

# A Escuta da Imagem: psicologia arquetípica em desenhos e estórias

Bráulio Porto\* 

## Resumo

No trabalho com as imagens produzidas por crianças e adolescentes em análise, procurou-se estabelecer uma abordagem baseada na contação de estórias e sobreposição dos desenhos, favorecendo a *escuta da imagem*. Essa escolha buscou evitar o principal perigo ligado à interpretação de desenhos, que é a perda do significado particular de uma imagem na perspectiva da pessoa que a produziu. A adoção da narração de estórias estabelece a mesma ressonância com a atividade imaginativa inicial, permitindo a continuação deste movimento, gerando assim novas imagens. A compreensão da natureza deste processo, dada por sua relação com os padrões arquetípicos, pode ser possível a partir da observação de suas semelhanças, visíveis ao longo de seu desdobramento, exemplificada por meio da apresentação de um caso clínico. Essa experiência se tornaria acessível ao analista com o emprego do *método de sobreposição de imagens*. ■

**Palavras-chave:** desenhos; estórias; sobreposição; imagens; psicologia arquetípica.

**Recebido:** 13/02/2025

**Aprovado:** 18/07/2025

**Revisado:** 25/08/2025

**Como citar:** Porto B. (2025).  
A Escuta da Imagem: psicologia arquetípica em desenhos e estórias. JUNGUIANA, 43, 1–19.  
<https://doi.org/10.70435/junguiana.v43.277>

**Financiamento:** Sem financiamento a declarar.

**Conflito de interesses:** Sem conflito de interesses a declarar.



\* Psicanalista junguiano de crianças, adolescentes e adultos pelo C.G. Jung Institut-Zürich, Suíça. Membro da International Association for Analytical Psychology – IAAP. Graduado e Mestre em psicologia pela Universidade de São Paulo-USP. Especialista em psicologia analítica junguiana pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Diretor de Estudos do Instituto Mantiqueira de Psicologia Arquetípica – IMPAR. Doutorando em psicologia na Universidade de São Paulo – USP.  
<https://orcid.org/0000-0002-1023-7613>  
E-mail: brauaporto@gmail.com

## *Listening to the Image: archetypal psychology in drawing and storytelling*

### **Abstract**

In the work with the images produced by children and adolescents under analysis, an approach based on storytelling and image overlapping was conceived, in order to allow *listening to the image*. This path sought to elaborate on the central jeopardy linked to the interpretation of drawings: the loss of the particular meaning of an image from the perspective of the person who produced it. Adoption of storytelling would establish the same resonance with the initial imaginative activity, facilitating the continuation of this movement by generating other outcomes from the narrative. Understanding the nature of this process, given by its relation to archetypal patterns, might be possible from the observation of its similarities, visible throughout its unfolding, exemplified through the presentation of a clinical case. This experience would become accessible to the analyst employing the *image overlapping method*. ■

**Keywords:** drawings; stories; overlapping; images; archetypal psychology.

## *Escuchando la Imagen: psicología arquetípica en dibujos e historias*

### **Resumen**

En el trabajo con las imágenes producidas por niños y adolescentes en análisis, se buscó establecer un enfoque basado en la narración de historias y superposición de los dibujos, permitiéndote *escuchar la imagen*. Esta decisión buscó evitar el principal peligro relacionado a la interpretación de dibujos, que es la pérdida del significado particular de una imagen en la perspectiva de la persona que la produjo. La adopción de la narración de historias establece la misma resonancia con la actividad imaginativa inicial, facilitando la continuación de ese movimiento, generando así nuevas imágenes. La comprensión de la naturaleza de este proceso, dada por su relación con los patrones arquetípicos, puede ser posible a partir de la observación de sus semejanzas, visibles a lo largo de su desarrollo, ejemplificado a través de la presentación de un caso clínico. Esta experiencia se volvería accesible al analista con el empleo del *método de superposición de imágenes*. ■

**Palabras clave:** dibujos; historias; superposición; imágenes; psicología arquetípica.

---

### **Introdução**

As imagens do inconsciente foram estudadas por Carl Gustav Jung desde os primeiros estágios de sua prática clínica enquanto psiquiatra, sendo uma matéria aprofundada ao longo de sua vasta obra. O tratamento singular atribuído à imaginação e às figuras simbólicas representa uma das suas mais significativas contribuições ao campo da psicologia, dado que se confirma nas imagens e diálogos excepcionais contidos tanto no *Livro Vermelho* (Jung, 2009) quanto nos *Livros Negros* (Jung, 2020).

Nos escritos de Jung, é recorrente a inter-relação entre os conceitos de psique e imagem, manifesta em assertivas como “imagem é psique” (Jung, 1929, §75) ou ao afirmar que “todo processo psíquico é uma imagem e um imaginar” (Jung, 1939, §889). Assim, uma abordagem da psique que se propõe junguiana deveria considerar a hipótese da atividade espontânea da imaginação, entendida como uma força reveladora da dimensão emocional do sujeito, conforme explicitado pelo próprio autor:

Na medida em que conseguia traduzir as emoções em imagens, isto é, ao encontrar as imagens que se ocultavam nas emoções, eu readquiria a paz interior. Se tivesse permanecido no plano da emoção, possivelmente eu teria sido dilacerado pelos conteúdos do inconsciente. Ou, talvez, se os tivesse reprimido, seria fatalmente vítima de uma neurose e os conteúdos do inconsciente destruir-me-iam do mesmo modo. Minha experiência ensinou-me o quanto é salutar, do ponto de vista terapêutico, tornar conscientes as imagens que residem por detrás das emoções (Jung, 1975, p. 158).

Neste contexto, a psicologia arquetípica – que não se configura como uma nova teoria, mas uma perspectiva alternativa dentro da psicologia analítica – sublinha a relevância de um trabalho psicológico atado à imagem (Jung, 1934). James Hillman, seu principal nome, tratando a esse respeito, afirma: “quando uma imagem é realizada – completamente imaginada como um ser vivo distinto de mim – ela então se torna um *psicopompo*, um guia com uma alma” (Hillman, 2010a, p. 99).

Logo, por este prisma, torna-se essencial compreender o significado subjacente da imagem. O processo de escutar a imagem não se restringiria à mera percepção sensorial, já que está intrinsecamente ligado à expressão através da fala, por meio das palavras. Uma imagem que se comunica exerce um papel terapêutico, pois contribui para a cura da psique, dado que

as palavras queimam e se tornam carne à medida que falamos (...) palavras que carreguem acuradamente a alma, onde pensamento, imagem e sentimento se entrelacem. Então, nos damos conta de que a alma pode ser feita no mesmo instante, simplesmente através do discurso (Hillman, 2010b, pp. 54/411).

