

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

“Dor-Amor”: Leitura e Escritura dos Contos de Fadas

Joana D’arc de Mendonça Cavalcanti

Recife

2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

“Dor-Amor”: Leitura e Escritura dos Contos de Fadas

Joana D’arc de Mendonça Cavalcanti

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sébastien Joachim

Recife

2002

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR
A Tese de Doutorado da Aluna: JOANA DIARC DE MENDON-
ÇA CUNHA CUNHA, intitulada "DOR-AMOR: LEITURA E ESCRI-
TURA DOS CONTOS DE FAADA".

JULGAMENTO ÀS 09:00 HORAS DO DIA 20 DE DEZEM-
BRIO DE 2002, PRESENTES OS PROFESSORES MEMBROS DA
COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A Tese de DOUTO-
RADO DA ALUNA: JOANA DIARC MENDONÇA CUNHA CUNHA, IN-
TITULADA "DOR-AMOR: LEITURA E ESCRITURA DOS CONTOS
DE FAADA", PROFESSORES DOUTORES: SÉBASTIEN JOACHIM
(ORIENTADOR), NELLY MEDEIROS CUNHA, LUZILIA GONCAL-
VES FERREIRA, JOÃO FRANCISCO DE SOUZA E JOSÉ FER-
NANDES, SOB A PRESIDÊNCIA DO PRIMEIRO, REALIZOU-SE
A ARGUMENTAÇÃO DA CANDIDATA. CUMPRIDAS AS DISPOSIÇÕES
REGULAMENTARES, FORAM LIDOS OS CONCEITOS ATRIBUÍDOS
A CANDIDATA: PROFO SÉBASTIEN JOACHIM, APROVADO. NELLY
MEDEIROS DE CUNHA, APROVADO. LUZILIA GONCALVES FERREIRA
APROVADO. JOÃO FRANCISCO DE SOUZA, APROVADO. JOSÉ FER-
NANDES, APROVADO. EM SEQUÊNCIA O PROFO SÉBASTIEN JOACHIM
PRESIDENTE DA COMISSÃO EXAMINADORA, PROCEDEU A CAN-
DIDATA: JOANA DIARC MENDONÇA CUNHA CUNHA, "DOUTORA" EM
TEORIA DA LITERATURA POR ESTE PROGRAMA DE PÓS-GRAT-
DUÇÃO EM LETRAS UFPE. E, NESTA HORA HAVENDO A TRATAR
EM FALTA JOSÉ LINS, SECRETÁRIO DO PPER, EN-
CERREI A PRESENTE SESSÃO E LAUREI A PRESENTE ATA
QUE ASSINO COM OS DEMAIS MEMBROS DA COMISSÃO EXA-
MINADORA. RECITE, 20 DE DEZEMBRO DE 2002.

Estando

- x *[assinatura]*
- x *[assinatura]*
- x *[assinatura]*
- x *[assinatura]*
- x *[assinatura]*

DEDICATÓRIA

Ao meu avô, José Cavalcanti (In memorian):

*Pelas trocas, afetos e histórias compartilhadas. Pelo mundo reinventado no cheiro da terra molhada, da chuva batendo no telhado, do perfume de jasmim, da visão de acácias vermelhas, dos riachos cristalinos e do vôo de borboleta. Pela oferta de um tempo mágico eternizado no “**Era uma vez...**”.*

AGRADECIMENTOS

A Carlos Afonso, companheiro de todas as horas, parceiro na vida, nas buscas e no amor, pelo estímulo constante e pela ajuda incondicional nos momentos mais árduos da realização deste trabalho.

Às minhas filhas Luana e Laura pela vivência de muitas histórias e construção de um grande amor.

À minha mãe, pelo incentivo e presença constante, pelas histórias que embalaram a infância e me garantiram o prazer pela leitura.

Ao meu mestre e orientador, Professor Doutor Sébastien Joachim, por mais uma vez poder com ele compartilhar minhas histórias, assegurada por sua competência intelectual, seu rigor científico e sua grandiosidade humana. Sébastien, **obrigada!**

À minha avó Eula que entre um segredo e outro foi ensinando-me o delicado e misterioso mundo das palavras.

À minha tia Colija Pacheco por ter sido referência de amor, doação e esperança e, também, passaporte para muitas conquistas.

À minha irmã, Conceição, pelos momentos da infância e pela cumplicidade afetiva. Estamos juntas na “chuva com sol e festa de rouxinol”, nos nascimentos e casamentos...na vida e nos caminhos da alma.

À Norma Menezes pelos laços construídos, pela amizade alinhavada no dia-a-dia de muitas conversas, mas principalmente por ter apresentado-me à beleza e a grandeza que existem em muitas das pequenas coisas que pontuam a vida. Amiga, obrigada pela força e credibilidade durante todo o percurso do desenvolvimento destes escritos.

À Márcia Basto, pela amizade de sempre.

À Elizabeth Cavalcanti, pelo respeito e amizade que nos une.

A Luiz Otávio de Melo Cavalcanti pela confiança e respeito ao ajudar-me na construção de um tempo dividido entre o desempenho das minhas funções no DIÁRIO DE PERNAMBUCO e a realização do curso de Doutorado.

À Cleide Delmácia, pela colaboração.

À Universidade Federal de Pernambuco, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística por ter possibilitado a realização de um desejo pessoal e compromisso profissional: ampliar a produção dos estudos e discussões em torno dos contos de fadas no âmbito da academia.

Às professoras Nelly Carvalho e Luzilá Gonçalves pela competência e sensibilidade com as quais sugeriram mudanças e apontaram caminhos durante o Exame de Qualificação. As observações foram fundamentais para a conclusão destes escritos.

Aos alunos de Pós-Graduação de Literatura Infanto-Juvenil da FAFIRE, pelas trocas e aprendizado.

À Inês Fornari, pelo incentivo.

À Laura Cardozo pela amizade, além de muitos momentos onde pude reconhecer a dimensão da sua sensibilidade.

À Cristhianni Beserra com quem pude contar com a acolhida imediata para a reorganização dos textos que compõem esta tese.

À Diva e Eraldo pela constante disposição em atenuar os inúmeros problemas que surgem no decorrer dos cursos de pós-graduação e pela cordialidade com a qual sempre me acolheram.

A Lucas, representando todas as crianças, pela inspiração diária e a crença permanente de que devemos fazer das narrativas infantis uma janela para o mundo.

