento veio na cabeça dele, mas ele está fazendo força para que não vire realidade.

A: E tu? Que pensamento queria?

P: Eu não queria esse pensamento ruim, prefiro o outro.

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Percebemos nesse desenho uma maior organização subjetiva, dando continuidade às ideias numa narrativa que aponta para uma evolução dos personagens e de si próprio. Nesse momento, já é possível pensar sobre “os insultos que ela recebeu e deu até hoje”, o que expressa uma maior elaboração das pulsões, demonstrando já ser possível pensar a dor; assim, parece-nos estar simbolizando melhor. Nesse desenho, representa o esboço de uma casa que, no próximo desenho, estará mais consistente, o que nos leva a pensar nesses traços significantes que seguem o fio associativo e se revelam nos próximos desenhos. Aqui também temos a representação do que vem a ser um simbolismo (Freud, 1900/1996), pois o pensamento da bomba se transforma em grande parte nesse desenho, como se fosse o desenho dentro do desenho, ou a outra cena dentro da cena. Mas ainda segue utilizando a projeção, pois parece-nos projetar nos amigos aquilo que ele ainda tem dificuldade de elaborar internamente. É importante dizermos que Caio ainda está engendrado no fantasma dos pais; lembremos que a mãe também tem surtos de ira, de raiva, que se apresenta muito clivada, e, conforme a história clínica, acaba fazendo uma saída mítica, através da religião, ou seja, a deusa, santa, que também vira demônio, é mortífera, como se também demonstrasse essa conexão com os dois lados do objeto. No plano ficcional, chama-nos a atenção a expansão utilizada por Caio na representação gráfica, pois realiza um desenho em cada folha, o que também nos faz pensar na questão megalomaniaca paterna, o que reforça o engendramento do fantasma dos pais.



P: Ela (a bomba, desenhada à esquerda), dentro da casa dela. Um fantasma bomba (desenho à direita) está sendo imaginado (pela bomba). E o fantasma diz: “Escolha...” como se tivesse uma porta para ele escolher (representação das três portas, sendo duas à esquerda do fantasma imaginado e outra à direita). “Escolha a porta verdadeira”...

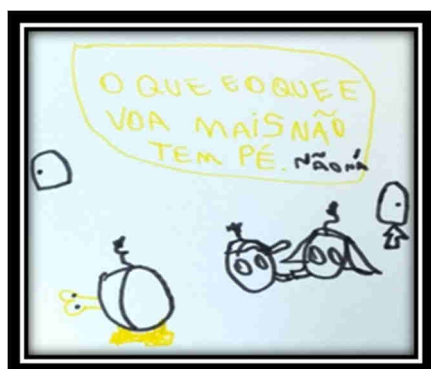
A: Mas será que não há indicação na porta?

P: “Se você não quiser escolher agora...”, para o fantasma, **Mau-Bom** (código, língua própria dos fantasmas, diz ele) significa esquerda. E na verdade, a esquerda é bom.

Desenho 9	A: Então tu me dizes que enquanto tiver fantasmas indicando, é a mesma coisa que nada, porque não se entende a língua dos fantasmas. Precisamos de bombas que não sejam fantasmas.
-----------	--

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Nesta sequência, percebemos que, para Caio, os desenhos são como um *motor* organizador, parecendo-nos fazer através deles a organização dos processos fantasmáticos. Enquanto desenha, está fazendo suas próprias bordas, pois como é um menino que fica muito à mercê da pulsão, depois que desenha adquire capacidade de ir dosando essa energia pulsional – Trieb - (Freud, 1905/1996) que encontra vazão através do desenho e da palavra. O paciente conta uma história em que há algo fixo, mas que não é uma fixidez, uma solidificação da impossibilidade de prosseguir. Vemos que ele está decodificando a língua para escolher a porta indicada pelo fantasma, parecendo representar de forma metafórica como é difícil estar em uma posição fantasmática que não reconhece como sua, é outro código. Através dos balões registra a representação da linguagem, o que nos parece um bom indício, pois separa a realidade do concreto. Apresenta figurabilidade e dramatização, pois apresenta as ideias como encenação (Freud, 1900/1996).



Desenho 10

P.S.: O fantasma imaginado do desenho anterior, segue falando sua língua e fazendo as charadas. Diz o paciente:

P: “O que é, o que é, que voa, mas não tem pé? “Uma asa delta. Ele (o fantasma) está imaginando o pai e a mãe. Mas na casa de fantasmas, só imagina fantasmas. Foram os dois que inventaram a charada (desenhos representados à direita, um casal bomba de mãos dadas, a esquerda de chapéu e a direita de cabelos compridos, aponta). A resposta é **Não-Ná** (Isso na língua dos fantasmas. Na nossa língua corresponde a **asa delta**). A bomba pode escolher entre tentar adivinhar a charada ou voltar lá e tentar adivinhar a porta, (representada na altura do balão, nas laterais da folha), sem saber a língua dos fantasmas. Aqui o Bomb está de costa (desenho abaixo à esquerda).

A: Quando não se entende a língua, o código, tudo vira charada, tudo vira incógnita, tudo vira dúvida, não há indicação de nada.

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Aqui ele continua o desenho anterior, parecendo lançar uma questão acerca do lugar que os pais ocupam para ele. Os pais não parecem aqueles que deveriam estar indicando os códigos éticos e morais, parecem-nos enviarem códigos que remetem a significantes incertos, ora mau/bom, ora não/na, que não remetem a uma significação que possibilite ao paciente amparar-se para encontrar uma amarração suficiente para que possa prosseguir, voar livre como numa asa delta. A resposta da charada, a saída que Caio encontra é *asa delta*, conforme definição do dicionário, refere-se a “essa armação triangular, coberta de tecido

fino, com um trapézio no centro, onde o praticante de voo livre se prende e apoia” (Ferreira, 2008, p. 144).



Desenho 11

P: Outra charada: “Vai para o túmulo, mas não morre?”. **FAN** ou **ZUM**? Ele escolhe **FAN** porque começa a entender a língua.

A: Mas entender a língua não corre o risco de virar fantasma?

P: Ele precisou virar para entender o que estava escrito. Mas depois disso, ele iria se destransformar.

A: Fantasma ou Bomb?

P: Bomb!

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Nesse desenho faz a escolha por **FAN**, que em inglês, a partir do dicionário Collins (2012, p. 122), significa *adepto*. Ou seja, é como se estivesse sendo iniciado nesta *seita de fantasmas*, por outro lado, *Fan* também é a pronuncia de *Fun*, *diversão* em inglês. *Caio* escolhe se divertir, com a promessa de não sucumbir à fantasmática familiar dizendo que pode se “destransformar”. Notamos tal promessa de não sucumbir, pois ao lado de *Fan* iniciais do **FAN/TASMA**, temos um sinal negativo.



Desenho 12

P: A bomba (desenho à esquerda) virou um fantasma temporário. A porta está travada por que ele entrou e se transformou em fantasma. Então ele diz a resposta: **NÃO-NÁ** = Asa Delta. Quando ele diz a resposta, ele se destransforma. Os Fantasmas (desenho do casal à direita) não veem a porta, eles acham que podem entrar e sair por qualquer lugar.

A: E quem precisa de porta?

P: Nós humanos. Para nós é preciso que a porta esteja aberta, só assim a gente passa.

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Caio, através do pensamento manifesto e elaboração secundária, parece se dar conta de que este fantasma tem relação com os pais e que este é um lugar em que ele fica capturado, o que surge no conteúdo latente. Em outras palavras, ele aprende a língua, passa pelo deciframento da linguagem para compreender e poder sair disso, se “destransformar”, conforme diz. Nos parece que no fundo ele sabe que aquilo que o faz padecer vem dos pais, esse **Não-ná** da língua dos fantasmas nos sugere pensar que o *não* é a negação, o *na* é a preposição *em* + *a*, que faz referência a algum lugar, seja ele concreto ou abstrato; temos com isso a negação de algum lugar, sugerindo-nos ser este lugar o de objeto outorgado pelo Outro, de captura no gozo do Outro.



Desenho 13

P: Ele sai da charada dos pais dele (desenho à esquerda) e vai para as portas, para escolher qual seguir (desenhos à direita e à esquerda, abaixo do primeiro balão). Ele escolhe a porta da esquerda porque o fantasma que está no lugar das portas (desenho grande a direita) disse a resposta. Assim que ele falou a resposta da charada.

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Esse é o último desenho da história do fantasma imaginado, portador de uma língua inventada. Se faz necessário esclarecermos que esta outra língua não é a de Caio, é, segundo ele, uma invenção - “um fantasma está **sendo imaginado** pelo Bomb”. Aí ele propõe um jogo lúdico com o intuito de separar o fantasma da realidade, ou seja, ele não acredita nessa língua, tanto que a traduz, fala o seu significado, no desenho, está situado nesse discurso, mas esse se refere a uma formação do inconsciente parental, conteúdo latente, ao qual está enredado, buscando compreender para poder se separar. Podemos dizer que, diferentemente da construção delirante presente na psicose, como a apresentada no livro de Schreber (1995) *Memória de um doente dos nervos*, em que o autor constrói um delírio rico em detalhes e cria uma língua fundamental, um alemão repleto de eufemismos, que somente as almas purificadas em estado de *beatitude* teriam acesso, servindo esta outra língua para poder falar com Deus. Caio, apesar de ainda apresentar um excesso imaginário, já traz, mesmo que de forma incipiente, uma delimitação deste imaginário pelo simbólico.

Achamos necessário marcarmos essa diferença entre o que é *delírio* e o que é uma *invenção fantasística*. Schreber (1995, p. 35) diz: “há anos *o sol fala comigo* [grifo nosso] em palavras humanas . . .”, ou seja, ele realmente fala com o sol. Em suas articulações delirantes, será sempre *uma mulher de Deus* (Schreber, 1995), crendo que de fato, ali se engendra uma nova humanidade. Essa é a letra portada, essa letra inscrita pelo Outro, a qual portamos, e que na psicose, não pode ser lida. Lacan (1998) em *Subversão do sujeito e dialética do desejo*, ao referir-se à pulsão – *Trieb* - como um “conhecimento que é admirado por não poder ser um saber” (Lacan, 1998, p. 818), alude a uma metáfora da pulsão, lembrando a história do escravo mensageiro, de áureos tempos, que fora tatuado no couro cabeludo enquanto dormia e trazia a mensagem de sua morte ao chegar em seu destino. Assim sendo, o sujeito não sabe “nem o sentido, nem o texto, nem em que língua ele está escrito” (Lacan, 1998, p. 818) e essa é a realidade do psicótico, o que o Outro inscreveu nele, não há possibilidade de ser lido, não há perguntas, há somente afirmações; Schreber seria *uma mulher de Deus*. Essa é a fixidez da letra que pertence ao real (Lacan, 1955-1956/2002). O que não encontramos na *invenção fantasística* de Caio, ele não crê no que inventa, mas necessita formular essa fantasia para elaborar o lugar que os pais lhe oferecem subjetivamente.

Jose Zuberman (2014, p. 194) nos esclarece que na retórica do desejo (neurose) prevaleceria: “desejo, letra lida, significante, discurso, sintoma neurótico, inconsciente, representação de palavra, saber, retórica, crença”. Já na psicose, encontraríamos a prevalência na gramática da pulsão: “letra portada, letra, linguagem, pulsão, delírio, isso,

representação de coisa, gozo, gramática, certeza” (Zuberman, 2014, p. 194). O paciente parece-nos estar, a partir de suas produções já mais simbólicas, na retórica do desejo.