As afinidades entre a imagem e a fala podem ser ilustradas de maneira significativa a partir de um estudo sobre as relações entre o pensamento

simbólico, as pinturas de cavernas e o surgimento da linguagem. Além de sua qualidade arquetípica – possivelmente surgindo simultaneamente em diferentes regiões do mundo –, tanto a expressão pictórica quanto a linguagem serviriam para representar “ações, estados, objetos e modificação”, além de “externalizar estados mentais internos” (Miyagawa *et al.*, 2018, p. 6). A observação de que as pinturas rupestres estão intimamente relacionadas às propriedades acústicas das câmaras nas quais se encontram sugeriria a existência de um vínculo atemporal entre essas práticas fundamentais da humanidade (Miyagawa *et al.*, 2018).

Se um dos principais objetivos da análise psicológica é estreitar a conexão entre o ego do paciente e suas imagens inconscientes, torna-se necessário desenvolver um meio que favoreça esse acontecimento, cujo esclarecimento preciso desde os primeiros momentos da terapia contribuiria para a compreensão da direção apontada pela psique. Uma oportunidade para tal realização seria proporcionada pela adoção de um recurso no qual as imagens pudessem ser “escutadas”.

Um modo viável passaria pela análise dos sonhos, que, no entanto, implica em investimento temporal de longo prazo. Em contrapartida, o uso da expressão artística, como o desenho livre, resultaria em um retorno imediato, proporcionando uma maneira eficaz de criação desse “outro” (Abt, 2005) com o qual o paciente pode estabelecer um diálogo. No ambiente terapêutico, esta oportunidade se colocaria como um canal direto para a expressão imaginal desejada.

Soluções desta natureza têm sido amplamente utilizadas no *setting* analítico, especialmente com crianças e adolescentes. Contudo, a interpretação dos desenhos, conforme abordada na literatura clássica da psicologia analítica, tende a se apoiar em critérios empíricos que parecem estar aplicados de forma bastante imprecisa. A relativização da interpretação, no que se refere aos aspectos materiais, formais e à análise do espaço, cor e número, cria o risco de se projetar no material conteúdos inconscientes que definitivamente não pertencem ao sujeito.

Este fenômeno tem ocorrido, em grande parte das vezes, devido ao fato da base interpretativa dos analistas ainda continuar sustentada pela concepção de símbolo, com frequência recorrendo a dicionários na busca de significados coletivos que esclareçam as imagens. Além do mais, persiste uma legítima desconfiança de que as pesquisas que fundamentaram certas observações, tidas como confiáveis, necessitem ser revisadas à luz de investigações mais recentes. A forma de evitar este risco seria conceder maior espaço ao que o inconsciente do paciente tem a expressar. A esse respeito, Jung observa:

Neste caso deverá a interpretação estar precavida contra o emprego de quaisquer outros pontos de vista que não sejam os indicados manifestamente pelo conteúdo. Se alguém sonha com um leão, a interpretação correta somente pode estar orientada para o leão, i.e., será essencialmente uma *ampliação* dessa imagem. Tomar outra coisa seria uma concepção inadequada e errada, pois a imagem do “leão” constitui por si só uma concepção inequívoca e suficientemente positiva (Jung, 1928, §162).

Portanto, o conhecimento das emoções envolvidas e, particularmente, das analogias às quais uma imagem faz referência, seria alcançado por meio de sua consideração como metáfora de elementos e processos inconscientes. Esta abordagem representaria a via mais adequada para se ficar com a imagem, alinhando-se ao modo como o sonho é compreendido pela psicologia arquetípica (Berry, 2008). No que se refere ao desenho, para que essa ação seja eficaz, deve-se combinar a expressão pictórica com um meio semelhante que respeite o mesmo tipo de processo imaginativo envolvido em sua criação, proporcionando uma espécie de harmonia comum entre ambos.

Seguindo esta linha de raciocínio, a opção pela contação de histórias preencheria tal lacuna. Esta prática abriria espaço para “a mais humana de todas as faculdades – o relato dos contos de nossas almas” (Hillman, 2010b, p. 411). O uso da expressão

pictórica como ponto de partida, combinada posteriormente com a linguagem, estimulada por uma direção criativa derivada do fluxo da imaginação, permitiria estabelecer uma ressonância comum entre as duas atividades, alcançando, assim, a dinâmica desejada. Avançando ainda mais, os efeitos desse entrelaçamento criariam um espaço mental ampliado, favorecendo o surgimento de novas imagens.

Esta abordagem parte do pressuposto de que a narrativa expressa de forma suficiente o que está presente na imagem, não sendo necessária a busca por informações adicionais que já não estejam implícitas no desenho ou na história que o indivíduo conta. Embora novas ampliações trazidas pelo paciente sejam bem-vindas, elas precisam ser cuidadosas para não se desviarem do fenômeno original, desprezando-se um caminho associativo distanciado da imagem. O conhecimento simbólico continua sendo relevante para a compreensão da produção, mas passa então a desempenhar um papel secundário, funcionando como um arcabouço teórico que o analista utiliza apenas quando a direção indicada pela psique do paciente se alinha com as referências coletivas.

Ao se colocar como pontes para os sentimentos, em uma função estreita de relacionamento, as palavras carregadas de emoções “saltam para fora de suas sentenças e tornam-se imagens” (Hillman, 2010b, p. 63). O incentivo ao fluxo da imaginação promove, também, o surgimento de imagens em uma dinâmica que remete ao desdobramento delas, de maneira análoga ao processo de emergência da consciência durante a imaginação ativa. A observação das semelhanças entre essas imagens sugere os temas psicológicos com os quais elas estão associadas. Nesse sentido, a análise de uma série de produções visuais pode revelar sua afinidade com complexos inconscientes e padrões arquetípicos subjacentes.

Esta avaliação pode ser conduzida de modo relativamente simples, considerando cada desenho produzido individualmente e acompanhando seu desenvolvimento ao longo do tempo, através de sua sequência temporal. É crucial que, durante este processo, as produções não sofram

adaptações, sendo dispostas de forma a proteger sua coerência, sobrepondo-se uma à outra e respeitando com precisão a forma original conforme foram criadas. O sistema utilizado para essa análise foi denominado de *método de sobreposição de imagens* (Porto, 2019).

Este entendimento imaginal se caracterizaria como uma abordagem menos intrusiva para o trabalho com o material criado, preservando a integridade das imagens frente ao risco de projeções interpretativas. Seu objetivo é produzir uma imagem intermediária que auxilie na compreensão do sentido de uma série de produções, focando nas impressões subjetivas despertadas pela sobreposição dos temas e a narração das histórias. A análise dos motivos arquetípicos subjacentes aos complexos inconscientes identificados ofereceria informações valiosas para o diagnóstico do paciente, além de fornecer indicações sobre o prognóstico da análise, fundamentadas em um conhecimento oriundo da própria psique do sujeito.