Finalmente, a todos que direta ou indiretamente colaboraram com este trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO.....	08
RÉSUMÉ.....	09
ABSTRACT.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – A IMPORTÂNCIA DOS CONTOS DE FADAS NA FORMAÇÃO E EDUCAÇÃO DA CRIANÇA.....	29
1.1 - Os contos de fadas.....	29
1.2 – Os contos e a educação afetiva e moral da criança	37
CAPÍTULO 2 – <i>VASALISA: A SÁBIA</i>: SÍMBOLO E NARRATIVA NA ENUNCIÇÃO DOS AFETOS.....	40
2.1 – No princípio... era dor.....	40
2.2 – E a palavra se fez ação... ..	52
CAPÍTULO 3 - <i>O PEQUENO POLEGAR</i>: NARRATIVA DO MEDO E COMPLEXO DE CASTRAÇÃO	74
3.1 – Complexo de castração.....	74
3.2 – Narrativa e medo.....	93

CAPÍTULO 4 - <i>O JUNÍPERO</i> E AS TRÊS ETAPAS DA DOR.....	115
4.1 - A primeira etapa da dor: a ruptura.....	120
4.2 - A segunda etapa da dor: a comoção	146
4.3 - A terceira etapa da dor: a reação	158
CAPÍTULO 5 - <i>A BELA E A FERA</i>: UMA TRAVESSIA POÉTICA DA DOR-AMOR	181
5.1 - Mito e contos de fadas – itinerários do simbólico com resoluções diferentes	181
5.2 - Limites da dor-amor: percurso de “transjetividade”.....	204
5.3 - No reino do “isso”: conquista e autonomia – travessia para o amor.....	224
CONCLUSÃO	242
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	251
ANEXOS	263

RESUMO

“Dor-amor”: leitura e escritura dos Contos de Fadas propõe um trabalho de hermenêutica baseado na análise psíco-crítica, assumindo como referência os pressupostos teóricos dos especialistas Jean Bellemin-Nöel e Juan-David Nasio, nos quais fundamentamos nossas hipóteses e interpretações para dizer que tais narrativas nos desafiam na base dos nossos desejos mais profundos, portanto lugar de busca onde o leitor vivencia sua subjetividade de forma mais plena possível.

Por meio da análise crítica das narrativas *Vasalisa: a sábia*, *O Pequeno Polegar*, *O Junípero* e *A Bela e a Fera* apontamos para o fato de que os contos de fadas constituem-se num território de transubjetividade, fonte inesgotável da experiência simbólica e do encontro entre o eu e o outro que se podem ver no “mais-além” que caracteriza a dimensão da ficção e da obra de arte.

Por meio desses contos e dos autores que nos apoiam na aliança entre literatura e psicanálise, além dos já citados, visitamos Bruno Bettelheim, Sheldon Cashdan, Melanie Klein, Maud Mannoni, Alfredo Garcia-Roza, entre outros para dizer que os contos encantam porque nos ensinam que a vida é busca, desafio e captura de um sentido sem o qual não conseguimos uma resolução satisfatória para nossos dramas e conflitos.

Enfim, o mágico “Era uma vez...” da história de todos nós. Por isso, desde que o mundo é mundo as histórias existem e um conto de fadas é uma das mais elevadas expressões simbólicas de que o bem sempre vence o mal, que a palavra salva e faz esperar. Apesar de todas as dores e etapas a serem vencidas, os contos de fadas nos ensinam que somos salvos pelo amor.

RÉSUMÉ

“Douleur-Amour”: lecture et écriture des contes de fées propose un travail herméneutique basé sur l’analyse psycho-critique, avec pour références les présupposés théoriques des spécialistes Jean-Bellemin-Noel et Juan David Nasio, sur lesquels nous avons basé nos hypothèses et nos interprétations, pour dire que telles histoires défiaient nos désirs les plus profonds, donc lieu de recherche où le lecteur vit sa subjectivité de la forme la plus complète possible.

A travers l’analyse critique des Histoires : *Vasalise: la sage*, *Le Petit Poucet*, *Le Juniper - l’arbre sacré* et *La Belle et la Bête*, qui soulignent le fait que les contes de fées se forment dans un territoire de transsubjectivité. C’est une source inépuisable de l’expérience symbolique et de la rencontre entre le *moi* et l’autre qui peuvent se voir dans un “ailleurs plus lointain” et caractérise la dimension de la fiction, ainsi que l’oeuvre d’art.

Parmi ces contes et ces auteurs, permettant l’union entre la littérature et la psychanalyse, et en plus de ceux déjà cités, nous avons exploré Bruno Bettelheim, Sheldon Cashdan, Mélanie Klein, Maud Mannoni, Alfredo Garcia-Roza, entre autres, pour dire que les contes enchantent parqu’ils nous apprennent que la vie est une quête, un défi, la capture d’une signification sans laquelle nous ne trouverions pas de satisfactions pour résoudre nos drames et nos conflits internes. Enfin le magique “il était une fois”de notre histoire à nous tous. Pour cela, depuis que le monde est monde, les histoires existent et un conte de fées est l’une des expressions symboliques les plus élevées, du bien surpassant le mal, du mot qui nous sauve et nous fait garder espoir. Malgré toutes les douleurs et les étapes à surmonter, les contes de fées nous apprennent que nous sommes sauvés par l’amour.

ABSTRACT

“Love-Pain”: reading and writing of Fairy Tales proposes a hermeneutic work based on a psycho-critical analysis, and has as reference theoretical presumptions of specialists as Jean Bellemin-Nöell and Juan-David Nasio, in which we supported our hypothesis and interpretation to say that those narratives challenge us concerning our deepest desires, consequently place of search where the reader lives his subjectivity totally.

Through the critical analysis of the following narratives *Vasalise: the Wise*, *Tom Thumb*, *The Juniper-Tree* and *Beauty and the Beast*, we aim to the fact that the Fairy tales support themselves in a symbolic experience leading to the Me and to the Other, in a way they can meet further in a dimension characterized by the fiction and the Art itself.

Viewing Fairy Tales as a road to the soul, we assure the “Love-Pain” as a passage to an endless search which consists in letting see known-strangers that live inside us as people in continuous search for happiness.