Percebemos sua evolução no processo de elaboração, o que indica que o paciente faz um atravessamento do fantasma parental, sendo isso o que Lacan (1966-1967/2017) virá a nos elucidar: o fantasma tem que ser *atravessado* para que se chegue a uma cura possível. Outro aspecto que nos chama atenção nesta sequência de desenhos é a questão da castração simbólica, pois ele precisa renunciar a algo para acessar as portas, ele escolhe qual porta necessita atravessar, renunciando esse lugar de objeto narcísico totalmente tomado pelo grande Outro, realizando uma escolha. Portanto escolhe uma porta, não as duas.

O paciente, com a elaboração do personagem Bomba, faz uso da metonímia no próprio desenho, pois estas bombas também são cérebros com suas ramificações, é a parte que fala do todo, do tio com epilepsia.



Desenho 14

P: O fim! Ele todo branco, festejando com seus amigos. Ele festeja por ter parado de ter raiva. Ele se transforma não numa bomba inofensiva, ele ainda pode se defender, mas sem atacar os outros a todo momento.









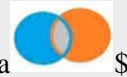

P.S. No desenho estava escrito: Bomb, este é o meu papel.

Análise Clínica após doze meses de atendimento:

Nesse último desenho, ele festeja por se dar conta que é possível conviver socialmente com esses amigos que encontrou após a travessia das portas, é possível se defender sem aniquilar o outro.

Cabe acrescentar que o paciente passou a utilizar mais o recurso da palavra para resolver dissabores, ao invés de apresentar um transbordamento pulsional, também os demais sintomas desapareceram ao longo de mais uns meses. Dessa forma, para concluir esse caso, é sempre bom que nos lembremos das palavras de Freud (1905/1996, p. 178): “através da investigação psicanalítica é possível tornar consciente o esquecido e, desse modo, eliminar uma compulsão que provém do material psíquico inconsciente”.

Retomaremos a seguir, o mesmo modelo de formalização apresentado no caso anterior, o qual é nosso guia metodológico e de compreensão durante esta pesquisa.

Grelha Metodológica Freud-Lacanian		
<i>Tempos de Subjetivação Edípicos e Construção do Desenho</i>		
Tempos de Subjetivação Edípicos	Predomínio do Registro	Representação no Desenho do Tempo Edípico
Ser o falo (Primeiro tempo)	Imaginário	
Ter o falo (Segundo tempo)	Imaginário	
Ter a falta (Início do terceiro tempo)	Simbólico	
<i>Tempos de Construção do Fantasma na Fórmula e no Desenho</i>		
Tempo de Construção da Fórmula do Fantasma (Matema)	Representação Gráfica do Matema utilizando os Círculos de Euler	Representação no desenho deste tempo de construção da Fórmula do Fantasma
Entre \$ v a		
\$ < a		
\$ > a		
\$ ^ a		
Paradigma do Sonho (Usaremos (P) ou (A) para demarcar a presença ou ausência dos mecanismos)		

Cont. Latente (inc.)	Pens. Mani- festo (consc.)	Desl./ Metoní- mia	Cond./ Metáfora	Elab. Secun- dária	Sobredeter- minação	Figurab./ Dramatização
P	P	P	P	P	P	P

Tabela 7: Grelha Metodológica Freud-Lacanian aplicada ao Caso Clínico 3

A grelha apresentada é uma síntese ilustrativa do caso, no qual evidenciamos momentos subjetivos em que os tempos de estruturação se mesclam, e, por um lado, assinalam algo mais primitivo, indiferenciado, até pré-genital e por outro lado, elaborações bem diferenciadas, relativas à fase fálica, que apontam para questões sexuais. Cabe salientar que, muito embora os pais do paciente estivessem em busca de diagnósticos, voltados à identificação de alguma patologia, não foi constatado nada orgânico em Caio, sendo suas questões de ordem exclusivamente sintomáticas. Salientamos que esse é o tempo da infância, de estruturação, de aberturas e fechamentos, no qual a criança está entre uma posição e outra, na fantasmática dos pais, posições estas que se imbricam até de fato formalizarem-se subjetivamente. A queixa inicial das “ausências” estava ligada a uma via emocional atrelada à ideia de desaparecimento, de alienação, pois Caio tem uma mãe hostil que desqualifica o pai.

Os três primeiros desenhos elaborados mostram-nos uma passagem do segundo tempo do Édipo para o terceiro tempo, momento em que a criança se identifica com a função paterna pois “é no nível do pai que começa a se constituir tudo o que depois será o supereu. . . . É por intervir como aquele que tem o falo que o pai é internalizado no sujeito como Ideal do eu . . .” (Lacan, 1957-1958/1999a, p. 201). Com esse autor percebemos que o pai está intimamente ligado ao nome e é com o Nome-do-pai que se faz a metáfora paterna, movimento essencial para a perda de um Gozo, este refletido na *ausência da escuta*, Gozo que o faz cair, desaparecer, pois o aniquila e o aliena. Lacan (1956-1957/1995) dirá:

O pai simbólico é o nome do pai. Este é o elemento mediador essencial do mundo simbólico e de sua estruturação. Ele é necessário a este desmame, mais essencial que o desmame primitivo, pelo qual a criança sai do seu puro e simples acoplamento com a onipotência materna. O nome do pai é essencial a toda articulação de linguagem humana. (Lacan, 1956-1957/1995, p. 374)

No seminário *As formações do inconsciente*, Lacan (1957-1958/1999a) abordará a função estruturante do Complexo de Édipo, salientando a importância da alternância de lugares. A função do pai no Édipo é ser um significante substituto do primeiro significante que foi introduzido para a criança, a saber, o significante materno. Esse é o pilar da trajetória edipiana,

pois o pai possui o que falta à mãe, a saber, o falo, e esse é o significante efetivo do desejo da criança. Portanto, será mediante a substituição do desejo da mãe pelo Nome-do-pai que se terá como resposta uma metáfora. Melhor dizendo, ao substituir o desejo da mãe, o Nome-do-pai se *apodera* metaforicamente daquilo que é o objeto de desejo materno, a saber, o falo.

Notamos que Caio encontra-se neste movimento inicial em direção ao terceiro tempo do Édipo lacaniano, deixando de ser objeto de Gozo do Outro, mas ainda convocado, pelo sintoma, a sê-lo. Sua mãe também tinha crises de raiva e agressividade muito intensas; vemos isso se reeditar em Caio e, cada vez que explode como o Bomb, está a ocupar o lugar de Gozo materno enquanto objeto, pois seus pais, também duas bombas, sempre brigaram muito. Entendemos que Caio, na medida em que desenha, vai inscrevendo o Rey-Rei, assim nomeando o pai para poder sair desse lugar de objeto. É com o Nome-do-pai que se faz a metáfora paterna, movimento essencial para a perda do gozo *das ausências*, um gozo que o faz cair, desaparecer. A partir da metáfora paterna sai da alienação e deixa de ser mouco: surdo.

Percebemos ao fim da história e da produção gráfica, iniciada por Caio numa posição muito imaginária; ele vai, através dos desenhos, se refazendo, apontando os freios, as travas, destacando o fantasma na história, saindo assim desse lugar de objeto pela vertente do real do gozo dos pais. Ocupa assim outra posição, algo que fala muito mais de uma vertente simbólica do que imaginária. Podemos dizer que Caio constrói os tempos de constituição subjetiva com as cores e personagens que utiliza, num primeiro tempo, o personagem *Bomba* é branco e preto, apontando para a divisão especular; depois ele propõe um outro tempo, trazendo a cor cinza, no entanto, se dá conta que este é o lugar da repetição, e que esse tom o levaria ao preto. Ele parece, desta forma, abrir mão de um tempo em que ele é objeto do gozo do Outro para dizer justamente que ele não é nem uma coisa, nem outra. Mostra assim ter condição de se defender, porém, vai aos poucos entendendo que não precisa destruir para se defender, elaborando a partir disto, com o *Bomb* branco, o terceiro tempo, no qual festeja a capacidade de estar conjugado no laço social e com o Rey, a capacidade de identificar-se com o pai. Parece-nos que, para Caio, os outros passam a existir no momento em que ele passa também a ter um estatuto mais subjetivado.

Na primeira parte da grelha, para a representação no desenho dos Tempos Edípicos, elegemos para o primeiro Tempo - *ser* o falo - o Desenho 4, do *Bomba*, pois representa seu lugar cativo como objeto de Gozo do Outro, essa posição Bom/Mau – Santo/Demônio, que a função materna lhe engendra. Lacan (1957-1958/1999a, p. 198) dirá que “No primeiro tempo . . . o sujeito se identifica especularmente com aquilo que é objeto do desejo de sua mãe”. Para o segundo tempo – *ter* o falo – vemos o Desenho 3, o Tetsurião com o Rey, pois conforme nos

refere Lacan (1957-1958/1999a), este é o momento em que o pai surge como o que privará a mãe de seguir sendo “plena” para o filho. A função paterna retira a mãe deste lugar de ser a que supre a falta do filho, imprimindo a posição de lei. Quanto a isso Lacan (1957-1958/1999a, p. 210) assegurará: “é na medida em que o objeto do desejo da mãe é tocado pela proibição paterna que o círculo não se fecha completamente em torno da criança e ela não se torna, pura e simplesmente, objeto do desejo da mãe”. Percebemos o início do terceiro tempo – ter a falta, representado no desenho pelo menino inteiro Rey, que carrega uma marca, mancha, furo, na mão. No terceiro tempo ocorre a identificação com o pai, que permitirá à criança, o acesso ao mundo simbólico. Lacan (1957-1958/1999a) dirá:

É por intervir no terceiro tempo como aquele que tem o falo, e não que o é, que se pode produzir a balança que reinstaura a instancia do falo como objeto desejado da mãe, e não mais apenas como objeto do qual o pai pode privar. (Lacan, 1957-1958/1999a, p. 200)

Representamos também, na segunda parte da grelha, os Tempos de Construção da Fórmula do Fantasma Lacaniano, as posições alternadas, representadas no desenho. Percebemos Caio na posição de alienação completa, na qual fica num lugar de não sujeito, no registro real, representado pelo personagem bomba (Desenho 4), como dois que fazem parte de um só, duas cores em uma só bomba. Entendemos a variação de posição na fórmula ao mostrar-se como objeto, alienado, representado pelo desenho da bomba que explode e volta ao normal (Desenho 5). Em outro momento, intuímos outra variação, agora na posição de separação, de sujeito, representado pelo Rey (Desenho 1), separado do Outro.

Nesse momento entendemos que Caio está na fase fálica, no entanto apresenta pontos de fixação que remetem a uma organização sádico-anal (Freud, 1905/1996), pois apresenta uma agressão mesclada à pulsão sexual. Os mecanismos psíquicos presentes estão claramente representados na última parte da grelha.

2.4 Fantasia, Fantasma, Sonho e Desenho Infantil: Uma Articulação

Que é uma fantasia? É um pequeno romance de bolso que carregamos sempre conosco e que podemos abrir em qualquer lugar sem que ninguém veja nada nele, no trem, no café e mais frequentemente em situações íntimas. Acontece às vezes de essa fábula interior tornar-se onipresente . . . e, sem nos darmos conta, interferir

*entre nós e nossa realidade imediata. Concluímos
então que muita gente vive, ama, sofre e morre sem
saber que um véu sempre deformou a realidade dos
seus laços afetivos.*
(J.-D. Nasio)

Após apresentação dos casos clínicos, retomamos nosso problema de pesquisa: qual o lugar do desenho na constituição subjetiva de uma criança e o que é produzido quando se desenha? A partir da análise dos casos, chegamos a algumas considerações. O desenho porta um lugar constitutivo, ele oferece espaço para que se monte uma outra cena para o sujeito, cena que comporta aspectos conscientes e inconscientes da imagem corporal, da dinâmica pulsional refletida nos traços e nas cores, das fantasias, dos traumas, das defesas, das posições do sujeito frente ao Outro, ou seja, de tudo que configura o fantasma. Nesse sentido, entendemos que o desenho, assim como o sintoma, porta uma formação de compromisso, sendo essas formações de compromisso entre o desejo inconsciente e as exigências defensivas. Assim, através da representação gráfica e das verbalizações, pode-se identificar as idealizações, projeções, negações, compulsões, fixações, enfim, o que compõe o psiquismo de uma criança.