Assim, o objetivo deste artigo é apresentar um novo meio de compreensão de desenhos no contexto clínico, concebido a partir da análise das histórias contadas e da observação do desdobramento das imagens produzidas pelos pacientes. Esta proposta justifica-se pelo desejo de manter a leitura das imagens o mais próxima possível de suas expressões inconscientes originais, garantindo maior fidedignidade psicológica. A apreciação das imagens visa trazê-las à consciência, a partir do “convite à imagem a sair do desenho e falar” (Allan, 1988, p. xix).

## Método

O modelo adotado nesta pesquisa baseia-se no procedimento de desenhos-histórias, instrumento de diagnóstico desenvolvido por Walter Trinca em 1972 (Trinca, 1987). Originalmente fundamentado na psicanálise, foi subsequentemente analisado e reinterpretado por diversas abordagens, tendo sido selecionado neste estudo por sua capacidade de manter a interpretação estreitamente vinculada à imagem. Algumas modificações sutis foram propostas em relação ao seu uso, ao mesmo tempo em que sua

análise foi profundamente reformulada à luz da psicologia arquetípica.

A intervenção inicial consistia em um contato prévio com os pais do paciente, seguido por uma entrevista de anamnese, antes da interação direta com a criança ou o jovem adolescente. Na primeira sessão com o sujeito, o estabelecimento de um vínculo terapêutico se dava pela investigação das motivações para sua vinda à análise, delineando gradualmente as características do trabalho a ser desenvolvido. Durante esse processo, discutia-se o procedimento a ser adotado, além de se observar também o nível de consciência da problemática apresentada.

Após essa primeira sessão, solicitava-se ao paciente a execução de um conjunto contínuo de cinco desenhos livres – de natureza cromática ou acromática. Cada desenho serviria como estímulo para a criação de uma história, a qual deveria ser contada logo após a finalização do desenho. Concluído o desenho e a história, era solicitado ao indivíduo que atribuísse um título, podendo ainda responder de forma livre sobre o conteúdo tanto da produção escrita quanto da expressão verbal.

A escolha do material para os desenhos foi orientada por um critério que priorizava a sua expressão psicológica, sem desconsiderar as possibilidades estéticas. Os pacientes dispunham de lápis preto, lápis de diversas cores, giz de cera, canetinhas hidrocor e tinta guache. Este último material permitia tanto o uso de pincéis quanto a utilização dos dedos para o emprego da tinta.

Na aplicação do procedimento, o analista oferecia uma folha de papel tamanho A3 (297 mm x 420 mm), disposta na posição horizontal, com o lado mais longo voltado para o paciente. Sem sugerir a possibilidade de alteração da posição do papel, instruía: “Você tem esse papel em branco e pode fazer o desenho que quiser”. Após a elaboração da imagem, mantendo-se o desenho na mesma posição, uma nova tarefa era proposta: “Agora, olhando para o desenho, você pode inventar uma história, contando o que acontece”. Finalizada a narração, pedia-se que o paciente atribuísse um título.

A partir deste instante, a investigação adquiria um caráter mais livre e exploratório. Essa fase incluía

esclarecimentos sobre a compreensão do desenho ou do conteúdo da estória, ampliações adicionais e outras imagens mentais relacionadas. Concluída a pesquisa, o desenho era retirado da frente do examinando, fechando a primeira etapa do teste, composta pelo desenho livre, a estória, o título e as questões correlatas. Esse processo era repetido por mais quatro vezes, normalmente ao longo de cinco sessões, até o encerramento da tarefa.

A ideia principal do protocolo era de estimular áreas sensíveis da psique do sujeito, evidenciando conflitos emocionais e desconfortos diante de estímulos não estruturados, permitindo uma visão integrada dos problemas por meio do reconhecimento dos complexos. O foco voltado para a expressão do desenho, a liberdade dada na criação da estória e o estabelecimento de um *setting* adequado favoreceriam a manifestação de temas arquetípicos.

A transição das observações originais de Walter Trínca para uma leitura fundamentada na psicologia arquetípica catalisou uma valorização da perspectiva imaginativa. Embora mantendo semelhanças com o modelo inicial, a interpretação do material foi substancialmente modificada, e baseada em um *corpus* observacional robusto, permitiu a identificação de determinados eixos de análise para cada desenho (Porto, 2019), cujos pormenores se encontram a seguir. Esta teorização serviu de base para um estudo inédito como tema de uma monografia de formação de analista no C.G. Jung Institute-Zürich, tomando a narração como a principal forma de acesso à escuta da imagem, enquanto os elementos pictóricos do desenho passaram a ser reavaliados sob a ótica do *método de sobreposição de imagens*.

De forma resumida, este método elementar consiste na colocação – sem qualquer tipo de ajuste técnico ou preocupação estética – de um desenho sobre o outro, respeitando-se o modo como foram originalmente produzidos. Esta operação intenciona observar eventuais correlações entre seus conteúdos, sublinhando a presença de padrões relativos à forma e sua expressão através de elementos como as cores, semelhanças e diferenças entre os tipos de materiais adotados e a natureza da ocupação espacial.

Desta maneira, no primeiro desenho e estória do procedimento foi possível identificar um tipo de mapa dos complexos. Neste instantâneo psíquico da situação inicial do sujeito, poderia ser discernida, além da estruturação geral da consciência, uma tendência incipiente relacionada ao aparecimento de determinado tema. A segunda produção, marcada pela constelação de um complexo, refletiria esse traço, destacando um ponto de transição entre a visão geral e a particular, contribuindo para o estabelecimento de um diagnóstico psicológico.

A terceira produção, por sua vez, caracterizava-se pela evidência da função transcendente, com a manifestação de um elemento simbólico. Há neste momento um intenso contato entre a consciência e o inconsciente, e a emergência simbólica abriria novas possibilidades associadas ao complexo previamente constelado. Geralmente, este elemento apareceria como um ponto de inflexão, oferecendo ao menos duas alternativas quanto à sua assimilação pela consciência.

Essas possibilidades ficariam evidentes na quarta e quinta produções, seja por meio da repressão do símbolo ou por sua progressiva conscientização. Tais expressões alternadas, sem uma ordem específica, representariam respostas orgânicas da psique à questão simbólica. Dependendo da maneira como essas manifestações se apresentassem, poderiam ser delineadas possíveis previsões a respeito do prognóstico do caso, contribuindo para definição de uma meta na análise.

A investigação que deu origem a este estudo foi realizada no Brasil entre os anos de 2004 e 2013, com a participação de 54 pacientes brasileiros, sendo 38 meninos e 16 meninas, totalizando 270 desenhos e estórias. Deste universo, foi selecionado um caso, apresentado na seção seguinte, com os cuidados éticos como a autorização por escrito do paciente e sua identificação sob pseudônimo. Uma segunda etapa do estudo foi conduzida na Suíça, com a inclusão de pacientes portugueses e suíços. Realizada entre os anos de 2015 e 2018, envolveu 13 pacientes (8 meninos e 5 meninas), com a produção de 65 desenhos e estórias, visando realizar uma futura comparação intercultural dos resultados.