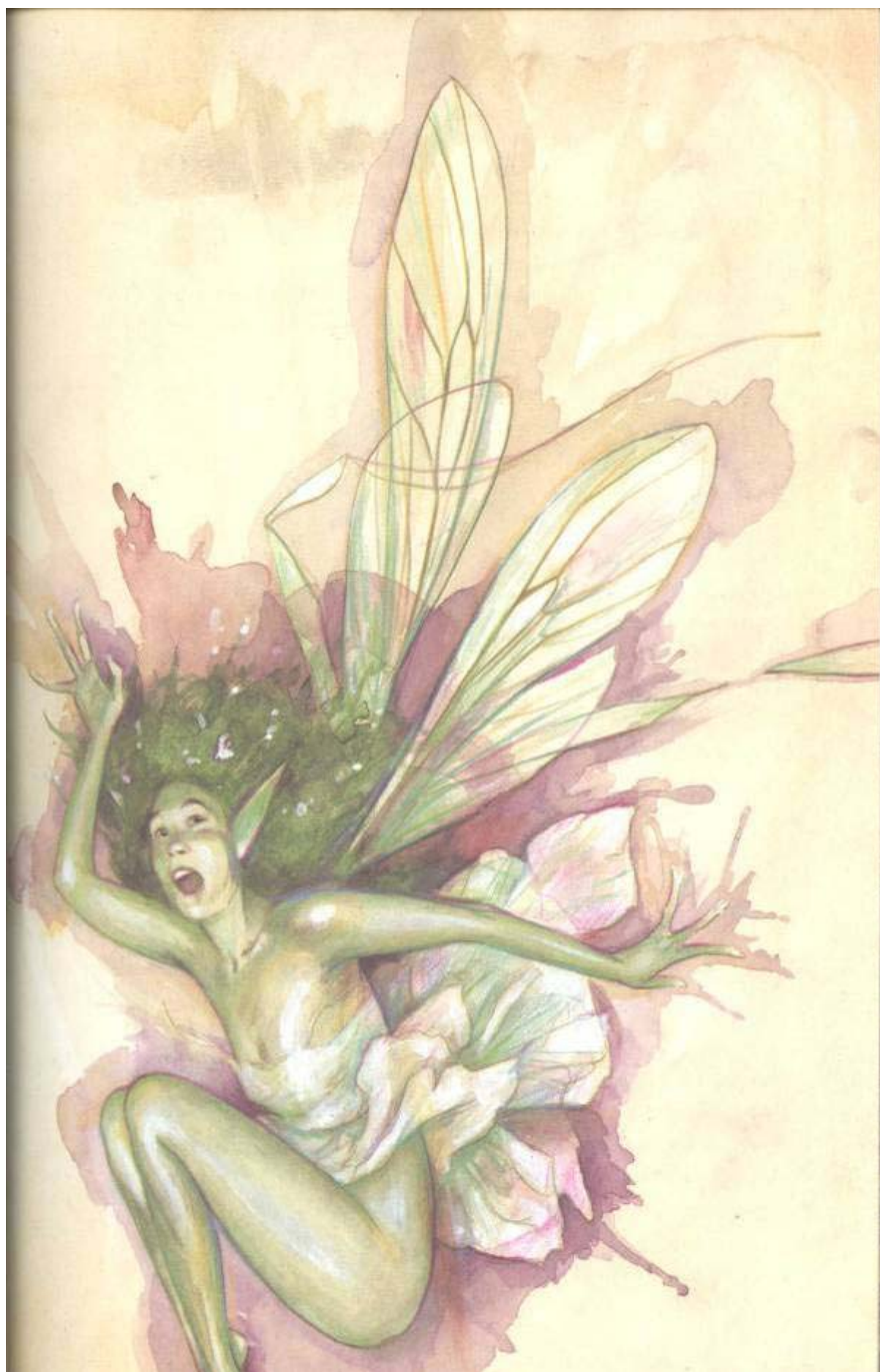
Through these tales and authors, which support us between the literature and psychoanalysis besides the ones mentioned before, we took as reference Bruno Bettelheim, Sheldon Cashdan, Melanie Klein, Maud Mannoni, Alfredo Garcia-Roza, among others, to say that tales enchant people because they teach us that life is an eternal search, challenge and capture in a way that it gives a sense to life and without this sense we would never get a positive resolution to our conflicts.

Reading, telling or analysing a fairy tale is a very difficult task due to the complexity of the human being’s life. Tales demand a look to the inner. This way, we invited the look of many authors wishing to see better the place where the body speaks. It is in this area where the myth, the legend, the fable and the fairy tales as well as the “once upon a time” of all our lives are born.

Due to this, since the world has begun, stories exist and fairy tales are one of the highest symbolic expressions that the good wins the bad, that the word saves and gives hope.

Fairy tales teach us that we can be saved by love, although pain may occur.

INTRODUÇÃO



INTRODUÇÃO

Na intenção de possibilitar a discussão acadêmica em torno da Literatura Infanto-Juvenil no que diz respeito à importância dos contos de fadas na formação intelectual e afetiva de crianças, refletiremos aqui sobre a dor-amor e suas representações.

Considerando os contos de fadas como leitura importante e significativa no período da infância, buscamos nos aprofundar em alguns textos dessa literatura que se oferece como espaço poético e fantástico para a emergência de um leitor capaz de produzir sentido e significado para a vida.

A literatura é para a criança um espaço aberto no qual de forma dinâmica ela pode se apropriar da realidade e desenvolver seu potencial criativo, resignificando assim o sentido da sua existência. Os contos de fadas podem funcionar como passaporte para uma vida interior mais “compreendida”, pois cada personagem traz em sua história de vida uma marca que transcende a realidade textual e se faz presente no sentimento de cada leitor.

A Literatura faz compartilhar o mundo, pois com o leitor divide seu território e o autoriza a “arriscar-se” com o Outro na dimensão da alteridade que é o espaço de conquista de autonomia.

Dessa forma, qualquer pesquisa científica que lance um olhar para a Literatura Infanto-Juvenil deve assumir os contos de fadas como princípio fundamental da formação de crianças leitoras, levando em consideração não apenas seus aspectos de fantasia e encantamento, mas principalmente, o poder de lançar uma provocação, um desafio que transita entre o prazer e desprazer.

Muitos especialistas colocam como a principal função da Literatura Infantil a diversão, esquecem de que a expressão artística propõe o confronto. Da experiência estética ninguém sai igual. Talvez, essa seja uma das maiores possibilidades do texto literário, promover no leitor algo que escape-lhe o sentido imediato e produza uma visão de mundo ampliada.

Os contos de fadas podem ser um grande contributo para a formação de um sujeito que se reconhece numa permanente construção.

Apresentamos os contos de fadas como espaço de excelência para uma leitura carregada de “afeto”, portanto de humanidade. Aqui a dor-amor, mais do que alternância é convivência, espaço vivo de nossos fantasmas, presença viva do outro em nós.

Por isso aproveitamentos para realizar uma análise de alguns textos que por seu teor de crueldade sofreram censura por parte daqueles que com a “intenção de educar” suprimiram dessas narrativas o poder de fazer ver, para além do prazer. São histórias que vão da perda à conjunção amorosa, do corpo à alma, pois o sentido está no “alhures” de cada abandono, de cada prova superada, de cada partida, de cada passagem e celebração. Em cada personagem uma vida que se vive, um sentimento reatualizado, uma morte, um nascimento, uma dor e um amor.

É necessário enfatizar o fato de que a literatura produzida para a infância tem sido alvo de investigação de diversos campos do saber, pois trata-se de interrogá-la no âmbito da eficiência do seu caráter de literariedade, mas também com questões da psicologia e sociologia. O fato é que cada vez mais levamos em consideração que as crianças precisam ter acesso aos textos de boa qualidade e se sintam instigadas à leitura como lugar de intersubjetividade, portanto espaço simbólico, lúdico, dinâmico e fantástico para que se possa ver a realidade a partir de um mundo resignificado pela palavra.

Escolhemos falar dos contos de fadas porque faz parte de uma literatura que chega cedo à vida da criança, além de ser uma das mais ricas expressões simbólicas. Nesse espaço de representação desdobra-se um mundo interior e exterior a ser revelado a cada dia e etapa de crescimento.

A nossa investigação aponta para o fato de que os sentimentos de dor e amor são a matriz de onde partem e convergem todas as narrativas dos contos de fadas, a dupla desencadeadora da dramaticidade desses textos.

Nós os abordaremos também, como representação artística e literária capaz de produzir um efeito significativo na experiência de mundo do pequeno leitor. Defenderemos essas hipóteses aplicando a algumas dessas narrativas o método psico-crítico. Recorreremos

assim, para aprofundar os afetos das personagens, ao psicanalista Juan-David Nasio. Ele, situa a dor e o amor na base de todos os sentimentos:

“Não existe afeto puro, pois ele é sempre reativado por uma fantasia, expresso por uma palavra e motivo de uma conduta(...) A dor inconsciente não é uma sensação sem consciência, mas um processo estruturado como uma linguagem. (...) Todo afeto doloroso é a revivescência de uma antiga dor traumática.”¹

Afinal os autores da narrativa infanto-juvenil estariam sempre em busca da separação da dor pela conquista do amor. O estado de dor e de amor é motivo de toda conduta, a base de todas as relações humanas, o pano de fundo de todos os desejos.