Nasio (2017, p. 10) lembrará que a fantasia “é a encenação no psiquismo da satisfação de um desejo imperioso que não pode ser saciado na realidade”, ela é a curta cena dramática que se repete e passa despercebida pela consciência. Tais cenas, buscam “no sintoma, no sonho ou nos atos cruciais da vida afetiva seus diferentes meios de expressão” (Nasio, 2017, p. 14).

Ao formularmos e analisarmos os casos, outra questão se fez presente: Lacan (1966-1967/2017, p. 16) disse-nos que “para fazer o fantasma, é preciso o *prêt-à-le-porter*”, ou seja, é necessário algo *pronto para carregá-lo, o que está à sua disposição*. Partindo disso, do que porta um desenho, nos perguntamos se o desenho poderia ter o mesmo estatuto do *prêt-à-le-porter*. Ou seja, poderia o desenho servir de tela, de quadro para o registro das questões subjetivas e fantasmáticas intrínsecas a cada um? Portaria o desenho signos da potencial subjetividade do sujeito na vida adulta? Pensamos em retomar os casos, naquilo que compõe as questões fantasmáticas através das quais as crianças dos casos clínicos foram engendradas, conforme nos pautou Lacan (2003) em seu texto *Nota sobre a criança*.

No caso 1, do menino Bento, percebemos que o paciente retrata seu dilema nos desenhos que fazem referência ao fantasma materno e paterno, fantasma no qual responde até que formule o próprio no final do Édipo. Bento, através dos desenhos, expressa o medo que sente desses pais que eliminam as crianças, pois recordando a história clínica, o avô paterno obriga a avó a realizar um aborto, sendo também este um fantasma que toca a Bento. Portanto, sua mãe tem o histórico de um pai e uma mãe que matam crianças, pais que realizam uma intervenção

mortífera na existência. Entendemos que é provável que a paranoia apresentada pelo pai de Bento tenha se acentuado a partir da fantasmática materna, sendo projetada na questão da faca, pois *o pai rondava a casa com a faca*. Como algo do Édipo não operou pela via simbólica, o menino fica entregue às questões imaginárias do Édipo, nesse sentido, a faca ronda porque ronda a ele. Lembremos das suas representações gráficas, destes personagens que vem em sua direção com instrumentos cortantes, pontiagudos, retratados, por exemplo, nos elementos dos vampiros.

Além disso, vemos através do sintoma de insônia que, permanecendo em vigília, expressa o medo de ser eliminado por seu pai, o que se evidencia quando diz: “Eu não conheço bem o meu pai!”. Ou seja, o pai é um estranho, pois o pai, na fantasmática em que Bento está engendrado, tem relação com a morte. Essas questões se apresentavam assim porque, para Bento, não estava se relacionando com a castração simbólica, o que lhe era apresentado era o pai do Imaginário e do real, conforme nos lembra Lacan (1957-1958/1999a), pois estava produzindo muito pouco pela via do simbólico. As intervenções da analista, ao apontarem a Bento outras saídas, situando que é possível ocupar outro lugar que não só a cama da mãe ou que a *delícia* dessa cama o afasta de outras possibilidades, fazem com que ele vá escolhendo, através do desenho e num tempo próprio à elaboração edípica, outros caminhos. Para chegar a essas possibilidades, vimos que teve de passar pelo *amorto*, pelo aniquilamento simbólico presente na fantasmática familiar, como se os homens dessa família não pudessem virar adultos, tornando-se em um determinado tempo, um homem. Bento parece-nos atravessar esse *fio da navalha*, fazendo referência a: necessita ser um homem a sobreviver, pois tem uma sequência de aniquilamentos do existir. Podemos pensar que a saída da cama da mãe, denota a operação de separação, a qual lhe permite deixar de ser a *caça*. Tudo isto foi demonstrado anteriormente no trabalho, quando, a partir das intervenções clínicas, Bento vai respondendo através do desenho e se estruturando enquanto sujeito.

O ato de desenhar e a livre associação permitem a Bento abrir um espaço para além da folha de papel, o que transforma o elemento vigilante externo em um elemento simbólico que é parte fundamental em sua estrutura. Vemos aí surgir o lugar simbólico do pai, que preconiza e ritualiza seu caminho e sua luta rumo à subjetivação. Ao passar para o papel suas questões no ato de desenhar, retira-se do corpo da mãe para elaborar estas questões em outro TOPOS. Para desconstruir esse espaço de gozo no corpo da mãe, constrói esse outro espaço no papel. Além disso, os objetos escolhidos para desenhar e verbalizar, pertencentes ao campo do real do Gozo, acabam sendo passados para o papel, possibilitando a Bento, a partir daí, abrir mão deles. Só assim foi possível recalcar seus desejos incestuosos em relação à mãe, podendo separar-se dela,

ou seja, desse espaço onde o predomínio do narcisismo o mantém cativo. É aí que o desenho possibilita a expressão desta necessidade de “matar”, ofertando, por outro lado, que isto não ocorra de fato, mas sim, simbolicamente!

Com Catarina, a menina do segundo caso, pudemos constatar certa similaridade com o que observamos no primeiro caso, pois ela também mostra, através do desenho, a fantasmática materna que a envolve. O primeiro desenho, bastante enigmático, demonstra de forma declarada, a partir da mancha em roxo no chão, a posição de luto materno e o lugar que Catarina está convocada a ocupar, o do bebê caído, anteriormente fantasiado e imaginado, mas que não condizia com a bebê que ela era. Esse desenho nos remeteu ao texto de Freud (1910/1996) *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*, no qual analisa essa recordação e as fantasias que dela sucedem, bem como a expressão disso nos quadros do pintor. Eis a recordação:

Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios. (Freud, 1910/1996, p. 90)

Freud (1910/1996, p. 94) irá desdobrar essa fantasia e dirá: “o que a fantasia encerra é meramente uma reminiscência do ato de sugar – ou ser sugado – o seio de sua mãe”, cena representada por outros artistas e a partir da imagem da Mãe de Deus e seu filho. O autor seguirá a investigação acerca da fantasia sobre o abutre e concluirá que “nos hieróglifos do antigo Egito a mãe era representada pela imagem de um abutre”. Vemos que Freud fará uma leitura do conteúdo latente da imagem recordada, a qual será depois representada nos quadros do pintor, para falar-nos dos elementos que Leonardo põe na cena, sem os dizer. Por exemplo, no quadro *Sant’Ana com dois Outros*, Freud (1910/1996, p. 121) dirá em uma nota de rodapé que “no quadro que representa a mãe do artista, o abutre, símbolo da maternidade, é perfeita e claramente visível”. Podemos ver abaixo que a primeira é a imagem original de Leonardo; a seguir, vemos a imagem em que aparece a observação de Freud, com a imagem do abutre contornada à volta do manto da virgem e por último, a figura invertida, com a imagem do abutre delineado:



Figura 31 – Imagem Original do Quadro de Da Vinci. *Sant'Ana com dois Outros*
Disponível em www.pinterest.com.mx/pin/480407485234572306. [Consultado em 01/07/2019].

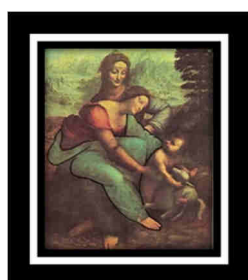


Figura 32- Capa do livro: *Un souvenir d'enfance de Léonard De Vinci*, de Sigmund Freud, traduzido por Marie Bonaparte (1977). Paris: Gallimard.

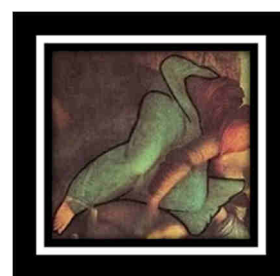


Figura 33- Figura aproximada e invertida, com abutre demarcado, da capa do livro: *Un souvenir d'enfance de Léonard De Vinci*, de Sigmund Freud, traduzido por Marie Bonaparte (1977). Paris: Gallimard.

A partir das imagens dos quadros, podemos dizer que a Figura 31 com a imagem original, retrata o pensamento manifesto; na Figura 33 a imagem invertida, percebemos o conteúdo latente, o abutre repousando sobre uma das mulheres. Vemos aí fundamentada a importância de lermos, como nos sonhos, o conteúdo latente que está representado, mas não verbalizado, e compreendermos que onde existe uma produção intelectual ou artística, existe um funcionamento psíquico que fala através dela.

Voltando ao caso, percebemos que Catarina, ao estar capturada por este luto materno, retorna constantemente aos tempos de constituição, possivelmente por não ter elaborado questões referentes aos tempos especulares, tempo da organização do próprio corpo, momento em que a mãe se fazia ausente subjetivamente.

A partir do último caso, podemos vislumbrar a própria teoria exposta no desenho. Caio, por ter os referidos “desligamentos”, é engendrado na fantasmática parental, o medo dos pais com que Bento pareça-se com um tio, que tem crises de ausência e que é visto como desacreditado e inútil pela família. Esse é o fantasma que ele representa no desenho, com personagens que tem um código diferente do seu: só o desenho lhe permitirá averiguar o que

querem os que lá se fazem presentes. Essa é, no fundo, a charada que necessita ser desvendada, ou seja, que o tio, fantasma dos pais, está tomando o lugar de Caio.

Demonstramos também com esse caso que a intervenção da analista produz corte e permite movimento no desenho, pois na medida em que se intervém, é possível observar a modificação do que está em jogo, o que aponta para a importância da transferência. A partir das intervenções e do desenho, Caio faz uma borda nele e em cada um dos colegas: “é assim o G., é assim o R”. Ele se desloca desse lugar fantasmático, e a partir das suas produções, percebemos que a intervenção da analista altera o desenho modificando a fala de Caio, o que irá aparecer nas imagens produzidas.

Entendemos que Caio, com suas produções, respeita as características do simbólico, demonstrando ter inscrita uma temporalidade que lhe permite expressar-se verbalmente. É assim que as intervenções no registro simbólico o auxiliam nessa movimentação permitindo que a incidência no registro do Imaginário e Real vá diminuindo, já não tomando toda a dimensão do desenho. Intuímos que Caio poderia estar em plena latência, mostrando-se apto para assumir com autonomia seu corpo e ter noção de público e de privado, porém isso ele não conseguiu construir, pois as questões fantasmáticas que o engendravam e a falta de indicação das funções parentais impediam o avanço da estruturação.

Gostaríamos de ressaltar na produção de *Caio sobre o Bomba* o elemento fantasmático que aparece nas cenas, elemento esse que não é nomeado. Lembremos que os pais de Caio procuravam por diagnósticos, deixando toda a família à mercê da patologia: a mãe era acusada pelo pai de bipolar, o pai, acusado pela mãe de ter transtorno do pânico. Por fim, o filho, como podemos ver a partir da produção do Bomba, marcada por estes desenhos redondos, circulares, que nos recordam a anatomia cerebral na qual os pais suspeitam haver falha, fica remetido ao tio e a seu diagnóstico. Caio, através do desenho, nos parece recuperar essa neuroanatomia imaginária dando a seu próprio cérebro um funcionamento que o habilita a sustentar o seu corpo em pé. Vemos que a partir dos significantes oferecidos na análise, Caio vai desdobrando as possibilidades de formar histórias e desenhos, sendo esse elemento não verbalizado posto em cena. Encontramos lá cabeças, cérebros, divisões e pânico que parecem ser os poucos elementos disponíveis para que ele possa formar uma lógica de sua existência no mundo; vemos também as composições que levam o menino a sentir-se próximo a um pai vitorioso e forte - diferente do modo como a mãe o percebe - onde ele agrega uma certa condição de seres alados que o elevam, podendo assim identificar-se ao pai.