## Voos e Raízes

Tiago, brasileiro de 20 anos de idade, chega ao consultório com a queixa de estar confuso quanto à escolha profissional. Ele vem de uma família cuja mãe é uma dentista de 45 anos de idade, o pai um engenheiro eletrônico de 49 anos de idade, tendo uma irmã dois anos mais velha. Morando em uma grande capital e estudando Finanças, sentia-se inseguro às vésperas da graduação, depois de frequentar simultaneamente um curso de Desenho Gráfico e de Desenho Industrial em duas universidades públicas. Havia dito aos pais que “antes queria ser feliz, mas que agora pensava em dinheiro”.

O casal havia se conhecido quando a mãe se preparava para entrar no curso de Odontologia, acabando por ter aulas preparatórias com o pai, ainda estudante de engenharia. Começaram a namorar depois de um ano, permanecendo mais dois anos juntos até ele viajar a trabalho para a Itália. Durante o período de um ano em que ficou por lá, mantiveram o vínculo trocando cartas, até o seu retorno. Casaram-se após quatro anos de namoro. A primeira filha nasceu no ano seguinte, em uma gravidez não planejada, mas bem tranquila, enquanto a mãe atuava como dentista clínica.

Em sua segunda gravidez, também não programada, ela estava no meio de uma especialização em ortodontia, além de continuar com o seu trabalho prático. O fato de precisar cuidar da filha e as exigências dos estudos a deixaram mais tensa, porém pôde contar com bastante apoio familiar. Segundo relatou, o parto normal do filho foi “perfeito”. Suas primeiras reações foram muito positivas, feliz e surpresa por dar à luz um menino. Disse estar muito calma por haver sonhado sempre em ter uma menina, algo que conseguira no parto anterior. O casal desejava ter mais filhos, e embora temendo ficar sobrecarregado com duas crianças, foi capaz de lidar bem com a situação.

Durante um ano e um mês ela amamentou Tiago, até que ele teve uma convulsão febril. O evento ocorreu em sua casa enquanto estava com uma babá, na ausência da mãe que iniciava a retomada de suas atividades profissionais. Os pais levaram o bebê com uma “febre horrível” ao hospital, onde ele teve

uma nova convulsão, ficando em observação durante um final de semana. Na volta ao lar, o menino retomou a amamentação do mesmo modo quando fazia aos poucos meses de vida, se recusando a aceitar outro tipo de alimento e sendo extremamente apegado à mãe. Após um tratamento médico de dois anos, nunca mais teve qualquer outro tipo de problema convulsivo.

Recuperado da experiência hospitalar, voltou a se alimentar bem, submetido a uma rotina regrada que permitia dormir as horas necessárias para o seu crescimento. Durante algum tempo, sofreu com o incômodo devido ao nascimento dos dentes, tendo o sono agitado. O desenvolvimento motor seguiu dentro da normalidade, e ele demonstrou desde sempre uma excelente coordenação dos movimentos finos. Brincava com pequenos bonecos, monstros e dinossauros, mantendo-os sempre à mão. Os pais sabiam que aquilo era uma forma de se sentir seguro e respeitavam esta necessidade. Era carinhoso, oferecendo abraços e toques afetuosos aos adultos, em um contato muito próximo.

Ainda pequeno, falava corretamente e possuía um vocabulário elaborado. Começou a frequentar a creche a partir dos cinco meses, e ao chegar na escola se socializou com facilidade, tendo bons amigos. Aos oito anos de idade, na única mudança de casa que a família realizou, reagiu com muito desgosto, querendo voltar para a antiga residência. Este tipo de apego ao ambiente conhecido era visível na idade adulta, quando, morando na capital, viajava assim que podia para visitar a família e os amigos na sua cidade natal no interior, em busca do que considerava um convívio essencial.

No início do nosso trabalho, Tiago tinha um comportamento que era considerado por seu pai como muito extremo, em que as coisas eram no estilo “ou tudo, ou nada”. Havia saído de um ambiente universitário bastante fechado, época na qual não aparecia com nenhuma namorada. A pressão o desgastava e seu humor parecia para família um tanto instável, alternando entre momentos de grande felicidade e outros de enorme tristeza. Havia um temor quanto à presença de uma doença mental, devido ao histórico familiar. A avó materna fora diagnosticada com

transtorno bipolar, além dos tios e tias, à exceção de sua mãe. Do lado paterno, um dos seus tios era esquizofrênico, em tratamento psiquiátrico por anos a fio.

Era preocupado com sua saúde, e se cuidava fisicamente por meio de atividades como o judô e o jiu-jitsu. Não usava drogas ilícitas e consumia álcool somente no contexto social. Naquele instante tinha uma namorada que se graduara em Direito, trabalhando em um emprego estável também na capital. Havia guardado as economias que recebera em um estágio, durante os estudos de Desenho Gráfico, para pagar o seu curso de Finanças durante um período de licença. Porém, em seus tempos vagos, se divertia fazendo pichações pela cidade, muito interessado pela arte de rua e o grafite.

## Desenhos e Estórias

### 1. Vaidade

“A estória de uma menina superbonita, a molecada toda a bajulava sem parar, mas um dia de tanto olharem para ela, ela secou, perdeu os dentes e junto com os dentes perdeu os admiradores” (Fig. 1).

A primeira narrativa apresenta a figura de uma “menina superbonita” como personagem principal. Tendo em vista o surgimento nesta produção de uma espécie de fotografia ou mapa dos complexos, nota-se que Tiago destacou justamente uma personagem feminina, cujo atributo preliminar é a beleza. Trabalhando em um cenário psicológico, esta escolha poderia ser entendida como aquilo na psique que evoca os aspectos arquetípicos da *anima*. A personificação de determinados atributos relacionados à capacidade de atração erótica estabelece uma relação interessante que remonta ao vínculo arquetípico entre *eros* e *psique* (Brandão, 1991).

O fato de ser admirada por toda a *molecada*, o conjunto de moleques – meninos travessos e brincalhões, criados soltos na rua –, resumiria a dinâmica que se estabelece entre os elementos da consciência, de caráter pueril (*molecada*) e o complexo inconsciente, cuja principal característica é o seu magnetismo (menina superbonita). Esta relação seria marcada por um tipo de atenção exacerbada, resultado de uma situação onde este grupo a “bajulava sem parar”. A definição do verbo bajular implicaria um tipo de adulação cujo objetivo é a obtenção de



Figura 1. “Vaidade”. Arquivo pessoal.

vantagens, o que traria a ideia de uma situação a princípio confortável e nutritora no nível egóico.