O conto de fadas como narrativa estruturada a partir de um fio popular trata da dor e do amor de forma muito singular, amiúde maniqueísta, e com final feliz. As personagens que odeiam e sofrem conseguem sempre pela travessia de um estado caótico, o seu objeto de desejo. Portanto, a visão finalista incorpora uma passagem iniciática, que implica uma axiologia.

Quando uma criança entra em contato com esse gênero da literatura, tem a possibilidade de estar diante de si mesma, mergulhada no seu mundo interior, identificando-se com o bem e o mal, enfim aberta a tudo aquilo que a provoca no seu afeto e sensibilidade.

Refletir sobre os aspectos da dor e do amor nos contos de fadas é também uma maneira de procurar compreender por que as crianças do mundo inteiro e de todas as épocas se encantam com essas histórias e no que a leitura dessas narrativas pode contribuir para uma vida mais feliz.

Dor-amor anda junto. É presença e ausência, pois quando falamos de um estamos no outro. É necessário mesmo que se compreenda a dor como furo, espaço intervalar de onde elegemos o nosso objeto de amor, pois:

¹ NASIO, Juan-David. *O Livro da Dor e do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, pp. 83, 84. (Série Transmissão da Psicanálise).

“A dor é o objeto em torno do qual se instaura o complexo pulsional, gira o circuito pulsional. (...) a dor, objeto pulsional, é também dor fantasística, objeto de fantasia. Como objeto pulsional a dor é um furo, uma ausência; e como objeto de fantasia, ela é esse mesmo furo, mas preenchido pelo sujeito identificação (do sujeito com o objeto). Ora, seja como furo vacante ou como furo habitado pelo sujeito, seja uma dor real ou fantasística, ela permanece invariavelmente inconsciente, tão inconsciente quanto às fantasias originárias de que fala Freud.”²

São essas fantasias originárias de que fala Freud que impulsionam o surgimento dos inúmeros sentimentos que definem a afetividade humana, fruto de uma falta primeira e congênita, resultado de um estado lacunar que é preciso preencher. Nesse sentido, os contos podem desempenhar a função de provocar no leitor sentimentos de identificação, de projeção no outro que resulta num despertar a si mesmo. A literatura tem o poder de nos fazer ver o outro semelhante em nós, podendo exercer um papel fundamental para o desenvolvimento da criança e do adolescente.

Nos contos, a criança aprende estratégias de lutas para vencer as batalhas interiores, pois a partir dos jogos de projeção e identificação se dá conta que ela também “está ali”, no espaço do conflito. No jogo do faz-de-conta tudo é permitido, então associar-se ao bem e ao mal faz parte da conquista.

A reatualização das fantasias arcaicas faz com que o leitor se identifique com a situação sugerida pelo conto e busque na “personagem” forças para superar as provas e vencer o caos interno, construído a partir de sentimentos como culpa, rejeição, medo, angústia, ansiedade, raiva, inveja, enfim dor. Mas, sobretudo o leitor aprende que é possível lutar contra o mal e buscar uma vida feliz, onde os sentimentos positivos que geram compensação, alegria e felicidade nos asseguram de um bem maior que está na base do amor.

² Idem, ibidem, pp. 127, 130.

Existe no conto de fadas a cumplicidade necessária para que a “fantasia” seja em nós, o real da nossa ficção, ou melhor, do nosso “romance familiar”. Por isso, ao escolhermos dor-amor como sentimentos de base para toda possibilidade de criação, esperamos estar iluminando os caminhos de aliança entre a literatura e psicanálise.

Precisamos fortalecer a discussão que permite colocar o conto de fadas na sua verdadeira dimensão de literatura, que possui várias funções, entre elas uma das mais importantes é a estética, tal como nos diz Jean-Marie Gillig em seu livro *O Conto na Psicopedagogia*. Entretanto, não é incomum encontrarmos pessoas que duvidem desta qualidade estética dos contos de fadas, justificando-se pelo fato de que eles têm origem na tradição popular. Por conta dessa visão preconceituosa e não fundamentada num conhecimento apropriado, essas narrativas foram durante muito tempo postas à margem da pesquisa acadêmica. Gillig responde magnificamente a essa desvalorização indevida:

“Esquece-se às vezes de que os contos, em particular aqueles que tiveram versão escrita, pertencem ao gênero literário e são obras de arte. Se fosse diferente, como explicar o extraordinário sucesso ainda atual dos contos assimilados por Perrault, irmãos Grimm e Andersen? Eles são portanto, uma grande arte que pertence ao patrimônio cultural de toda a humanidade e que representa a visão de mundo, as relações entre o homem e a natureza, sob as formas estéticas mais acabadas, aquelas que provocam precisamente o maravilhamento do público, como muitas obras coroadas de prestígio. A lógica do maravilhoso é, na verdade, necessária à lógica da narrativa no conto de fadas. Suprimir o maravilhoso num conto não significa impedir o prosseguimento da narrativa, mas torna-la realista e dar outra função, inclusive no plano estético.”³

³ GILLIG, Jean-Marie. *O Conto na Psicopedagogia*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999, p. 68.

Nos importa levar ao conhecimento das pessoas que se interessam pela Literatura Infanto-juvenil quanto os contos de fadas são importantes para a formação do leitor infantil, na medida em que a representação literária demonstra ser um valioso instrumento de humanização.

Assim, é fundamental que a nossa investigação aponte para o literário no sentido de possibilitar a reflexão sobre a sua capacidade de formar valor e inserir o leitor num processo de engajamento existencial, sobretudo avaliando aspectos recorrentes nos contos de fadas que provocam a busca interior de significado pela vida.

Interessa fundamentar tais sentimentos do ponto de vista da representação literária, ver como e porque aspectos da vida afetiva do leitor infantil e também adulto são elaborados nas narrativas que nos propomos a analisar. Ressaltaremos alguns trechos narrativos particularmente ricos pela sua função múltipla: simbólica, fantasmagórica, estética, afetiva e de encantamento, valendo-nos das análises de Jean Bellemin-Noël e Bruno Bettelheim.

São bastante divulgadas as pesquisas de Bruno Bettelheim sobre os contos de fadas, a importância da sua leitura no período da infância. Muitas questões foram levantadas com relação às idéias educativas do famoso psicanalista. Apesar das polêmicas, um fato é certo: após a primeira publicação do livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, no qual o autor toma como referência as teorias freudianas, nunca mais essas histórias aparentemente inocentes foram olhadas da mesma maneira. Mais de vinte anos se passaram e ele continua sendo uma referência para muitos estudiosos dessa área.