Caio, através da análise, constrói saídas para se organizar psiquicamente, sendo a partir do momento em que começa a associar e a produzir desenhos que vai destravando a porta,

saindo da alienação, abrindo mão do gozo com a mãe, restabelecendo o espaço com o pai e se organizando enquanto sujeito.

Pudemos, até o momento, vislumbrar, através dos desenhos, a alternância dos tempos estruturais que cada criança necessitou revisitar e reconstruir, além disso, chamou-nos atenção a forma como o mecanismo do deslocamento foi usado por cada paciente. No caso 2, Catarina utiliza esta figura de linguagem durante seu pensamento manifesto, no texto que conta do desenho, do “coração da rainha, passa para a coroação”. Já nos outros dois casos, o deslocamento surge no próprio desenho. Garcia-Roza (1993, pp. 94-95) nos dirá que o deslocamento pode apresentar-se de duas formas: “pela substituição de um elemento latente por um outro mais remoto que funcione em relação ao primeiro como uma simples alusão, e a segunda maneira, mudando o acento de um elemento importante para outros sem importância”.

Conseguimos, através do trabalho realizado até então, compreender como o desenho opera na estruturação psíquica propriamente dita. Se concordamos que o nó borromeano se arma na infância, ele também se arma por haver um tempo em que é possível organizar os três registros (Real, Simbólico, Imaginário) para que a criança tenha uma estrutura subjetiva que faça frente às exigências da vida.

O fantasma, o sonho, o desenho, a fantasia e o brincar são recursos que se tem para acessar o inconsciente, todos portando uma cena, um enredo e sua repetição; retratam o sujeito em posições distintas, ou enquanto objeto ou enquanto sujeito, demonstrando assim os tempos da estruturação na infância. Entendemos que o desenho, além de ser um recurso de cunho elaborativo, tem um caráter de *mostração*, pois como vimos nos casos clínicos, ele aponta para as operações psíquicas que foram, ou não, elaboradas pelo sujeito.

IV CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo nos oportunizou um resgate histórico do desenho, partindo de seus primórdios na época paleolítica, anterior à escrita, quando servia de registro da vida em sociedade, testemunho fiel da condição subjetiva humana sobre a terra. Através da imagem desenhada nas paredes rochosas das cavernas primitivas, surgem verdadeiros diários, dando conta de questões cruciais relacionadas à nossa origem - como marca ancestral presentificada nos traços, movimentos, formas dos rituais e costumes - assim como de nossa sobrevivência sobre a terra.

Podemos considerar esses desenhos como o nascimento do registro simbólico, fazendo-se presentes nos cinco continentes, conservando o caráter de organização cultural e revelando que não se pode prescindir do símbolo como guia, que inscrito desde a pedra, serve de recurso a ser acessado pela memória a qualquer tempo.

Seguindo a mesma lógica, construímos um panorama histórico sobre o uso do desenho na perspectiva da psicologia e da psicanálise, salientando as contribuições teóricas dos percursores que utilizaram o desenho enquanto recurso nos atendimentos, até os autores da atualidade. Tal construção permitiu-nos ir delineando *traço a traço* a função dessa ferramenta, cuja importância *elaborativa*, tomada desde a análise de crianças, é correlata da associação livre, pois assim como o discurso está para o adulto, o desenho está para a criança.

Constatamos que a psicanálise de crianças se desenvolveu a partir dos fundamentos ofertados por Freud ao atender os adultos e detectar que os transtornos eram oriundos da infância. Vimos que o horizonte da psicanálise de crianças foi adquirindo maior nitidez na medida em que novos teóricos foram surgindo e, nessa esteira, estipulou-se como método de trabalho o brincar, o desenhar e suas narrativas. Na medida em que eram utilizadas, essas formas de intervenção e manejo também eram apuradas, entendendo-se cada vez mais que a criança, ao desenhar, se desenha, se conta, necessitando de um meio que não seja apenas a palavra.

Com os teóricos contemporâneos do desenho, depreendemos a profundidade que incide sobre o ato criativo do desenhar, sendo ele uma espécie de índice que revela os tempos de constituição de cada criança, mostrando, traço a traço, os tempos que não foram elaborados e a posição em que a criança está diante do Outro (Flesler, 2012). Constatamos que o desenho oferece uma passagem de um objeto “real” ao registro do “simbólico”, além disso, salientamos a importância dos elementos cromáticos, dos traços repetidos, apagados, deslocados para outra parte do desenho e dos detalhes do grafismo, pois formam a leitura não só do que foi o pensamento manifesto da criança, mas também do que concerne ao conteúdo latente.

Revisitamos os tempos principais da constituição psíquica da criança passando pelo momento pré-especular, pela formação dos narcisismos, para deixarmos clara a posição de que o bebê, ao nascer, é revestido pelo tecido pulsional que advém do Outro, *invólucro do desejo* que transforma o “puro organismo” em “corpo subjetivado”. Posteriormente, demonstramos a construção psíquica presente no desenho, perpassando os tempos de constituição do Édipo, que ocorrem em concomitância aos narcisismos para Freud e Estádio do Espelho para Lacan. Para cada tempo, figuram elementos diferentes no desenho, o que nos leva a entender que a estruturação psíquica é uma resposta do sujeito a esses tempos que podem ou não se instaurar, dependendo tanto do redirecionamento do desejo dos pais como da posição da criança. Assim,

a partir dos casos, vislumbramos que a criança, ao desenhar, retoma e por vezes reconstrói esses tempos constituintes, numa tentativa de elaboração daquilo que, por algum motivo, ficou frágil ou em suspenso. Em outras palavras, podemos aqui dizer que a criança é desenhada pelo desejo do Outro para, só depois, traçar as linhas de seus próprios desejos.

Dando sequência ao trabalho, utilizamos o paradigma do sonho para interpretar o desenho, pois entendemos que os dois partem de uma imagem, e do pensamento manifesto sobre estas imagens que traz ocultos os conteúdos latentes. Gostamos de pensar que o sonho está para o sonhador e a narrativa do sonho para o sonho, como o desenho está para a imagem psíquica e para o desenhista. Tanto o sonho quanto o desenho são recursos que propõem um trabalho de distorção do material inconsciente, sendo um meio que permite a projeção de conteúdo, a expressão do desejo, e por esse motivo sugerimos aproximar esses recursos trabalhando na mesma perspectiva: a revelação do inconsciente, com todos os processos e mecanismos que lhe dizem respeito. Concebemos que a criança expressa, a partir da figuralidade, uma história composta por traços e símbolos em busca de representação, passíveis de condensações, deslocamentos, sobredeterminações. Portanto, assim como o sonho, o desenho onírico, ou seja, realizado em vigília, é revelador das fantasias, do fantasma, do sintoma, conforme constatamos nos casos apresentados.

Procuramos assim, formalizar, através da psicanálise, uma *metodologia do deciframento* que pudesse dar conta das questões teóricas, éticas e metodológicas relativas ao trabalho com o desenho, pondo em relevo o caráter de originalidade e cientificidade intrínseco à psicanálise. Para tanto, não poupamos esforços em elaborar uma grelha metodológica que pudesse expor os tempos de constituição subjetivos e o seu registro no desenho, contemplando a representação desses tempos.

Ao decantarmos em Freud o conceito de fantasia, vimos que ele propõe uma universalidade das fantasmáticas que organizarão a vida dos indivíduos. Independente das experiências pessoais, elas conservam questões que remetem à origem, são organizadoras dos mitos, sejam eles sociais ou culturais, sustentando a estrutura que nos humaniza pela característica de acervo filogenético que nelas se fazem presentes, podendo-se revisitar a história de uma cultura através dos conteúdos fantasísticos presentes em suas narrativas. Além disso, vimos que elas também são originadas da combinação inconsciente, a partir do que vemos ou ouvimos, realizando os desejos inconscientes e presentificando-se na formação dos sintomas.

Vimos que Lacan segue adiante a elaboração freudiana a partir do texto de (1919) e propõe ler essa fantasia sob o matema $\$ \leftrightarrow a$, conforme vimos no transcorrer deste trabalho.

Depreendemos, diante dos estudos de caso apresentados, que para que a criança formule seu próprio fantasma, necessita estar *assujeitada* ao fantasma do Outro, sendo essa a condição de sua própria subjetivação, ou seja, se *assujeita* para, assim que sair dessa posição, *ser sujeito*. Assim, a criança, ao estar na posição de alienação ao Outro, é convocada a ser gozada, *se deixar Gozar*, por esse que convoca. Em contrapartida, quando a separação opera, a criança formula o próprio fantasma, a partir da saída do Édipo, armando seu próprio nó RSI.

A partir do desenho, tem-se a possibilidade de ler o fantasma que está em jogo, pois o desenho carrega esse caráter de mostração, nos indica se a fantasmática provém do lado materno ou paterno. Além disso, o desenho revela, a partir de seu *quadro*, as operações que ficaram frágeis ou que não aconteceram psiquicamente. Cada criança tem o seu estilo de mostrar o fantasma, sendo o estilo próprio, que está na posição de sujeito, separada do Outro, sendo o estilo do Outro, no qual está engendrado; ocupa então a posição de objeto, estando alienada ao desejo deste Outro.

Podemos então lançar a questão: afinal, o que está em jogo no fantasiar? Pensamos que mais do que a tentativa de encontrar um sentido, o que está em questão no fantasiar é a montagem da estrutura única e singular de cada um. Ou seja, é encontrar um lugar para além do Outro e ser capaz de se tornar o protagonista de sua própria história, ocupando um lugar de sujeito.

Observamos que perante a apresentação das histórias clínicas e dos casos, o sintoma se organiza em torno do fantasma. Portanto, se no adulto, cuja constituição psíquica está constituída, o sintoma faz falar sob o efeito da transferência, na criança em constituição psíquica, vimos que o sintoma faz brincar, encenar, modelar, desenhar. Assim, tanto o desenhar, quanto o fantasiar e o brincar são modos de expressão do fantasma o qual está associado ao sintoma. O sintoma provém de um fantasma, melhor dizendo, numa análise parte-se do sintoma, aquilo que é trazido primeiramente pelo paciente, para chegar-se à formulação do fantasma. Quanto mais objeto é a criança, mais do Outro, de quem exerce as funções parentais, provém o fantasma; por outro lado, quanto mais na posição de sujeito está a criança, mais do efeito da castração simbólica provém o fantasma.

Entendemos que o desenho permite que, a partir do traço, marque-se um distanciamento do Outro, pois a criança ao enunciar “este é o pai”, ou “esta é a avó”, ou a “mãe” enquanto desenha, encontra através da representação uma saída para além do corpo físico, do organismo-biológico e do lugar de falo materno. Quando a criança começa a representar, já existe um indício dessa separação do corpo. O desenho nos permite perceber os tempos de construção subjetiva das crianças, podendo, quando em transferência, servir de ferramenta para o trabalho

direto com o sintoma apresentado pela criança em análise, trazendo à luz a dinâmica psíquica que o justifica. A partir desse recurso torna-se possível o deslizamento de pontos de fixação que impedem ou limitam a estruturação psíquica. Notamos que o desenho promove a projeção, pois no ato de desenhar encontram-se implícitas as questões oriundas do inconsciente, sendo um autorretrato do mesmo, podendo servir de *matéria prima* para a orientação do analista na direção da cura.