A origem do infortúnio se dá a partir da ação de ser extremamente vista, até o instante em que acaba por secar. Na vida cotidiana, o processo de secagem consiste em se eliminar o máximo de umidade de um determinado objeto, seja por meio natural ou através do uso de uma máquina. Deve se levar em consideração que o verbo secar, em nossa língua portuguesa, também traz outros sentidos; pode representar o ato de se encarar uma pessoa com intenção sexual, assim como trazer má sorte ao lançar um “mau-olhado” sobre uma situação ou alguém. Portanto, compreendido em uma perspectiva imaginativa, esta ação envolveria uma atitude de fascinação e enfeitiçamento inicial que posteriormente, com a retirada das projeções, eliminaria do objeto tudo o que está ligado ao sentimento, do qual a água é uma metáfora. Desta maneira, o que sobra é apenas um elemento seco, desvalorizado, negativo e envelhecido.

Assim que esta menina seca, perde imediatamente os dentes, e junto com eles os seus admiradores. Esta perda, compreendida em seu sentido orgânico, representaria o processo natural do tempo e a relação

com o passar da idade. A criança, que completa a dentição primária por volta dos três anos, começa a perder seus dentes em torno dos cinco ou seis anos de idade, em prol da dentição denominada permanente. Na narração, esta imagem poderia retratar que a identificação com as expectativas sociais de sua idade – sugerida pela mudança de objetivo em ser feliz para o de ganhar dinheiro –, seria um risco no que se refere à dinâmica constelada em torno da *anima*, a transformando em uma referência desvitalizada e sem alma para a consciência (Hillman, 2007).

O título da estória, “Vaidade”, acabaria por estabelecer um paralelo imediato com a noção coletiva de uma apreciação inflada da própria aparência e um desejo de admiração da parte dos outros. Entretanto, um dos seus significados menos discutidos diz respeito àquilo que é vão, vazio, ou firmado sobre aparência ilusória, correspondendo ao tema problemático descrito.

## 2. Obsessão

*“A estória é do carinha que colecionava pássaros raros e a obsessão dele de prender pássaros ficou tão grande que ele acabou preso em uma gaiola por tráfico ilegal de animais” (Fig. 2).*

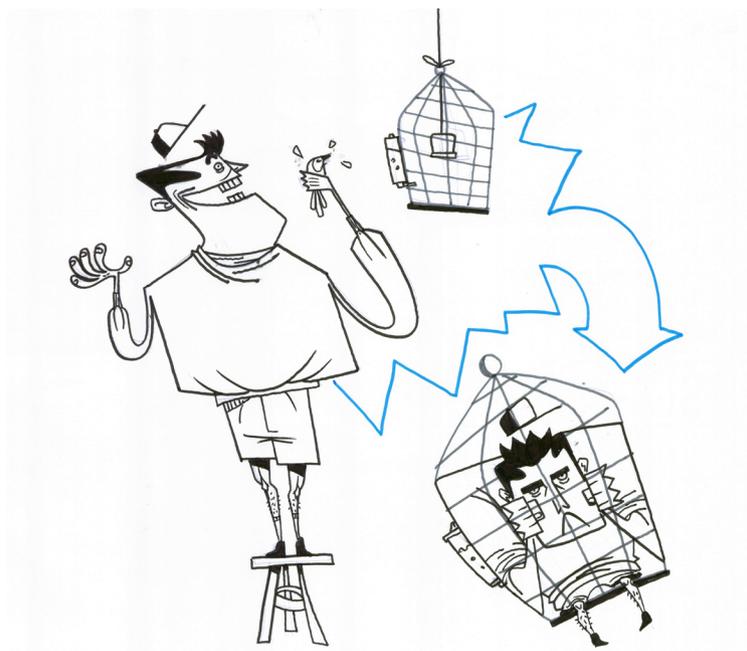


Figura 2. “Obsessão”. Arquivo pessoal.

A história apresenta o personagem como um “carinha”. Em certos contextos, a palavra “cara” é utilizada como termo informal para denominação de um homem, tendo o propósito de enfatizar uma personalidade descolada, em especial quando a expressão é empregada por uma criança em relação a um adulto. No entanto, nesta situação, o uso em seu diminutivo carrega uma intenção desvalorativa, como se desse a esta pessoa uma qualidade de imaturidade ou mesmo de irrelevância como personalidade.

Este indivíduo é um colecionador de pássaros. Tal atividade o define como alguém que deseja capturar animais cuja principal característica é poder voar. Como a maioria dos colecionadores, seu interesse se retém naqueles exemplares que são considerados raros. Tendo em consideração a distinção de um complexo específico nesta etapa do processo, é possível compreender esta figura como a parte da sua psique que insiste em manter sob controle qualquer tipo de tendência que possa implicar em autonomia e liberdade, atributos que encontram uma alegoria precisa no voo de um pássaro. O adjetivo “raro” daria a estas aves uma qualificação ainda mais distinta, as tipificando como únicas e especiais, o que faz entender que as características as quais representam lhe seriam caras.

No entanto, há uma questão que acaba por servir como um ponto de virada nesta narrativa. Por conta da sua obsessão de prender pássaros ficar tão grande, ele acaba “preso em uma gaiola por tráfico ilegal de animais”. Esta passagem permitiria estabelecer uma reflexão sobre a dinâmica envolvida no papel das ideias obsessivas e o seu esforço em reprimir os conteúdos da psique, para que se mantenham ou se tornem novamente inconscientes (Jung, 1918). Diante da predominância de tal padrão de comportamento psicológico, o que acabaria por ocorrer ao sujeito é se enxergar “engaiolado”, como se a própria maneira que encontrasse para lidar com este fenômeno o levasse a um inevitável aprisionamento. Por isso, ele acabaria detido na mesma gaiola que iria utilizar.

O tipo de delito escolhido também guarda uma significação singular. Infelizmente, o tráfico ilegal de animais é um crime comum no país, onde a

ganância e o interesse de colecionadores – especialmente estrangeiros –, associados à falha fiscalização e à punição branda estimulam sua difusão. Deixando à parte os trágicos detalhes deste tipo de prática, o que se tem em termos gerais é o deslocamento de espécies que ocupam a vida selvagem para uma atmosfera urbana, muitas vezes situadas em outros continentes. Esta mudança poderia ser lida à luz da passagem de determinados conteúdos entre um ambiente natural e animal para outro construído e humano. Sem necessidade de se alongar excessivamente neste ponto, a amplificação dos atributos remeteria sobretudo ao curso entre inconsciente e a consciência.

“Obsessão”, palavra utilizada por Tiago como título do desenho, reforçaria o modo específico como a questão apresentada estaria sendo resolvida no nível da psique. A existência da atitude unilateral vinculada ao controle revelaria, como constelação de uma tendência, uma situação cuja manutenção seria difícil. A carga de energia existente nestes elementos, representados pela metáfora dos pássaros raros, insistiria em sua total e livre expressão.