Evidentemente, que em algumas das suas afirmações se encontra um certo grau de radicalismo e pouca sustentação pragmática, no entanto não devemos esquecer que:

“O título e o índice dos seus assuntos sugerem que o leitor vai nele encontrar, além do prazer de restabelecer o contato com as histórias que encantaram na infância, a revelação do sentido oculto nos contos, principalmente naqueles de Perrault e dos Grimm. Situando-se na linha de pensamento de Freud, Bettelheim busca nas constantes do conto maravilhoso o

simbólico próprio dos temas edípicos, dos processos de maturação da criança, dos fantasmas da angústia e, de uma maneira geral, todos os traços manifestos do inconsciente do conto relacionados com os problemas da infância (...) Bettelheim se encarrega de fazer-nos compreender, em mais de quinhentas páginas de escrita muito didática e de leitura fácil até mesmo para um leitor que não está habituado a lidar com os conceitos psicanalíticos, que os contos de fadas são instrumento de sublimação e permitem que as crianças não apenas fantasiem pelo prazer, mas também resolvam seus problemas psicológicos pessoais (...).”⁴

Confirmando sua hipótese, o autor ressalta o conto de fadas como leitura importante para a criança, visto que no universo das histórias ela vai realizar um encontro consigo mesma, naquilo que é grandeza e fragilidade, dor e amor. No entanto, temos que concordar com algumas pessoas que o acusam de tomar liberdades excessivas do ponto de vista da interpretação e com isso, dar uma conotação um tanto reduzida da representação literária.

Por isso, decidimos apoiar e confrontar nossas conjecturas sobre a aliança entre a literatura e a psicanálise, sugerindo algumas posições de Bettelheim, mas com a chancela de Jean - Bellemin Noël. Este estudioso francês é um dos melhores conhecedores do campo psicocrítico. Ele dotou a psicanálise literária de um estilo e apropriação, olhar que não perde o seu verdadeiro sentido do seu objeto de estudo, situando-se na força simbólica da literatura. Em sua obra (*Psychanalyse et Littérature*, 1978), ele aponta para os estudos psicanalíticos que trabalham no sentido da psico-crítica literária, confirmando sua hipótese de que a literatura consiste não somente em fazer ver o “outro”, mas especialmente ver o “outro em nós”.

Entendemos que o nosso objeto de pesquisa impõe uma certa incursão pelo discurso veiculado por vários campos do saber, pois não podemos compreender a complexidade da literatura produzida para crianças e jovens sem nos apropriarmos das ciências que se ocupam em estudar e traduzir o desenvolvimento social e afetivo dos mesmos,

⁴ Idem, ibidem, pp. 74, 75.

como a psicanálise e a pedagogia. Contudo, não devemos perder de vista que nos contos de fadas destaca-se:

“(...) a própria estrutura da narrativa que proporciona ao receptor um tipo de envolvimento emocional. Através do processo de identificação com os personagens, a criança passa a viver o jogo ficcional projetando-se na trama da narrativa. Acrescenta-se à experiência o momento catártico, em que a identificação atinge o grau de elação emocional, concluindo de forma libertadora todo o processo de envolvimento. Portanto, o próprio jogo da ficção pode ser responsabilizado, parcialmente, pelo fascínio que exerce sobre o receptor.(...) Do ponto de vista da linguagem da ficção, portanto das qualidades de forma literária, conto, pode-se dizer-se que este focaliza um momento crucial da história de um personagem, e, assim sendo, ele é denso de conteúdo dramático. A esse lado acrescenta-se o senso de totalidade que a dramaticidade e brevidade do gênero proporcionam.”⁵

Ora, o leitor deve ser um produtor de sentido, deve buscar no texto aquilo que garanta uma experiência de transcendência e resignificação da realidade. Entretanto, somente os textos que contêm seu fio narrativo dentro de um padrão estético de qualidade podem colocar o leitor numa situação de descoberta e transformação.

A boa narrativa sustenta-se por meio de seus recursos estilísticos entre os quais ocupa o primeiro plano, o poder da metáfora. Pois ela, se instaura num mundo inusitado e surpreendente no qual o leitor é desafiado na sua visão semântica. O desafio é um dos principais componentes da literatura, pois o leitor deve ser instigado no sentido de ir buscar no texto aquilo que se pode chamar de “o mais além”.

⁵AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas? Literatura infantil e prática pedagógica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 18.

Nesse jogo estabelecido entre texto e leitor surge o desejo de ser no outro, pois este pode restituir-lhe a própria imagem, na medida em que o leitor identifica-se com o *personagem* em tudo aquilo que resulta como enredo do destino humano.

A narrativa literária impõe um sentido de totalidade, convida o leitor para o prazer de viver nesse contexto o indizível do seu próprio desejo. No inesperado e no estranho de cada situação apreendemos um significado novo, por isso :

“A função organizadora de sentido dos fatos é, possivelmente, um dos elementos mais engajadores da narrativa. Essa estrutura, portanto, atinge o receptor do ponto de vista emotivo e cognitivo. Nesse processo, o receptor da história envolve-se em eventos diferentes daqueles que está vivendo na vida real e, através desse envolvimento intelectual, emocional e imaginativo, experimenta fatos, sentimentos, reações de prazer ou frustração podendo, assim, lembrar, antecipar e conhecer algumas das inúmeras possibilidades do destino humano. Pelo processo de “viver” temporariamente os conflitos, angústias e alegrias dos personagens da história, o receptor multiplica as suas próprias alternativas de experiências do mundo, sem que com isso corra algum risco. O personagem pode, então, emprestar ao receptor sua grandeza e seus limites, vislumbrando outras formas de viver e ver o mundo, o que uma simples existência não daria conta de experimentar.”⁶

Para compreender a importância da leitura durante o período da infância, faz-se necessário avaliar essa etapa do desenvolvimento humano dentro de toda a abrangência e multiplicidade, pois a criança é o vir-a-ser de cada homem, de cada mulher. É o princípio mágico de toda humanidade.

⁶ Idem, ibidem, p. 19.

Partimos do princípio que a linguagem artística toca o adulto na medida em que provoca a criança permanente em cada um, pois o mundo da infância é feito essencialmente do sentir. Isso não quer dizer que seja um lugar onde só existe felicidade, pois sabemos o quanto o mundo interior da criança é povoado por vivências afetivas dolorosas. Contudo, as histórias ouvidas ou lidas na infância devem ter a capacidade simbólica de remeter a criança para um espaço plural, no qual o leitor possa olhar para o mundo com largueza e sensibilidade, buscando o encontro com o outro naquilo que é dor e amor. Literatura é arte. É metáfora. É vida que se faz tecida com os fios-palavras, universo pleno da linguagem e por isso, espaço privilegiado para a emergência do sujeito simbólico. Assim, analisaremos cinco textos orientados pelos recursos da psicanálise e da literatura. Para tanto, seguiremos os modelos de interpretação de dois autores reconhecidos pela produção científica, como também pela sensibilidade com a qual sugerem a aliança entre esses dois campos do saber.

Cada vez mais a pesquisa em torno da Literatura Infanto-Juvenil, especialmente com relação aos contos de fadas, se faz presente e necessária. Nunca os contos clássicos tiveram tanto espaço para serem investigados e discutidos por profissionais de diversas áreas de assistência à infância. Portanto, acreditamos ser justo que além da produção dos autores já mencionados, a nossa metodologia possa ser empregada no sentido de ampliar as possibilidades de análise dos contos, relacionando os conteúdos que eles apresentam com outras abordagens científicas, como alguns pressupostos teóricos da Melanie Klein e Didier Anzieu.