A partir do desenho a criança se lança para além de si, podendo enfim, através de traços, demarcar um limite subjetivante que vá mais além do Outro. Com grafites e aquarelas, linhas e curvas, estamos diante do momento mais belo do desenho, a passagem da imagem para a representação simbólica, o traço apagado do significante, que funda o recalcamento “*numa folha qualquer*”. Parafraseamos aqui o poeta e compositor brasileiro Toquinho, na canção Aquarela, de quem tomamos esses versos em sua totalidade poética: “*Numa folha qualquer, eu desenho um sol amarelo e com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo..., corro o lápis em torno da mão e me dou uma luva e se faço chover, com dois riscos tenho um guarda-chuva ... vai voando, contornando a imensa curva norte-sul, vou com ela viajando Havaí, Pequim ou Istambul, vamos todos, numa linda passarela, de uma aquarela que um dia enfim, descolorirá...*”.

A beleza e a efetividade de que o desenho se faz portador estão traduzidas nas lindas palavras de Toquinho, pois a partir do ato do desenho é possível criar com alguns riscos, algo que proteja a criança do mau tempo da vida, que a jogue em outra cena, com outros recursos psíquicos. De guarda-chuva e entre um traço ou outro, a partir da fantasia, ela consegue ir adiante, seja para o “*Havaí, Pequim ou Istambul*” com a promessa de que sua aquarela possa um dia se *descolorir*, pois assim, se dará a passagem da imagem para a representação simbólica, momento estruturante de sua existência.

REFERÊNCIAS

- Aberastury, A. (1982). *Psicanálise da criança: Teoria e Técnica*. Porto Alegre: Artmed.
- Anzieu, A. Barbey, L.; Bernard-Ney, J. & Daymas, S. (1996). *Le Travail du dessin em Psychothérapie de l'enfant*. Paris: Dunod.
- Anzieu, A., Premmeneur, C. A., Daymas, S. (2000). *Le jeu em psychothérapie de l'enfant*. Paris: Dunod.
- Arcandioli, A.-M. (1995). Introdução a obra de Winnicott: Vida e Obra. In J. Nasio. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan* (pp. 181-201). Rio de Janeiro: Zahar.
- Arfouilloux, J. C. (1980). *A entrevista com a criança*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Avellar, L. Z. (2004). *Jogando na análise de crianças: Intervir-Interpretar na abordagem Winnicottiana*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Benhaïm, M. (2007). *Amor e Ódio: A ambivalência da mãe*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Bernardino, L. (2004). *As Psicoses Não-Decididas da Infância: Um Estudo Psicanalítico*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Bettelheim, B. (1980). *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Biesa, A, Dvoskin, H. (2005). *El médio Juego: La praxis psicoanalitica, esa pasión lógica*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Boorstin, D. (1993). *Os Criadores – Uma história dos heróis da imaginação*. Lisboa: Gradiva.
- Brousse, M-H. e coll. (1999). *A fórmula do fantasma? \$<>a*. Em Miller, G. Lacan. Rio de Janeiro: Zahar.

- Bruehl, E. Young. (1992). *Anna Freud: uma biografia*. Tradução Henrique de Araújo Mesquita. Rio de Janeiro: Imago.
- Camarotti, M. (2010). *O nascimento da psicanálise de criança: uma história para contar*. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952010000300007. [Consultado em 26/12/2018].
- Celis, D., Contreras, A. (2004). *Original do Manual de arte rupestre de Cundinamarca*. Disponível em www.rupestreweb.info/introduccion.html.: [Consultado em 04/02/2019].
- Cognet, G. (2014). *Compreender e Interpretar Desenhos Infantis*. (2nd ed.). Petrópolis: Vozes.
- Collins, H. (2012). *Dictionary English-Portuguese*. São Paulo: Distal.
- Dolto, F. (1948). *Rapport sur l'interprétation psychanalytique des dessins au cours des traitements psychothérapiques*. Revue Psyché, n. 17, p.p. 324-346.
- Dolto, F. (1980). *Psicanálise e Pediatria*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Dolto, F. & J-N. (2008). *A Criança do Espelho*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Dolto, F. (2013). *Seminário de Psicanálise de Crianças*. São Paulo: Marins Fontes.
- Doniz, L. (1998). *Jugar, dibujar, escribir: Psicoanálisis com niños*. Rosario: Homo Sapiens.
- Fendrik, S. (1991). *Ficção das Origens*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Fendrik, S. (2004). *Psicoanalistas de Niños: La Verdadera Historia*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Ferreira, A. B. H. (2008). *Aurélio: O dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo.
- Flesler, A. (2011a). As Intervenções do analista. In *O infantil na Psicanálise*. Porto Alegre: APPOA.
- Flesler, A. (2011b). *El niño em análisis: y las intervenciones del analista*. Buenos Aires: Paídos.

Flesler, A. (2012). *A Psicanálise de Crianças e o lugar dos pais*. Rio de Janeiro: Zahar.

Freud, A. (1971). *Infância Normal e Patológica*. Rio de Janeiro: Zahar.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: A Interpretação dos Sonhos Parte I* (1900). (Vol. IV). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996a). In *Obras Completas: A Interpretação dos Sonhos Parte II* (1901). (Vol. V). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996b). In *Obras Completas: O Esquecimento dos nomes próprios* (1901), (Vol. V). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: Três Ensaios sobre a Sexualidade* (1905), Item: *Sexualidade Infantil* (Vol. VII). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]), (Vol. IX). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras completas: Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910). (Vol. XI). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia - Dementia Paranóides-* (1911) *Sobre o mecanismo da paranóia*). (Vol. XI). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras completas: Totem e Tabu* (1913[1912-13]). (Vol. XIII). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996a). In *Obras Completas: Repetir, Recordar e Elaborar - Novas recomendações sobre a Técnica da Psicanálise* (1914). (Vol. XII). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996b). In *Obras Completas: Sobre o Narcisismo, uma introdução* (1914) (Vol. XVI). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996a). In *Obras Completas: Os instintos e suas Vississitudes* (1915). (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996b). In *Obras completas: Artigos sobre Metapsicologia (1915)*. (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996c). In *Obras Completas: Um caso de paranoia que contraria a teoria psicanalítica da doença (1915)*. (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996d). In *Obras Completas: O Inconsciente (1915)*. (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: As transformações do instinto exemplificadas no erotismo anal (1917)*. (Vol. XVII). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: Conferencia XXIII, Os caminhos da formação dos sintomas (1917[1916-1917])*. (Vol. XVI). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: Conferências Introdutórias sobre Psicanálise, parte I e II (1916-1917 [1915-1917])*. (Vol. XV). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras completas: Uma criança é espancada: Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais (1919)*. (Vol. XVII). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: Além do Princípio do Prazer (1920)*. (Vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996a). In *Obras Completas: O Ego e o Id (1923)*. (Vol. XIX). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996b). In *Obras Completas: A organização genital infantil: Uma interpolação na teoria da sexualidade (1923)*. (Vol. XIX). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: Um estudo autobiográfico (1925 [1924])*. (Vol. XX). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: Inibição, sintoma e ansiedade (1926[1925])*. (Vol. XX). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996). In *Obras Completas: Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. (1933 [1932])*. (Vol. XXII). Rio de Janeiro: Imago,

- Freud, S. (1996a). In *Obras Completas: Esboço de Psicanálise* (1940[1938]) Item: *A Teoria dos Instintos* (Vol. XXIII). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1996b). In *Obras Completas: Esboço de Psicanálise* (1940[1938]) Item: *A divisão do ego no processo de defesa* (Vol. XXIII). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2006a). In *Obras Completas Projeto para uma psicologia científica* (1950[1985]), *Psicopatologia* (Parte II, Vol. I). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2006b). In *Obras Completas: Projeto para uma psicologia científica*. (1950[1895]), Item 11: *A Experiencia de Satisfação* (Vol. I.). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2006c). In *Obras Completas: Projeto para uma psicologia científica*. Parte III (1950[1895]), Item 11: *A Fantasias* (Vol. I). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2006d). In *Obras Completas: Extratos dos Documentos Dirigidos a Fliess* (1950[1895]), carta 73 de 31 de outubro de 1897. (Vol. I). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2006e). In *Obras Completas: Extratos dos Documentos Dirigidos a Fliess* (1950[1895]), carta 69 de 21 de setembro de 1897. (Vol. I). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2006f). In *Obras Completas: Item fantasias* (1950[1895]), carta 69 de 21 de setembro de 1897. (Vol. I). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2010). In *Obras Completas: Introdução ao Narcisismo* (1914). (Vol. 12). São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (2010). In *Obras completas: Instintos e seus Destinos* (1915). (Vol. 12). São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (2010). In *Obras Completas: Batem numa criança: Contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais* (1919). (Vol.14). São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (2015a). In *Obras Completas: Fantasias históricas e sua Relação com a bissexualidade* (1908). (Vol. 8). São Paulo: Companhia das Letras.

Freud, S. (2015b). In *Obras Completas: O escritor e a fantasia* (1908). (Vol. 8). São Paulo: Companhia das Letras.

Freud, S. (2015). In *Obras Completas: Análise da fobia de um garoto de cinco anos “O Pequeno Hans”* (1909). (Vol. 8). São Paulo: Companhia das Letras.

Freud, S. (2015). In *Obras Completas: História de uma neurose infantil “O homem dos Lobos”* (1918[1914]). (Vol. 14). São Paulo: Companhia das Letras.

Garcia-Roza, L. A. (1993). *Introdução à Metapsicologia Freudiana – 2*. Rio de Janeiro: Zahar.

Gaspar, M. (2003). *A arte rupestre no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar.

Gay, P. (1912). *A Biografia definitiva, Freud: Uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gil, A. C. (2007). *Como elaborar projetos de pesquisa*. (4th ed.). São Paulo: Atlas.

Herzog, W. (2010). *Documentário: A caverna dos Sonhos Esquecidos* (1h e 35min). Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185189/>. [Consultado em 20/12/2018].

Hoffmann, D., Angelucci, D., Villaverde, V., Zapata, J., Zilhão, J. (2018). *Uso simbólico de conchas marinhas e pigmentos minerais pelos neandertais ibéricos há 115.000 anos*. Disponível em <https://advances.sciencemag.org/content/4/2/eaar5255>. [Consultado em 25/12/2018].

Janson, H., W., Janson, A. (1996). *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Jeanvoine, M. (1997). *Nó Borromeu*. In *Dicionário de Psicanálise Freud e Lacan*. Salvador: Ágalma.

Jerusalinsky, A. C. (1999). *Psicanálise e Desenvolvimento Infantil*. (2nd ed.). Porto Alegre: Artes e Ofício.

Jerusalinsky, A. (2002). *Seminários II*. São Paulo: USP.

Jerusalinsky, J. (2011). *A criação da criança*. Salvador: Agalma.

- Jorge, M. A. C. (2000). *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: Bases conceituais* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Zahar.
- Klein, M. (1991). A técnica psicanalítica através do brincar: sua história e significado. In M. Klein, *Inveja e gratidão e outros trabalhos* (Trabalho original publicado em 1955[1953]). (L. P. Chaves et al., trans., pp. 150-168). Rio de Janeiro: Imago.
- Lacan, J. (1985). Seminário livro 20. *Mais, ainda* (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1986). Seminário livro 1. *Os escritos técnicos de Freud* (1954), *A tópica do Imaginário*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1992). Seminário livro 8. *A transferência* (1960-1961). Crítica da Contra-Transferência. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1995). Seminário livro 4. *A relação de objeto* (1956-1957), *Bate-se numa criança e a jovem homossexual*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1997). Seminário livro 7. *A ética da psicanálise* (1959-1960), *Nosso Programa*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1998). *Escritos: O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada* (1945). *Um novo sofisma*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1998). *Escritos: O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*. (1949). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1998). *Escritos: Função e Campo da Fala e da linguagem* (1953). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1998). *Escritos: A Instância da Letra no Inconsciente ou a razão desde Freud* (1957). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1998). *Escritos: Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (1960). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1998). *Escritos: Posição do Inconsciente* (1964). Rio de Janeiro: Zahar.