### 3. Sonho

*“A história de um menino que queria conhecer o mundo inteiro e de tanto querer, criou asas e viajou o mundo inteiro” (Fig. 3).*

O personagem desta curta história é “um menino que queria conhecer o mundo inteiro”. Se na narração anterior o tema inicial era o esforço do tal “carinha” em capturar pássaros de maneira obsessiva, estabelecendo uma ação de domínio e aprisionamento, o que se manifesta agora é um movimento absolutamente contrário, relacionado à liberdade e abertura à vida. O espaço que se define é também diametralmente oposto à delimitação asfixiante de uma gaiola, já que “o mundo inteiro” abarcaria uma gigantesca área imaginada.

A sequência estabelecida entre as pessoas de destaque nas narrativas também merece atenção. Se no princípio existe a supremacia da figura feminina, cuja enorme beleza fascina os conteúdos da consciência, seguida pela transição para um elemento



Figura 3. “Sonho”. Arquivo pessoal.

masculino obcecado em apenas exercer o controle, este é o momento que finalmente expõe uma protagonista intimamente ligada à psique inconsciente de Tiago, representada pelo menino. Embora jovem e imaturo, como constelação do seu lado heroico e mercurial, promoveria um avanço em termos de um sentido pessoal de identidade. Por conta desta e outras características, como a afinidade com o ato de voar (Hillman, 1989), seria possível confirmar a sua relação com o arquétipo do *puer*.

Neste contexto, o aparecimento das asas poderia ser visto como a emergência do símbolo, guardando em si os potenciais para a superação da tensão criada. É fundamental considerar que a criação destas asas ocorreria somente a partir do estado do menino de “tanto querer”, algo que conecta este evento a um desejo profundo de sua psique. Aqui se encontraria um ser alado, que ao invés de aprisionado, pode enfim realizar a sua viagem. Os elementos pictóricos do desenho, ao serem contemplados nesta perspectiva, transmitem pelas suas cores uma energia dinâmica,

diferentemente das demais produções. Chama a atenção quão próximos estão o sorriso do menino e o globo terrestre, como se completamente enamorados.

Portanto, tendo como pano de fundo a situação de indecisão quanto à escolha profissional e os problemas ligados à sensação de falta de progresso e de dificuldade de adaptação à realidade, a imagem e sua descrição parecem garantir que a energia libidinal para a tarefa do ego estaria disponível. Mesmo tendo como panorama algum tipo de dificuldade inicial para começar esta jornada, haja visto o sentido vertical desafiador deste voo, seu relato termina com a certeza de que o menino “viajou o mundo inteiro”.

Ao usar o termo “Sonho” como título da estória, Tiago confirmou mais uma vez a filiação desta temática ao território inconsciente, já que este fenômeno teria por fonte os recônditos mais profundos da psique. Ao apresentar esta imagem e a sua narrativa como uma alegoria destas aspirações psicológicas, é dado o devido valor ao papel deste tópico em termos da sua vida consciente.

#### 4. Teimosia

“A estória de um cara que era tão cabeça dura, teimoso, que acabou se enraizando no chão. Aí ficou um velho com as ideias imóveis e sem alteração/movimento” (Fig. 4).

O início da narrativa traz novamente o termo “cara”, desta vez em um novo contexto. Ao invés de descrever alguém estiloso, ou no diminutivo para depreciar sua personalidade, seu uso aqui denotaria uma qualidade comum. O significado seria de que esta pessoa não é nem especial, e muito menos inferior, se tratando somente de uma figura ordinária. Este ponto permitiria identificar de antemão uma aceitação realista quanto à ocorrência anterior do símbolo, onde a apresentação do humano é de certa maneira reequilibrada em termos de sua importância psicológica.

Este indivíduo carrega como peculiaridade o fato de ser muito “cabeça dura”, expressão coloquial que se refere a quem não se deixa convencer pelos outros, permanecendo com a mesma opinião quanto a um determinado assunto. O pano de fundo imaginal desta expressão sugeriria uma rigidez

de pensamento, carregada de um sentimento de relutância a qualquer tipo de mudança. A consequência desta teimosia é o seu enraizamento ao chão. Os elementos que se relacionam com uma atitude factual e aterrada, implicando em um tipo de visão crua da vida, guardariam uma ressonância com os aspectos do arquétipo do *senex*.

Além da presença na estória de várias qualidades associadas a esta estrutura inconsciente, a impressão geral do desenho permite reforçar esta conclusão, encontrando em sua expressão pictórica traços que suscitam a imperturbabilidade e a velhice. Mesmo a aparência do homem se apropria de uma representação comum ao tema, que é o tronco de uma velha árvore (Hillman, 1989), tendo nesta ocasião o seu próprio corpo metamorfoseado em uma forma vegetal. Pode-se dizer que o aparecimento de uma impulsividade ligada ao *puer* tem como desdobramento a constelação de aspectos reflexivos vinculados ao *senex*.

O resultado final da incorporação desta perspectiva corresponderia à descrição de “um velho com as ideias imóveis e sem alteração/movimento”. Neste comentário há um aprofundamento dos

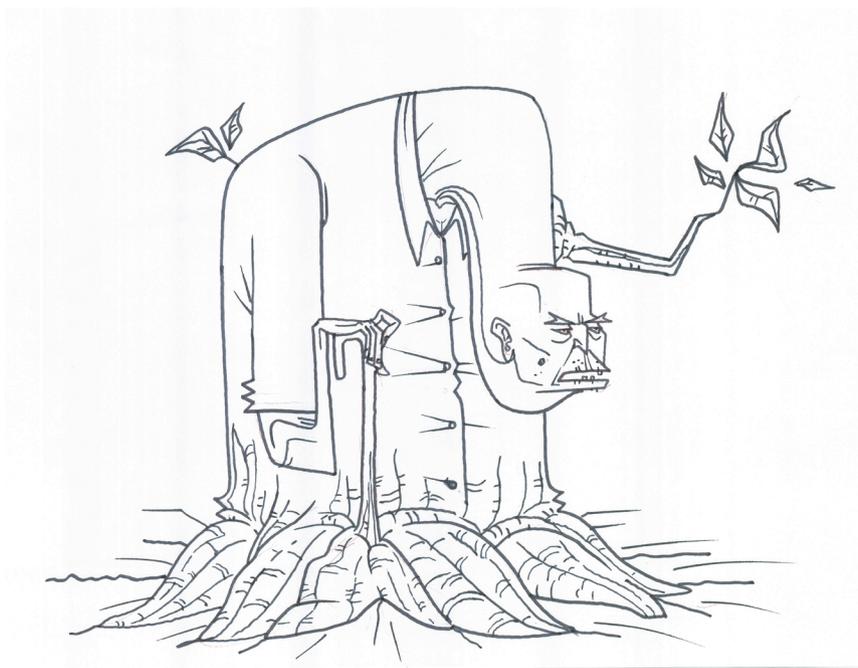


Figura 4. “Teimosia”. Arquivo pessoal.

atributos fomentados por esta dinâmica arquetípica, que se referem ao frio racionalismo, às ruminatórias obsessivas e à sua preocupação fundamental com a questão temporal. As ideias imóveis revelariam a necessidade de estabilidade, enquanto a falta de alteração situaria seu dinamismo imutável no que se relaciona à matéria do tempo.