A justificativa para tanto interesse é norteadada por inúmeras hipóteses, desde as que percebem a influência dessas narrativas para a construção do imaginário popular e sua interferência no conjunto de ideologias que fazem o social, até a interpretação simbólica desses textos e sua ampla atuação no psiquismo das crianças. Dessa maneira, consideramos que seja pertinente recorrer à análise simbólica dos vários elementos que aparecem nos contos que nos propomos a interpretar, pois levamos em consideração que as palavras utilizadas no contexto literário são mais do que expressão do desejo de comunicar, exatamente porque possuem a força da metáfora, sendo mais do que signos elas são significantes que remetem a um sentido, pois:

“(...) um significante só é significante para outros significantes. (...) O significante é assim, a relação entre o que dá lugar e cria o lugar. O significante e o afeto é que faz o afeto e cria o lugar do afeto. (...) As palavras ouvidas são intermediários necessários para que o pensamento continue sendo, graças à memória da linguagem um processo constatemente ativo (...) Quando Deleuze e Guattari lançaram a tese de Artaud do “corpo sem órgão” Lacan replicou que o psicótico não era desprovido de órgão, já que possuía um, fundamentalmente, um órgão com o qual ele coabita e com o qual coabitamos todos: a linguagem. (...) A linguagem é pois um órgão, não no sentido instrumental de uma ferramenta eficaz, mas um órgão que prolonga e estende o corpo.”⁷

A literatura e a psicanálise estão unidas por um fio condutor único que é a palavra, portanto temos aqui o interesse de focalizá-la do ponto de vista da sua função simbólica, daquilo que está na sua origem, mas impossível de apreensão total, mas que por outro lado nos remete a um significante essencial e que faz parte da sua natureza de símbolo.

Embora tenhamos a preocupação com a estrutura narrativa que se apresenta neste gênero, o interesse da nossa investigação é colocar em evidência a construção da narrativa, sobretudo naquilo que aponta para o sentido simbólico e que nos remete para o inominável universo do eu-outro.

Se os contos tradicionais foram construídos segundo uma lógica e uma matriz de símbolos, que se pode comparar a um “puzzle”, que a partir de uma base motora faz girar seus diversos elementos, então não podemos compreendê-lo fora daquilo que é sua totalidade. Por isso, as tantas adaptações que se fazem destas narrativas no mundo contemporâneo, sob a justificativa do “politicamente correto” são absolutamente absurdas, principalmente porque retiram daí, elementos que são essenciais à mensagem e efeito das mesmas, além de destituí-las da sua totalidade.

⁷ NASIO, Juan-David. Op. cit., p. 150.

É possível se observar o quanto existe uma recorrência simbólica nos contos de fadas, tanto de temas e motivos quanto de símbolos. Verificamos que:

“Fadas, feitiçeras, ogros, gigantes e duendes não são apenas elementos indispensáveis ao maravilhoso, são também personagens da ordem do imaginário que, com outros, têm função simbólica. O símbolo não é um signo arbitrário e convencional entre o significante e o significado; inscreve-se numa relação de continuidade entre dois e um “dinamismo organizador (...) tentou-se elaborar uma “chave dos contos” que seria análoga à “chave dos sonhos”. A interpretação dos contos a partir de sua leitura baseada em conceitos psicanalíticos (psicanálise do texto) pode, de fato, revelar-se fecunda (...).”⁸

Nossa proposta de trabalho vai além da discussão pragmática que encerra a Literatura em conceitos fechados e reducionistas, pois entendemos que a representação literária é da dimensão da arte, portanto pertence à grandeza do simbólico estruturada a partir da linguagem metafórica. Discutir Literatura é falar da vida que se faz nas infinitas possibilidades do real e do imaginário. É construção e desconstrução de visão de mundo, portanto é “re-velação” sempre. Logo, reconhecemos que o lugar da Literatura do qual desejamos falar é complexo e singular.

Estaremos ao longo da nossa proposta de investigação tecendo fios que nos permitam compreender o nosso objeto de estudo que é a literatura veiculada para crianças, especificamente traduzida nos contos de fadas.

Freqüentemente, acontecem discussões polêmicas em torno dessa literatura, visto ser ela dirigida a um público específico e além disso, ter suas raízes históricas na tradição oral, portanto na cultura popular. Assim, até os anos oitenta sofreu inúmeras discriminações, como também questionamentos com relação ao seu valor estético e artístico. Entretanto, essas

⁸ GILLIG, Jean-Marie. Op. cit., p. 70.

questões foram superadas e hoje, assistimos o seu reconhecimento tanto pela academia quanto pelos leitores de maneira geral.

O fato é que a Literatura Infantil alcançou seu status de obra de arte, mas ainda é vista por muitos, somente como objeto lúdico que proporciona ao leitor infantil o prazer do jogo e da brincadeira. Então, se faz urgente a discussão em torno dessa produção que mais do que brincadeira, tem a capacidade de nos remeter para o complexo universo da linguagem, sobretudo para aquilo que nos constitui como sujeitos simbólicos. Assim, a nossa proposta de discussão baseia-se na relação da literatura com outros discursos que permeiam a realidade factual para melhor compreendê-la e transformá-la. Entendemos que o espaço do discurso literário é campo fértil para a emergência de vários sentidos, por isso as nossas suposições se baseiam no intercambiamento da literatura com outros dizeres, mais especificamente com a psicanálise e a sua leitura dos contos de fadas.

A representação literária é grandiosa porque nos faz viver-sentir uma realidade construída a partir das nossas próprias histórias, em tudo que é singular e universal. Nela encontramos a vida e a morte, o grotesco e o belo, a dor e o amor surgidos no espaço vazio, entre o dito e o indizível que faz parte de todo homem e toda mulher.

Nosso modelo de análise apoia-se nos estudos do pesquisador e psicanalista francês Jean-Bellemin Noël que ao se debruçar na interpretação dos contos de fadas percebeu a importância do literário para a vida cognitiva e afetiva, não somente da criança, mas de todo e qualquer leitor. Nesse sentido apostamos nas nossas hipóteses de que a literatura nos faz pertencer ao mundo e nos coloca na relação de intersubjetividade na medida em que nos convida para “olhar” os diversos outros que habitam em nós. Na literatura temos a oportunidade de nos encontrar no “sótão” e garantir uma experiência construída no não-dito da nossa história. Acreditamos que a função estética da literatura extrapola a dimensão do prazer para nos colocar numa conquista existencial. Convite sedutor para o “mais além” de nós mesmos.

Como lançamos nossas conjecturas no sentido de sublinhar a importância dos contos de fadas na construção de visão de mundo da criança, acreditamos ser pertinente considerar alguns aspectos valiosos da obra de Bruno Bettelheim, como também certas teorias da psicanalista infantil, Melanie Klein. Contudo, o nosso compromisso é estabelecido a partir de um olhar múltiplo com relação a essa produção literária, pois compreendemos que para

seguir o modelo de análise sugerido por Noël, não devemos reduzir nosso campo teórico de atuação, mas ampliá-lo na medida em que:

“O sentido fundamental da arte é ampliar o viver e torná-lo mais intenso, nunca diminuir ou esvaziá-lo (...). Por isto, as obras de arte nos enriquecem: elas nos permitem reestruturar a experiência em vários níveis de consciência sempre mais elevados, tornando-se nossa compreensão mais abrangente de novas complexidades e intensificando-se, assim, o sentido da vida.”⁹

Provocar o sentir dentro de uma experiência maior e mais abrangente é , também, função da literatura. No entanto, enfatizamos que esse “sentir” não está dissociado do evento real que dá origem a todas as formas de expressão. Ao contrário, o literário nos propõe uma visão mais crítica e transformadora do mundo dentro-fora que faz parte das tantas histórias da caminhada humana sobre a Terra.