- Lacan, J. (1999a). Seminário livro 5. *As formações do Inconsciente (1957-1958), Os três tempos do Édipo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1999b). Seminário livro 5. *As formações do Inconsciente (1957-1958), III O Miglionário*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1999c). Seminário livro 5. *As formações do Inconsciente (1957-1958), A fantasia para além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1999d). Seminário livro 5. *As formações do Inconsciente (1957-1958), A significação do falo no tratamento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2002). Seminário livro 3. *As Psicoses (1955-1956), Do Não-senso, e da estrutura de Deus*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2003). *Outros Escritos (1969), Nota sobre a criança*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2005). *Nomes-do-Pai. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1953-1963) – O simbólico, o imaginário e o real*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2007). Seminário livro 23. *O sinthoma (1975-1976), O uso do Sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008a). Seminário livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964) – A Esquize do Olho e do olhar*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008b). Seminário livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964) – O sujeito e o Outro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008c). Seminário livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964) – O inconsciente Freudiano e o nosso*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2016). Seminário livro 6. *O desejo e sua interpretação (1958-1959), A fantasia fundamental*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2017). Seminário livro 14. *A lógica do fantasma (1966-1967), lição 1 - 10*. Recife: Centro de Estudos Freudianos.

Laplanche & J. Pontalis. (1998). *Vocabulário da Psicanálise*. (3rd ed.). São Paulo: Martins Fontes.

Ledoux, M.-H. (1995). Introdução a Obra de Françoise Dolto: A Vida de Françoise Dolto. In J. Nasio. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan* (pp. 207-246). Rio de Janeiro: Zahar.

Levi-Straus. (2017). *Antropologia Estrutural*. São Paulo: UBU.

Luquet, G.-H. (1969). *O desenho Infantil*. Porto: Minho.

Mèredieu, F. (2006). *O desenho Infantil*. São Paulo: Cultrix.

Miranda, N. (2012). *600 anos de perspectiva rigorosa: breve história do Desenho*. Disponível em <https://sites.google.com/site/perspetiva600/historia-do-desenho-e-da-perspetiva>. [Consultado em 26/11/2018].

Molina, S. E. (2002). O bebê na sincronia e na diacronia: algumas questões. In Bernardino, L. M. F. (Org). *O bebê e a modernidade: abordagens teórico-clínicas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

Molina, S. E. (no prelo). *A transformação do figurativo para sua versão Simbólica*. Porto Alegre, [2008-2019].

Molina, S. E. (no prelo). *A presença estruturante das Funções Parentais no exercício da Matriz Simbólica*. Porto Alegre, [2008-2019].

Molina, S. E. (no prelo). *Formações Clínicas neuróticas em posição tangencial ao laço social*. Porto Alegre, [2008- 2019].

Morgenster, S. (1927). *Um Cas de Mutisme Psychogène :Revue Française de psychanalyse, Première année, T.I, nº 3*, ed. G. Doin et cie.

Nogueira, L. C. (1997). *A psicanálise: Uma experiência original; o tempo de Lacan e a nova ciência*. Tese de Livre-Docencia, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo: São Paulo.

Proença, G. (1999). *História da Arte*. São Paulo: Ática.

- Quinet, A. (2000). *A descoberta do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rodulfo, M. (2006). *El Niño del Dibujo: Estudio Psicoanalítico del Grafismo y sus Funciones en la Construcción Temprana Del Cuerpo*. Buenos Aires: Paídos.
- Rodulfo, R. (2008). *El Niño y el significante: Un Estudio sobre las funciones del jugar en la constitución temprana*. Buenos Aires: Paídos.
- Rosolato, G. (1999). *A força do desejo: O âmago da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Roudinesco, E., Plon, M. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Royer, J. (1995). *Que nous disent les dessins d' enfants?* Paris: Martin Média.
- Roza, S. (1993). *Quando brincar é dizer: a experiência psicanalítica na infância*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Saint-Exupéry, A. (2015). *O pequeno Príncipe*. Rio de Janeiro: Agir.
- Sandler, J e col. (1982). *Técnica da Psicanálise Infantil*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Sapiro, J. (No prelo). *Desenhos e Lenda Sisciliana*.
- Saussure, F. (2006). *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix.
- Schreber, D. (1995). *Memórias de um doente dos nervos*. São Paulo: Paz e Terra.
- Souza, A. S. L. (2013). Melanie Klein e o brincar levado a sério: rumo à possibilidade de análise com crianças. In: GUELLER, A.S.; SOUZA, A.S.L de. (Orgs.). *Psicanálise com crianças. Perspectivas teórico-clínicas*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Teixeira, J. (2016). *A relação de Herzog com a imagem: Uma análise do filme A caverna dos sonhos esquecidos*. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157316>. [Consultado em 18/12/2018].


- Thomas, M.-C. (1995). Introdução a Obra de Melanie Klein: A Técnica Psicanalítica do Brincas e suas Descobertas. In Nasio, J. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan* (pp. 133-175). Rio de Janeiro: Zahar.
- Tyszler, J.-J. (2014). *O fantasma na clínica psicanalítica*. Recife: Association Lacanienne Internationale.
- Vasse, D. (1977). *O umbigo e a Voz: Psicanálise de Duas Crianças*. São Paulo: Loyola.
- WEBVENTURE. *Qual a origem do nome que homenageia o Monte Everest*. Disponível em www.webventure.com.br/qual-o-origem-do-nome-que-homenageia-o-monte-everest. [Consultado em 01/06/2019].
- Widlöcher, D. (1971). *Interpretação dos Desenhos Infantis*. Petrópolis: Vozes.
- Winnicott, D. W. (1984). *Consultas Terapêuticas em Psiquiatria Infantil*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1975). *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Whitlam, J., Davies, V., Harland, M., Newstead, H., Ramires, C., Porto, N., Souza, A., Martins, H., Horwood, J., Mdade, E., Breslin, G., McNulty, V., Littlejohn, J. (2012). *Collins dictionary: English – Portuguese*. São Paulo: Disal.
- Zuberman, J. (2014). *A Clínica Psicanalítica: Seminários na Clínica-Escola*. Porto Alegre: Evangraf.

Anexo 1: Parecer do Comitê de Ética do Conep (Plataforma Brasil)

— DADOS DA VERSÃO DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: **Clinica Psicanalítica: O conceito de fantasma lido através do desenho infantil**
 Pesquisador Responsável: **Milena da Rosa Silva**
 Área Temática:
 Versão: 2
 CAAE: 80227817.0.0000.5334
 Submetido em: 05/01/2018
 Instituição Proponente: Instituto de Psicologia - UFRGS
 Situação da Versão do Projeto: Aprovado
 Localização atual da Versão do Projeto: Pesquisador Responsável
 Patrocinador Principal: Financiamento Próprio



Comprovante de Recepção:  PB_COMPROVANTE_RECEPCAO_1016014

— LISTA DE PESQUISADORES DO PROJETO

CPF/Documento	Nome	Atribuição	E-mail	Curriculo	Tipo de Análise	Ação
937.454.190-49	Milena da Rosa Silva	Contato Científico, Pesquisador principal	milenaarsilva@hotmail.com	Lattes CV	PROPONENTE	
961.440.930-68	FLAVIA DE TOLEDO OLIVEIRA LUCAS	Assistente da Pesquisa, Contato Público, Equipe do Projeto	flaviadetoledo@gmail.com	Lattes CV	PROPONENTE	
205360050	Marta Matos	Equipe do Projeto	mmatos@ufp.edu.pt	Lattes CV	PROPONENTE	

— LISTA DE COMITÊS DE ÉTICA DO PROJETO

Comitê de Ética	Tipo de Vínculo	Ação
5334 - UFRGS - Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul	COORDENADOR	

— LISTA DE INSTITUIÇÕES DO PROJETO

CNPJ da Instituição	Razão Social	Tipo de Instituição	Comitê de Ética	Ação
	Universidade Fernando Pessoa	COPARTICIPANTE		
	Instituto de Psicologia - UFRGS	PROPONENTE	5334 - UFRGS - Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul	

— LISTA DE PROJETOS RELACIONADOS

Tipo	CAAE	Versão	Pesquisador Responsável	Comitê de Ética	Instituição	Origem	Última Avaliação	Situação	Ação
P	80227817.0.0000.5334	2	Milena da Rosa Silva	5334 - UFRGS - Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul	Instituto de Psicologia - UFRGS	PO	PO	Aprovado	

LEGENDA:

(*) Tipo

P = Projeto de Centro Coordenador Pp = Projeto de Centro Participante Pc = Projeto de Centro Coparticipante

Anexo 2: Parecer do Comitê de Ética da Universidade Fernando Pessoa



Universidade Fernando Pessoa
www.ufp.pt

Das conclusões do
aluno e Orientador
19/03/2018

Exma. Senhora
Prof. Doutora Inês Gomes
Diretora da FCHS

Ponto, 15 de Março de 2018

Exma. Senhora Prof. Doutora,

A Comissão de Ética, depois de reapreciado o projeto de investigação de Flávia de Toledo Oliveira Lucas, intitulado "O conceito de fantasia "lido" no desenho infantil", considera nada haver a opor à realização do mesmo.

Com os melhores cumprimentos,

A Presidência da
Comissão de Ética da UFP

Susana Teixeira Magalhães



Fundação Emília e Cultura "Fernando Pessoa"

400 30 37 430 - fax 30 37 431 - f.fundacaoemilia@ufp.pt

Financiada pelo Ministério da Educação e Ciência e pelo Conselho Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (FCT) - Portugal. Financiada pelo Conselho Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (FCT) - Portugal. Financiada pelo Conselho Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (FCT) - Portugal. Financiada pelo Conselho Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (FCT) - Portugal.

Anexo 3: Parecer da Orientadora Prof. Dra Marta Matos

Anexo 4: Parecer da Coorientadora Prof. Dra Milena da Rosa Silva



INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PPG EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

PARECER DO CO-ORIENTADOR DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE FLÁVIA DE TOLEDO OLIVEIRA LUCAS

A dissertação de Flávia de Toledo O. Lucas, sob o título "O conceito de fantasma lido através do desenho infantil", apresenta, de forma profunda e abrangente, a importância do desenho para a clínica psicanalítica de crianças. Para tanto, traça um percurso histórico sobre a evolução do desenho, mostrando o quanto a possibilidade de desenhar está atrelada aos recursos simbólicos da humanidade, assim como de cada sujeito. A seguir, narra a construção da clínica psicanalítica da criança, que teve no desenho – atrelado ao brincar – uma importantíssima ferramenta. Posteriormente, realiza uma competente apresentação das concepções da psicanálise lacaniana sobre a constituição do sujeito psíquico, apresentando o conceito central de seu trabalho: o de fantasma. Destaco a clareza com que Flávia foi capaz de expor os conceitos lacanianos, os quais apresentam uma complexidade que, geralmente, torna difícil sua transmissão.

Quanto aos aspectos metodológicos, a proposição de uma "Grelha Metodológica Freud-Lacaniana" para análise dos desenhos é, a meu ver, a principal contribuição da dissertação apresentada por Flávia. Destaco o caráter original de tal grelha, ao articular os conceitos de Jacques Lacan e Alba Fleischer a um dispositivo de análise de material clínico. Entendo que tal proposição é extremamente valiosa para o campo da pesquisa psicanalítica.