O título da história, “Teimosia”, reflete um dos pormenores desta dinâmica. Tiago comentou poder encontrar, tanto em seu pai quanto em si, manifestações desta temática como um obstáculo para empreender qualquer projeto de vida. Um bloqueio incômodo, como se nota na tonalidade negativa de sua narrativa. No entanto, esta parecia ser a forma necessária de lidar com o problema, partindo do pressuposto de que o conhecimento sobre si só viria da experiência deste estado mental, onde o veneno seria o próprio antídoto (Hillman, 1989).

## 5. Calo

“A história de um cachorro e do dono dele, em que o cachorro era muito agitado e não parava quieto e o dono sempre brigava com o cachorro por ele ser tão bagunceiro, essas coisas. Até o dia em que o dono

*brigou tanto com o cachorro que a única coisa que ele fazia era ficar deitado” (Fig. 5).*

O encontro entre o cachorro e o seu dono, principais personagens desta quinta narrativa, exprimiria em uma imagem a aproximação entre as polaridades *puer* e *senex*. Já foi discutido anteriormente que nas duas produções derradeiras é esperado encontrar tanto a incipiente conscientização do símbolo constelado quanto uma reação psicológica que buscaria a sua repressão. No caso presente, esta última alternativa se mostraria como a leitura mais precisa no que alude ao encaminhamento desta tensão psicológica.

Ao se tomar as características das duas figuras, há no cachorro um tipo de comportamento marcado pela agitação exagerada, ao ponto de se considerar que ele “não parava quieto”. Esta descrição suscitaria uma série de atributos: curiosidade, liberdade, caos, fantasia e impulsividade; por outro lado, aparece o seu dono, cuja atitude é marcadamente repressora, brigando “por ele ser tão bagunceiro, essas coisas”. A sua exposição evocaria também certos traços: banalidade, interdição, ordem, realidade e sensatez. Além disso, o adjetivo sempre, vinculado ao substantivo brigava, demonstra ser essa uma resposta comum de uma atitude com respeito à outra.



Figura 5. “Calo”. Arquivo pessoal.

Portanto, o exercício de se elencar as diferentes peculiaridades de cada um dos seres permitiria perceber que, neste contexto, ambas as partes estão em oposição, como dois inimigos. Envolvidos neste embate particular, parece ser evidente esperar que um dos lados seja derrotado, ou que pelo menos venha a se dar por vencido. Esta seria uma solução incompleta por ignorar que ambas as polaridades fazem parte do mesmo tipo de experiência, cuja realização passaria necessariamente pela reunião de suas propriedades. Sobre esta experiência, escreve James Hillman:

O puer não suporta a falta de direção, com tempo e paciência. Não sabe quase nada das estações e da espera. E quando deve descançar ou retirar-se de cena, então parece estar preso num estado atemporal, inocente dos anos que passam, em desacordo com o tempo. Seu vagar é como o vagar do espírito, sem ligações, não como uma odisséia da experiência [...]. Como o senex, não escuta, não aprende. O puer, portanto, mal compreende o que se ganha com a repetição e a consistência, ou seja, com o trabalho; ou o ir e vir, para a esquerda e para a direita, para dentro e para fora que traz a sutileza de procedermos passo a passo através da complexidade labiríntica do mundo horizontal (Hillman, 2021, p. 39).

Ao invés de promover este tipo de interação, a disputa entre as partes acabaria por levar ao sufocamento de uma das polaridades. Assim, chegando ao “dia em que o dono brigou tanto com o cachorro que a única coisa que ele fazia era ficar deitado”, tem-se um retrato da energia obsessiva do *senex* em promover a sua predominância, ao custo da capitulação completa do *puer*, que se mantém em um estado de passividade, justamente o maior dos seus riscos em relação à consciência.

Por este motivo, o título “Calo” deve ser lido em dois diferentes níveis de interpretação. Conforme expresso por Tiago, sua intenção era de expressar o ato de calejar, como se o cachorro depois de lidar com as ordens de seu dono ganhasse os calos da experiência. No entanto, na língua portuguesa o termo “calo”

também se refere à flexão do verbo calar na primeira pessoa, representando uma atitude de silêncio forçado. Mudez essa que se daria por um ato de submissão e anulação de um importante aspecto de sua psique.

## Sobreposição das Imagens

A transição inicial, entre os desenhos 1 e 2 (Fig. 6), compõe mesclas distintas: a primeira, à esquerda mais central, entre a menina bonita e o colecionador de pássaros. Já a segunda, à direita, formada pela união da menina sem os dentes e a gaiola na parte superior, e pela fuga dos moleques e o colecionador preso na parte inferior. Em ambos os desenhos há uma situação preliminar e o seu desenvolvimento, cuja indicação se dá pelas setas. É interessante notar que tanto o espelho quanto o pássaro na mão das personagens causam o mesmo efeito de fascinação, reforçando um ao outro a partir de sua sobreposição. O resultado dos atos é apresentado como desafortunado, expondo as consequências da constelação específica de um complexo.

O que se vislumbra na passagem dos desenhos 2 e 3 (Fig. 7), é que a manifestação da figura do menino alado e do globo terrestre contribuem para uma aproximação que estava ausente entre o caçador de pássaros e a gaiola. Além disso, a fusão entre os troncos e braços das duas personagens humanas coloca o pássaro na mão do menino, que o aconchega de seu rosto em um movimento delicado. O globo terrestre está fora do espaço fechado da gaiola, como que saindo dela, se colocando como pano de fundo para a ave.

Saltando para a transição entre os desenhos 4 e 5 (Fig. 8), há uma intensa coagulação dos diferentes traços, compondo quase que uma só imagem. O dono do cachorro parece – como no exemplo da imagem anterior – ter ganho um braço que segura o seu cajado contra o chão. Sua mão também aponta para a cabeça do homem enraizado, reforçando a impressão de que ambas as figuras fazem uma pressão, ou um peso sobre o animal, que reage com uma postura ao mesmo tempo obediente e entediada.

A presença da mesma dupla, vista na transição completa entre os desenhos 1 e 5 (Fig. 9), concentra o movimento da sobreposição na figura da



**Figura 6.** Sobreposição 1 e 2. Arquivo pessoal.



**Figura 7.** Sobreposição 2 e 3. Arquivo pessoal.

menina bonita e seus admiradores. É esta personagem que acaba mesclada com o dono do cachorro, onde o braço curvo do último parece apontar para

ela mesma. A orientação do animal se define também em termos da sua direção, tornando os demais elementos da imagem menos impactantes.