Como a psicanálise, a literatura nos faz ver diferente e por isso ela seduz. Para viver nessa realidade simbólica é preciso aprender a olhar, a ver, a desviar-se do banal, a ter “olho” no corpo todo. Isso não é a função escópica que nos dá, pois o olhar sensível faz parte da nossa competência e sensibilidade simbólica. O olhar ao qual nos referimos é captura do invisível, somente mediado pela largueza da linguagem artística e nesse sentido acreditamos ser fundamental que as nossas crianças tenham a possibilidade de conhecer os contos de fadas para que aprendam a olhar para dentro, podendo reconstruir a realidade externa e ampliar a visão de mundo.

Os contos de fadas proporcionam ao leitor uma certa convivência pacífica entre o bem e o mal, o amor e a dor, o sofrimento e o prazer. Nessas narrativas, até se pode gostar da bruxa ou sentir ódio pela madrasta, pois aí tudo é permitido e garantido pelo “Era uma vez”, ainda que se possa identificar com os aspectos mais destruidores do eu, sempre haverá o “felizes para sempre”. Nesse sentido consideramos os contos de fadas como uma leitura própria para se ampliar o universo interior ,enriquecendo a experiência humana da criança

⁹ OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1995, p. 20.

que os conhece. Nesse espaço do “faz de conta” se pode tocar nos sentimentos mais íntimos, nos amores mais sentidos, desejos mais estranhos e impossíveis. Desse espaço, ninguém sai igual, ileso ou impune. Esse é o mundo onde a palavra tece o destino de todas as dores e amores. Essas narrativas, aparentemente inocentes, são campo de batalha e confronto, mas também de prazer e fruição, assim extrapolam o maravilhoso para compor cenas inusitadas do nosso mundo interior. As histórias são tecidas com os mesmos fios, pois todas falam sempre de um lugar da alma, onde a dor e o amor são base de tudo: do bem e do mal. Assim, nossas análises tomarão como base as considerações de Juan-David Násio sobre os vários aspectos que giram em torno da dor-amor. Os contos que nos propomos analisar estão repletos de metáforas, capazes de nos levar do sentimento doloroso marcado por inúmeras perdas, até aquilo que percebemos como travessia para o amor e portanto, para a transcendência.

Certamente, a referência que Dominique Maingueneau faz sobre o papel da literatura na vida do sujeito diz respeito ao “mais além” da palavra, naquilo que é ausência – presença de um afeto e que se coloca na ordem da dor e do amor, pois:

“(...) a produção literária não é condicionada por uma língua completa e autárquica que lhe seria exterior, mas entra no jogo de tensões que a constitui.”¹⁰

Sendo assim, buscamos realizar uma análise dos contos de fadas: *Vasalisa: a sábia*, *O Pequeno Polegar*, *O Junípero* e *A Bela e a Fera*, enfatizando aquilo que para nós é importante na medida em que, pode produzir um efeito no sujeito leitor, enquanto sentido e possibilidade. Portanto, qual mensagem subliminar existe nestes contos e qual o poder de transformação e redimensionamento existencial os mesmos podem sugerir, estas são questões que desejamos, aqui, aprofundar.

Dessa forma, estruturamos este trabalho refletindo no **Capítulo I** sobre a **Importância dos contos de fadas na formação e educação da criança**. Aí, se discute o que são os contos de fadas, o que é que faz deles algo a-temporal e universal, de tão forte

¹⁰ MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária*. Coleção Leitura e Crítica. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 9.

repercussão social. Certamente, que eles podem ser assumidos em toda a sua força simbólica influenciando a vida psíquica e afetiva da criança. Por isso, a importância acentuada de manter na sociedade tecnológica e destituída de valores significativos, toda a riqueza do imaginário presente nos contos.

Em seguida, no **Capítulo II**, o percurso pelos contos inicia-se por *Vasalisa – a sábia: Símbolo e narrativa na enunciação dos afetos*. Momento no qual trataremos a perda e o abandono que se traduz no instante primeiro da dor e que, segundo Juan David Násio, dá origem a todas as narrativas.

No caso de *Vasalisa: a sábia* esta situação instaura-se por meio de uma marca bastante forte e que serve como travessia para todo o desenrolar da história. No entanto, o que a torna particularmente especial é o fato da protagonista conseguir a superação da sua dor por meio de um objeto transacional, que é seu consolo e apoio no momento em que precisou superar as duras provas impostas pela terrível Baba Yaga.

Para a interpretação simbólica dos vários elementos que surgem no texto, tomamos como referência teórica principal os pressupostos de Jean Bellemin-Nöel, pois estes devem servir como roteiro de análise para todos que pretendam ver nos contos de fadas um traço especial e singular de representação artística literária.

Se em *Vasalisa: a sábia*, o aspecto dominante era centralizado no objeto transacional, agora no **Capítulo III** entenderemos uma outra face da dor por meio de *O Pequeno Polegar: narrativa do medo e complexo de castração*.

Essa é uma narrativa cuja a dimensão da dor é sublinhada por intensas ameaças de ruptura como o abandono na floresta, além do corte essencial para que a criança supere o conflito edipiano. Falaremos, então da Metáfora Paterna proposta por Freud e revisitada por outros autores, dando ênfase à interdição como lei simbólica fundamental, pois tudo isso faz parte da dor de crescer. Superar o conflito edipiano, talvez seja um dos maiores desafios para que se obtenha o prazer de vencer. Assim, suportamos nossas hipóteses baseados no modelo analítico de Bruno Bettelheim, mas sem perder de vista os conceitos sobre a dor e o amor reelaborados por Juan–David Nasio.

No **Capítulo IV** abordaremos *O Junípero e as três etapas da dor*, retomando o contributo de Nasio para entender agora alguns temas bastante recorrentes nos contos de

fadas, tais como rejeição, canibalismo, a mãe-má, disputa entre irmãos, pai ausente e retorno. Entretanto, no caso deste conto a dor apresenta-se de forma extrema, consubstanciando-se na morte e destruição física do protagonista e na sua absorção canibalesca pelos demais personagens.

Esta dor, de alguma forma, transfigura-se e regenera-se quando o próprio protagonista assume uma nova forma, ainda que provisória. É nessa imagem que ele consegue superar as provas, introjetando sua mãe-bom, para finalmente renascer numa outra etapa de maturidade humana. Assim, reencontra o seu lugar na cena familiar.

Aqui, resolvemos nos apoiar nas perspectivas psicanalíticas da autora Melanie Klein, quando nos traz como etapa fundamental da vida da criança, a divisão do seu objeto de amor. Isso, resulta na cisão entre o seio-bom e o seio-mau, representante da mãe-bom e mãe-má.

O **Capítulo V, *A Bela e a Fera: uma travessia poética da dor-amor***, revela-nos a outra face da dor, quando numa transferência de amor se resgata e transcende os sentimento destrutivos.

Avaliamos aí, o encontro entre o mito de *Cupido e Psique* e o conto de fadas *A Bela e a Fera*, à luz da concepção freudiana revisitada por Nasio, relativamente ao espaço lacunar de todo sujeito, condição existencial de inconclusão, porém “preenchido” pelo Outro que se constitui como objeto de desejo, portanto de amor realizado na figura do eleito.