Os dados/resultados foram apresentados de maneira muito rica, proporcionando ao leitor uma boa compreensão dos casos e demonstrando a utilização da grelha. Assim, foi possível observar o quanto o conceito de fantasma, e as operações de alienação e separação, dentre outros conceitos fundamentais à constituição do sujeito psíquico, podem ser analisados a partir dos desenhos produzidos pelas crianças em tratamento. A grelha de análise mostrou-se valiosa também para a apresentação de tais resultados. Ressalto ainda que o material apresentado foi consistentemente discutido a partir da teoria.

Assim, percebo na dissertação de Flávia uma valiosa contribuição para o campo da psicanálise de crianças, e também para a pesquisa psicanalítica.

Milena da Rosa Silva

Co-orientadora

Doutora em Psicologia pela UFRGS

Orientadora de Mestrado do PPG Psicanálise: Clínica e Cultura



Anexo 5: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

Universidade Fernando Pessoa – Porto – Portugal

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre - Brasil

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

O(a) seu(ua) filho(a)/dependente está sendo convidado como voluntário a participar de uma pesquisa de mestrado, intitulada: Clínica Psicanalítica – O conceito de fantasma lido através do desenho infantil, no qual utilizaremos a produção e narrativas de desenhos elaborados durante o período de atendimento. Nesta pesquisa pretendemos através do referencial psicanalítico, investigar qual o papel do desenho infantil para uma criança em atendimento, abordar o conceito de fantasia e fantasma na psicanálise, investigar as relações de objetos projetadas no desenho e averiguar como o conceito de fantasma é projetado no desenho infantil. Para este estudo faremos uma análise do material gráfico e verbal das crianças com o propósito de pôr em evidência a aproximação a significações fantasmáticas associadas a conflitos subjacentes ao mal-estar da criança e seus sintomas, propondo maior aprofundamento dos conceitos que emergirem. A pesquisa em questão poderá oferecer o risco do participante se reconhecer em alguma produção sua e, gostaríamos de assegurar que, se isso lhe causar incômodo ou desconforto ao ver seu material sendo trabalhado, poder-se-á propor um momento para esclarecimento, sugerindo a supressão de tal material. Reiteraremos que tomaremos um cuidado notável acerca de todo o material, inclusive nas publicações. O participante desta pesquisa não terá um benefício direto. O benefício em questão aqui será para a ciência, para a psicanálise, pois na medida em que se consegue decantar conceitos tão primordiais, teremos também através da extensão e ampliação do conhecimento, mais dispositivos para melhor indicar a conduta na escuta e um maior delineamento acerca da direção da cura dos sujeitos que nos procuram.

O(a) seu(ua) filho(a)/dependente não terão despesas e nem serão remunerados pela participação na pesquisa.

Gostaríamos de ressaltar que a identidade do(a) seu(ua) filho(a)/dependente, bem como a dos responsáveis será preservada pois utilizaremos qualquer letra do alfabeto para fazer referência a sua narrativa ou produção, além disso, serão suprimidas informações que possam revelar a identidade do participante.

As pessoas que estarão acompanhando os procedimentos serão os pesquisadores Flávia de Toledo Oliveira Lucas, mestranda, a professora responsável aqui no Brasil Milena Silva e a professora Marta Matos responsável em Portugal.

O(a) senhor(a) poderá retirar o(a) seu(ua) filho(a)/dependente do estudo a qualquer momento, sem qualquer tipo de constrangimento.

Solicitamos a sua autorização para o uso dos dados do(a) seu(ua) filho(a)/dependente para a produção de artigos técnicos e científicos. A privacidade do(a) seu(ua) filho(a)/dependente será mantida através da não-identificação do nome.

Este termo de consentimento livre e esclarecido é feito em duas vias, sendo que uma delas ficará em poder do pesquisador e outra com o sujeito participante da pesquisa.

NOME DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL PARA CONTATO:

NÚMERO DO TELEFONE:

ENDEREÇO:

ASSINATURA DO PESQUISADOR:

TERMO DE CONSENTIMENTO

Declaro que fui informado sobre todos os procedimentos da pesquisa e, que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto e, que todos os dados a respeito do meu(minha) filho(a)/dependente serão sigilosos. Eu compreendo que neste estudo, as elaborações conceituais estarão ligadas as produções gráficas e verbais de meu(minha) filho(a)/dependente, e que fui informado que tenho plena liberdade de não permitir o uso do material que meu(minha) filho(a)/dependente produziu neste estudo, a qualquer momento.

Nome _____ por _____ extenso

Assinatura _____ Local: _____ Data:

____/____/____ .

Anexo 6: Termos de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE)

TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado para participar da pesquisa: Clínica psicanalítica – o conceito de fantasma lido no desenho infantil. Seus pais, _____ permitiram que você participe.

A partir desse estudo, queremos saber qual é o papel do desenho infantil para uma criança em atendimento, abordar o conceito de fantasia e fantasma na psicanálise, investigar as relações de objetos projetadas no desenho e averiguar como esses conceitos são projetados e mostrados no desenho.

As crianças que irão participar dessa pesquisa têm aproximadamente a mesma idade que a sua, 8 anos.

Você não precisa participar da pesquisa se não quiser, é um direito seu, não terá nenhum problema se desistir.

Como faremos essa pesquisa? Utilizaremos os desenhos e as histórias contadas sobre eles durante o período em eu você esteve em atendimento. Faremos o máximo que pudermos para mantermos a sua identidade e seus pais preservadas, mas é podemos correr o risco de você se identificar ou se reconhecer nas suas produções, no material eu estiver sendo trabalhado, se isso acontecer, iremos nos encontrar, conversar sobre o eu estiveres sentindo e, caso queiras, podemos excluir o material eu te deixou desconfortável. Você poderá nos procurar por telefone se quiseres, deixarei aqui registrado o meu número (51 991572085).

Mas há coisas boas que podem acontecer pois, com tuas produções estaremos trazendo benefícios a ciência, para a psicanálise, pois poderemos aprofundar conceitos primordiais, ampliando o conhecimento, teremos mais dispositivos, possibilidades para melhor indicar a conduta na escuta analítica e um maior delineamento acerca da direção da cura do mal estar que as crianças por muitas vezes sentem.

Ninguém saberá que você está participando da pesquisa, não falaremos a outras pessoas. As considerações sobre a pesquisa vão ser publicadas, mas não em qualquer lugar, nos círculos científicos e sem identificar as crianças que participaram da pesquisa.

Se você tiver alguma dúvida, você pode me perguntar, escrevi os telefones na parte de cima desse texto.

Eu _____ aceito participar da pesquisa Clínica Psicanalítica: o conceito de fantasma lido através do desenho infantil. Estou ciente que

utilizarão o material que eu produzi nas sessões durante os atendimentos. Entendi as coisas ruins e as coisas boas deste estudo que podem acontecer. Entendi que posso dizer “sim” e participar, mas que, a qualquer momento, posso dizer “não” e desistir que ninguém vai ficar furioso. Os pesquisadores tiraram minhas dúvidas e conversaram com os meus responsáveis. Recebi uma cópia deste termo de assentimento e li e concordo em participar da pesquisa.

Porto Alegre , ____ de _____ de _____.

Assinatura do menor Assinatura do(a) pesquisador(a)

Anexo 7: História Clínica Completa do Caso: Uma Voz a mais

Formularemos agora, algumas considerações acerca do encaminhamento, do setting analítico e a seguir, sobre a história clínica deste paciente de oito anos. O encaminhamento adveio, a partir da terapeuta da mãe do menino que atribuiremos o nome fictício de Célia. A primeira sessão foi, portanto, realizada com a mãe que nos trouxe demandas pontuais, como a queixa inicial, a qual, abordaremos a seguir. Ao final desta sessão, convencionou-se o valor para cada sessão de atendimento, estabeleceu-se que seu filho iria vir uma vez por semana, com dia, hora e tempo estabelecidos, ou seja, que sua sessão teria uma duração média de 45 minutos. Também salientamos que as desmarcações eram possíveis deste que anunciadas com 24 horas de antecedência do horário agendado, caso contrário, necessitariam ser remuneradas.

Durante todo o período em que esteve em tratamento, frequentava às sessões, tendo faltado à quatro sessões durante o período de dois anos. A mãe era a encarregada de trazê-lo e, justificava as faltas atribuindo a questões de trânsito, pois moravam em outra cidade. Percorriam 200km para virem ao tratamento semanalmente. A cada ano, tirava férias de 30 dias. Era trazido pela mãe. O paciente ingressa a partir da segunda sessão, a qual se estabelece a regra fundamental do método psicanalítico, ou seja, que ele poderia falar tudo o que lhe viesse à cabeça, mesmo que não lhe parecesse com sentido, da maneira que quisesse propor, desenhando, pintando, modelando, falando, brincando, como melhor lhe conviesse. Esta regra foi reiterada até a quarta sessão e retomada na medida em que se fizesse necessária.

Nesta sessão também estipulamos o pagamento simbólico. Ou seja, que o paciente poderia pagar pelas suas sessões, independente da remuneração dos pais. Esta cota poderia ser perpetrada conforme o que lhe parecesse interessasse, ou seja, um desenho, uma pedrinha, uma modelagem, uma moeda da sua mesada, um objeto qualquer que lhe dissesse algo.

Com todo o material à sua disposição, por livre escolha, fez uso de lápis de escrever, lápis de cor, tinta guache e argila. Nas sessões que ora elencamos, as modelagens não serão apresentadas, o paciente fez muitas produções ao longo do seu tratamento como: desenhos, pinturas e modelagens, a todas as obras atribuiu uma história que fora relatada a cada produção. Primeiro desenhava ou pintava e após, relatava a história. O desfecho final deste caso derivou da melhora significativa dos sintomas, o desaparecimento em grande parte e a retirada pela mãe do menino no tratamento.

Seguimos agora a história clínica propriamente dita. O menino ao qual designaremos ficticiamente por Bento chegou até nós com oito anos e, segundo a mãe, veio de outros atendimentos terapêuticos seguidos de linhas cognitivo comportamentais. De acordo com o

relato materno, o último profissional haveria dito que seria necessário o uso de medicação, pois o menino estava acometido por uma esquizofrenia, ou seja, psicose em termos analíticos.

Conforme a mãe, seu filho escutava vozes. Por não acreditar que pudesse ser uma psicose, a mãe buscou outro profissional. O outro motivo que preocupa a mãe é que Bento está sempre “colado” nela e que isso, ela não suporta mais.

Com quatro anos de relacionamento a mãe contou que engravidou, disse que sua relação com o pai de Bento foi sempre muito difícil. Por conta de brigas, passou a usar o Bento para não se aproximar do marido. Colocava-o para dormir com ela, trancados no quarto, enquanto o marido recolhia-se em outro dormitório. Importante lembrar que o filho segue dormindo com ela. A mãe lembra de momentos conturbados em que o marido não dormia, caminhava pela casa inteira durante a noite, com uma faca na mão, para atacar alguém que supostamente invadiria a casa. Segundo a mãe, o pai era um psicótico paranóico, temperamental e toxicômano, fazia uso de maconha e cocaína.

Por volta dos três anos de Bento, houve a separação dos pais. Com tristeza a mãe contou que o pai desapareceu dos três aos seis anos do filho, sem dar um telefonema. Durante este período, o filho adoeceu muitas vezes. Mesmo com a saída do pai, o filho seguiu dormindo com ela, disse que por pouquíssimo tempo dormiu no quarto dele. Lembrou de um episódio de assalto que houve em uma das casas do condomínio onde residem e que, após o episódio, o filho nunca mais conseguiu dormir sozinho. Solicitava a mãe que verificasse se as portas estão trancadas, pois teria medo do ladrão.