**Figura 8.** Sobreposição 4 e 5. Arquivo pessoal.



**Figura 9.** Sobreposição 1 e 5. Arquivo pessoal.



**Figura 10.** Sobreposição 3 e 4. Arquivo pessoal.

Enfim, ao se acompanhar a passagem feita entre os desenhos 3 e 4 (Fig. 10), tem-se uma medida de como Tiago deve proceder para ultrapassar o seu conflito. Nesta bela sobreposição, há uma complementaridade que une as duas figuras. Enquanto uma delas se dirige ao ar, tendo a propulsão das asas em um voo direcionado ao mundo, a outra se mantém conectada à terra, a tal ponto que parte do seu corpo se transforma em raízes. Mesmo as cores, observadas sob a ótica da mescla criada pela sua união, apresentam um contraste que é harmônico, no momento em que das asas saem exatamente os dois galhos com suas folhas.

Esta derradeira transição merece a evidência ao demonstrar que diante desta problemática, a psique de Tiago constelou exatamente o que precisava para avançar em sua vida consciente, evitando tanto os perigos da apatia quanto da fuga na fantasia. Deste modo, fica evidente que a solução passaria pela intrarrelação entre estas diferentes polaridades.

## Conclusão

O escopo central desta investigação foi a de encontrar uma abordagem apropriada no trabalho com as imagens produzidas por crianças e

adolescentes em análise, de modo que sua natureza inconsciente pudesse ser preservada, evitando-se assim sua contaminação pelas projeções e racionalizações do analista. Após um extenso percurso, a pesquisa culminou na formulação de uma metodologia baseada na contação de histórias e na sobreposição de imagens.

Esta medida visou mitigar o principal risco associado à interpretação tradicional de desenhos no campo da psicologia analítica, frequentemente sustentada por livros-guia que oferecem modelos interpretativos centrados em elementos materiais, formais e simbólicos, tais como o espaço, a cor e o número, tendência que implica na perda do significado particular de uma imagem na perspectiva do indivíduo que a produziu.

O sentido de uma figura desenhada, enquanto metáfora de um acontecimento psíquico pessoal, só pode ser desvelado pela própria pessoa, ou mais precisamente, por algo nela que se refira a essa experiência subjetiva, carregada de sentimento e valor. Nesse sentido, a amplificação simbólica, conforme descrita nos compêndios teóricos, perde relevância quando comparada à vitalidade da representação e aos atributos singulares de cada imagem.

Para acessar sua essência, é necessário promover a atenta escuta da imagem que coloque em ação uma dinâmica harmônica similar àquela que originou o desenho. A contação de estórias, ao ser adotada, estabelece uma ressonância com a atividade imaginativa inicial, possibilitando o prolongamento desse processo criativo e gerando novos frutos a partir da narrativa, que por sua vez constitui um espaço mental propício para o surgimento de novas imagens.

A compreensão da natureza deste processo, vinculada aos padrões arquetípicos, pode ser alcançada

por meio da observação das semelhanças presentes ao longo de seu desdobramento. Esta experiência se torna acessível ao analista por meio do *método de sobreposição de imagens*, o qual confirmaria a presença de uma temática inconsciente específica.

Desta maneira, este tipo de abordagem traria um acesso privilegiado à dinâmica psicológica vinculada à queixa do paciente, oferecendo informações relativas ao seu diagnóstico e promovendo uma direção importante no que diz respeito ao prognóstico da análise. ■

## Referências

- Abt, T. (2005). *Introduction to picture interpretation: according to C. G. Jung*. Zurich: Living Human Heritage Publications.
- Allan, J. (1988). *Inscapes of the Child's World: Jungian Counseling in Schools and Clinics*. Dallas: Spring Publications.
- Berry, P. (2008). *Echo's subtle body: contributions to an archetypal psychology* (2<sup>nd</sup> revised and expanded edition). Putnam: Spring Publications.
- Brandão, J. S. (1991). *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega Vol. I* (7<sup>a</sup> edição revisada). Petrópolis: Vozes.
- Hillman, J. (1989). *A Blue Fire: selected writings by James Hillman* (1<sup>st</sup> edition). New York: Harper & Row.
- Hillman, J. (2007). *Anima: an anatomy of a personified notion* (8<sup>th</sup> printing). Putnam: Spring Publications.
- Hillman, J. (2010a) *Ficções que curam: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler*. Tradução de Gustavo Barcellos, Letícia Capriotti, Andrea de Alvarenga Lima e Elizabeth de Miranda Sandoval. Campinas: Verus.
- Hillman, J. (2010b). *Re-vedo a Psicologia*. Tradução de Gustavo Barcellos. Petrópolis: Vozes.
- Hillman, J. (2021). *O livro do Puer: ensaios sobre o arquétipo do Puer aeternus* (2<sup>a</sup> reimpressão). Tradução de Gustavo Barcellos. São Paulo: Paulus.
- Jung, C. G. (1918). *Sobre o inconsciente*. OC 10: §13-35.
- Jung, C. G. (1928). *Psicologia Analítica e Educação*. OC 17: §127-229.
- Jung, C. G. (1929). *Commentary on "The Secret of the Golden Flower"*. OC 13: §1-84.
- Jung, C. G. (1934). *O Uso Prático da Análise dos Sonhos*. OC 16: §294-352.
- Jung, C. G. (1939). *Foreword to Suzuki's "Introduction to Zen Buddhism"*. OC 11: §877-907.
- Jung, C. G. (1975). *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Editado e gravado por Aniela Jaffé. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Jung, C. G. (2009). *The Red Book: Liber Novus*. Edited by Sonu Shamdasani; translated by Mark Kyburz, John Peck and Sonu Shamdasani. New York: WW Norton & Co.
- Jung, C. G. (2020). *Os Livros Negros, 1913-1932: cadernos de transformação*. Edição: Sonu Shamdasani; tradução: Markus A. Hediger; revisão da tradução: Walter Boechat. Petrópolis: Vozes.
- Miyagawa, S.; Lesure, C., & Nóbrega, V. A. (2018). Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language. *Frontiers in Psychology*, v. 9 n. 115.
- Porto, B. (2019). When Images Speak: Archetypal Perspectives in Drawing and Storytelling. *Quadrant - Journal of the C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology*, v. XLIX:1, pp. 11-38.
- Trinca, W. (1987). *Investigação clínica da personalidade: o desenho livre como estímulo de apercepção temática* (2<sup>a</sup> edição). São Paulo: EPU.

---

**Contribuição dos Autores:** O artigo é de autoria única: Bráulio Porto

**Editora do artigo:** Vera Lúcia Viveiros Sá <https://orcid.org/0009-0009-9057-0034>