A mãe relatou que a última visita com o pai foi terrível, voltou com muito medo, pois o pai havia o levado no túnel do terror. Ao lembrar dessas visitas difíceis, narrou uma outra visita, em que o filho, por volta dos quatro anos iria dormir na casa do pai que residia a cerca de 400 km da mãe. Nessa noite, o menino se assustou, disse que queria a mãe, começou a chorar e o pai disse que então ele podia esperar sentado no sofá que a mãe já o buscaria. Sendo que nem se quer avisou a ex-mulher. O menino adormeceu chorando no sofá a espera de uma mãe que não iria.

Dos hábitos de vida, segundo a mãe, Bento não tomava ducha sozinho, não frequentava a casa de banho sozinho, não se limpava ao ir ao banheiro. Quanto a alimentação, não queria comer, tudo almejava negociar.

Também se faz necessário acrescentar que a mãe tem por hábito trocar de roupa na frente do filho, além de dormir com ela na cama.

A mãe tinha um namorado há cinco anos que não aceitava Bento, segundo ela, estava sempre implicando, arrumando confusão. Descrevia esse namorado como um acumulador, que

tinha fetiche por cabelo, a mantinha com o cabelo curto, sendo ele a pessoa que cortava o cabelo e os guardava em uma caixinha, além disso, também tinha compulsão sexual.

A mãe de Bento tivera uma história de vida delicada, perpassada por mortes e perdas. Contou que sua mãe tinha crises depressivas, que chegou a passar dois a três meses dentro do quarto, mesmo com filhos pequenos. Teve seis filhos sendo que: a primeira filha, a mãe rejeitou. A segunda filha, o pai recebeu como se fosse uma princesa. O terceiro filho, um menino, foi rejeitado, inclusive morre num acidente de carro aos seus 30 anos. A quarta filha, outra menina, a mãe aceitou. O quinto filho, o marido fez ela abortar. A sexta filha, é ela, Célia a mãe de Bento. Conforme ela, tinha um relacionamento conturbado com a mãe. Disse ainda sofrer muito com a morte desse irmão e que em seguida, também perdeu o pai. Segundo ela, sua mãe rejeitava os netos do filho morto.

Anexo 8: História Clínica Completa do Caso 2: A Menina do “preto” ou no “escuro”?

Este caso, chegou até nós, por encaminhamento do psiquiatra e neurologista que atendiam a paciente. Uma menina de seis anos de idade, cujos pais não sabiam lidar com seu comportamento.

A primeira sessão foi com os pais apresentando os motivos iniciais que os inquietavam. Nesta sessão, escutou-se a história clínica que se anunciava por eles. Foi necessária uma segunda sessão com o intuito de recolhermos outras informações acerca dos hábitos de vida e outras queixas que estavam por se estabelecer. Formalizamos algumas combinações como: o valor a ser pago a cada atendimento, informamos que as sessões teriam a duração de 45 minutos cada e a frequência de uma vez semanal, com dia e hora agendadas, por tempo indeterminado, até que as questões estivessem melhores e os sintomas se extinguido.

Outra questão fundamental abordada foi acerca das desmarcações das sessões, estas poderiam ser feitas com 24 horas de antecedência do horário acordado, caso contrário seriam computadas aos honorários. A paciente frequentou às sessões sem desmarcações. Pausando somente trinta dias a cada ano, nas férias.

Na terceira sessão, recebi então a paciente em questão que vinha acompanhada por seus pais. Uma menina atenta e muito falante. Logo lhe esclareci a regra que fundamenta nosso método psicanalítico de investigação: que ela pudesse usar a livre associação das palavras, que me falasse qualquer coisa que quisesse e poderia escolher a maneira para expressar isso, ou seja, falando, desenhando, pintando, cantando, modelando. Sempre que necessário, retomamos a este fundamento. Além da regra fundamental, estabelecemos o pagamento simbólico. Elucidamos a ela que era importante poder arcar com o pagamento das suas sessões e que poderia escolher como fazer isso, com produções de desenhos, com algum objeto que lhe parecesse interessante, pedrinhas, brinquedos, moeda da sua mesada, etc.

Utilizou para a produção de suas histórias, tinta guache, cola colorida com purpurina, adereços prontos como olhos, lápis de escrever e canetas de feltro. Cabe lembrar que todo o material esteve à disposição, ficando a cargo da paciente a escolha de cores e o tipo de material. A paciente tinha por hábito narrar e desenhar ao mesmo tempo.

O caso foi interrompido por volta de um ano e dez meses, quando a mãe ganhou a outra filha. Mesmo período em que o pai ficou desempregado e a família não apresentava mais condições de manter o tratamento. É importante destacar que a paciente já havia saído da posição inicial ao qual se encontrara e o que era a preocupação dos pais, já não habitava os dias da família.

Os pais procuram atendimento em função de acharem que C. maneira como chamaremos a paciente, seis anos, tem utilizado em demasia a cor preta para desenhar e isso os preocupa. Então pergunto, e porque preocupa? O que vocês pensam sobre isso? A mãe diz que “só pode ter uma coisa ruim dentro dela, ela passa muito tempo falando de morte e caixão”. Além disso, conforme a mãe, a menina é inquieta e contraria as regras dos pais. A mãe salienta sua dificuldade em impor regras e limites para a filha e que isso a tira do sério.

Conta que com dois anos, em virtude de uma febre, C. foi acometida por um ataque epilético, o que lhe rendeu a utilização do fenobarbital por dois anos. A neurologista infantil, descobriu um foco irritativo no cérebro e isso justificaria a inquietude da menina.

A mãe conta que teve depressão pós-parto, que tinha um sentimento de raiva da filha, não queria ficar perto. Diz que a filha chorava e ela não tolerava. Com o tempo isso foi passando. Diz ter uma relação muito difícil com sua própria mãe, brigam muito. Para o pai, este é o segundo matrimônio. Os pais se conheceram no trabalho, se apaixonaram e ele se separou da relação anterior. Momento bastante conturbado. Segundo a mãe, o pai acha graça das birras da filha e não se impõe para nada, restando a mãe este lugar de cobrança.

Quanto aos hábitos de vida, C. escovava os dentes sozinha, mas não tomava banho sozinha, não se secava e tampouco se vestia. Também não tinha o hábito de se limpar ao ir à casa de banho, designava isso a alguém. Se alimentava com a própria mão, mas era muito custoso, não aceitava bem a alimentação. Na escola, a professora, salienta que o maior entrave é que C. se distrai com muita facilidade e tem dificuldade em encerrar as atividades. Leva muito tempo fazendo outras coisas e deixa a atividade proposta de lado. Além disso, não tolera ser contrariada e agride os colegas quando isso ocorre.

Anexo 9: História Clínica Completa do Caso 3: O Menino Mouco

As sessões aconteceram uma vez por semana, com dia e hora determinadas, tendo por duração em média 45 minutos cada uma. No curso do tratamento, o paciente vinha rigorosamente a todas as sessões, trazido pelos pais. As desmarcações eram possíveis desde que avisadas com 24hs de antecedência do seu horário, caso contrário, eram cobradas. Mas com este paciente, isso nunca ocorreu. Permaneceu em atendimento por cerca de dois anos, com intervalo de férias de 30 dias a cada ano, por critério dos pais que saíam a viajar.

Cabe ressaltar que, a primeira consulta foi com os pais, no qual abordaram a história de vida do filho e expuseram suas preocupações, configurando a queixa inicial. O paciente vem para o tratamento a partir da segunda sessão.

Temos por hábito, reiterar a regra fundamental do método psicanalítico pelo menos até a quarta, quinta sessão com a criança e retornar ao método, sempre que necessário, explanando que o paciente diga tudo que lhe vier à cabeça, da maneira que preferir, como se estivesse pensando alto. E pode fazer isso de diversas formas: desenhando, pintando, modelando, falando, brincando, como for mais interessante.

Além dessas combinações, também estipulamos o pagamento simbólico. Ou seja, que ele poderia pagar pelas sessões dele, independente do pagamento dos pais. Poderia assim fazer com o que lhe interessasse, um desenho, uma pedrinha, uma moeda da sua mesada, um objeto qualquer.

Desde o início do tratamento, o paciente estabeleceu que, a cada sessão, faria uma produção de desenhos e histórias elaboradas acerca de cada desenho e que estas, deveriam ser registradas exatamente como enunciava. Elegeu o lápis de escrever e as canetas de feltro como material gráfico. Ao mesmo tempo em que desenhava, narrava a história.

Para a seleção dos fragmentos que seguem, optamos por eleger a segunda sessão do paciente que estará subscrita como (Primeiro Fragmento de Sessão) e, um ano depois desta segunda sessão, um relato de história mais longo, pois o paciente desenhava tão rápido quanto falava, sob o nome de (Segundo Fragmento de Sessão).

Este caso chegou ao fim com o desaparecimento dos sintomas iniciais, ao cabo de dois anos de trabalho.

Vamos ao caso propriamente dito, os pais procuram tratamento para o filho de oito anos em função de um encaminhamento escolar, pois esta entende que o aluno é desatento. Segundo os pais, este é o primeiro filho de uma prole de dois.

Nos últimos tempos, tem apresentado alguns “desligamentos”, uma espécie de “crise de ausência”. Os pais relatam que há um tio próximo que tem uma epilepsia nomeada como crise de ausência, temem que o mesmo possa se passar com o filho.

Em muitos momentos, o chamam e ele “olha, mas não olha, a gente chama e ele não responde, como se não escutasse, como se desligasse.” Além disso, tem cultivado o hábito de se masturbar na sala de sua residência, debaixo da coberta, quando todos estão sentados assistindo TV.

De acordo com o relato familiar, é um menino muito inteligente, porém “um desastre nos esportes”, lamentam os pais.

Uma das ocupações que mais interessa ao menino, segundo os pais, é a insistência em assistir a filmes que falam de jogos de computador; passa muitas horas ocupado assistindo ou jogando. Não tem o hábito de brincar na rua.

Das profissões dos pais, a mãe, que chamaremos com o nome fictício de Loirita, trabalha na área da saúde e o pai na área administrativa. Em função do trabalho, o pai viaja muito e tem por hábito, presentear D. quando retorna. Durante essas saídas do pai, a mãe chama o filho para dormir com ela na cama.

No dia-a-dia, o casal conta com o auxílio de uma babá para os cuidados do filho, como organização das coisas da escola, almoço, etc.

Um aspecto importante que nos cabe ressaltar, é que o casal briga em demasia, na frente do filho, com agressões verbais e ameaças de separação. Já há algum tempo, o pai tem o diagnóstico de Síndrome do Pânico e a mãe é vista pelo pai, como bipolar, pois segundo ele, tem momentos de raiva, ira e descontrole. Já ela o considera “fraco e um banana”. A mãe, nos últimos tempos, passou a frequentar uma religião, indo a todos os encontros propostos pela instituição. O pai é visto pela mãe como megalomaníaco cujos negócios nunca são possíveis de se tornarem realidade. “Negócios milionários que nunca fecham”.

Quanto aos hábitos de vida, segundo os pais, seu filho toma ducha sozinho, mas não se seca e também não se veste. Necessita de auxílio para escovar os dentes e se limpar na casa de banho. Cabe frisar aqui que, não há indicação por parte das funções parentais, de privacidade, por exemplo, a mãe vai ao banheiro, fazer suas necessidades de porta aberta, troca de roupa na frente dos filhos.

Acerca da Dinâmica familiar, o menino não tem horário para nada, faz suas atividades conforme melhor lhe convém. A mãe desautoriza o pai frente ao filho e não é hábito do casal priva-lo. Mas quando isso acontece, quando a mãe impõe um castigo ele, o pai, não respeita.