Após as análises, chegamos à **Conclusão** certos de ter de alguma forma colaborado na abertura de novas perspectivas para a investigação acadêmica ao se tentar o entrecruzamento entre a literatura e a psicanálise. Outros caminhos seriam possíveis, mas este corresponde ao que consideramos ser nossa postura existencial e filosófica. No entanto, apontamos para a situação de uma inevitável inconclusão, visto que tal abordagem reside às margens da subjetividade.

De *Vasalisa* à *Bela e a Fera*, nos deparamos com um trajeto marcado pela dor e pelo amor, sentimentos aparentemente antagônicos, mas que se revelam complementares

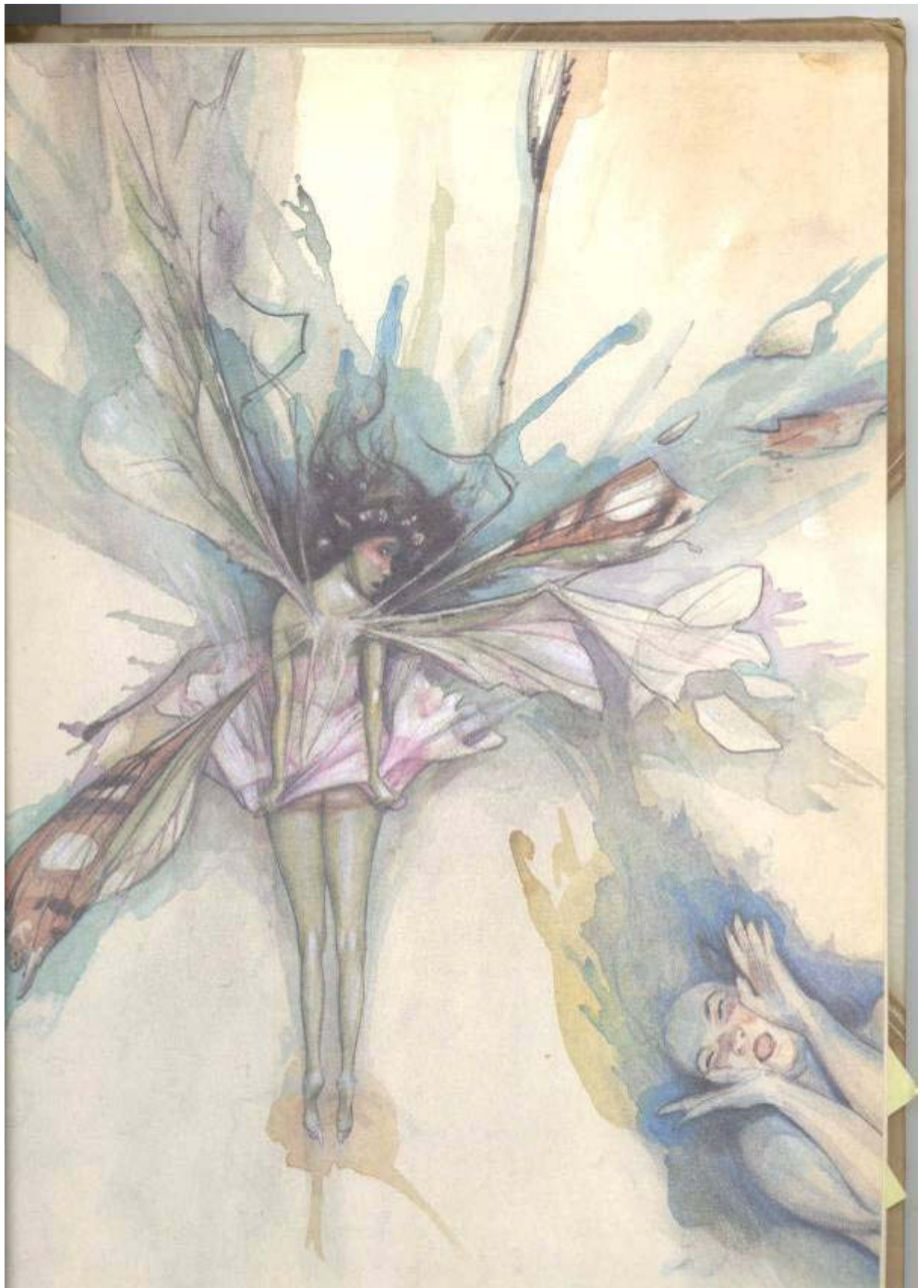
como duas faces da mesma moeda, pois como é dito por Nasio: **“A dor só existe sobre um fundo de amor”**.¹¹

No entanto, é esta relação dialética que permite a construção do sujeito, este sempre marcado pela falta constituinte e pela busca incessante de amor, o que significa uma travessia permanentemente incompleta.

¹¹ NASIO, Juan-David. Op. cit., p. 18.

CAPÍTULO 1

A Importância dos Contos de Fadas na Formação e Educação da Criança



CAPITULO I - A IMPORTÂNCIA DOS CONTOS DE FADAS NA FORMAÇÃO E EDUCAÇÃO DA CRIANÇA

1.1 - OS CONTOS DE FADAS

Afinal o que são os contos de fada e para quem são escritos? Por que conseguem ultrapassar os limites de tempo, da História, das modificações sociais e culturais para permanecerem cada vez mais vivos no imaginário das pessoas? Essas são perguntas feitas com muita frequência por todos aqueles que se ocupam em investigar essas narrativas, tomando como referência vários pontos de vista, seja da literatura, da psicanálise, da sociologia, entre outros.

O fato é que essas narrativas continuam intrigando e encantando pessoas no mundo inteiro, fazendo-se presentes tanto no imaginário popular quanto em pesquisas acadêmicas e quase sempre as investigações partem de dúvidas como as do pesquisador inglês Sheldon Cashdan:

“Por que os contos de fada provocam reações tão fortes, mesmo anos depois do primeiro encontro? Será que eles nos mudam de alguma maneira? Nesse caso, de que maneira? O que há por trás do seu apelo permanente?”¹²

Essas são também questões que tentaremos esclarecer aqui, a partir de uma concepção que une literatura e psicanálise. Sabemos, porém, que tal propósito esbarra em inúmeras dificuldades, pois estamos não somente no campo do literário, mas também noutros que atravessam o discurso da literatura. Por isso esse entrecruzamento é tão rico, repleto de sentido e transcendência.

A verdade é que essas histórias que encantam crianças, jovens e adultos falam muito mais do que de mundos encantados, onde vivem seres mágicos, pois percorrem amplamente o sentimento do leitor, invadindo zonas do inconsciente, tocando questões

¹² CASHDAN, Sheldon. *Os Sete Pecados Capitais dos Contos de Fadas: Como os contos de fadas influenciam as nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000, p. 16.

indizíveis referentes ao sujeito e suas próprias histórias. Estão, portanto repletas de significações impossíveis de serem desveladas na sua totalidade.

Ainda que essas histórias sejam aparentemente esquecidas, elas dormem num canto qualquer e quando a oportunidade surge, então elas falam ao coração e à alma dos pequenos e grandes, trazendo olhares, gestos, cheiros, enfim um conjunto de sensações que fizeram parte de um encontro significativo numa determinada fase da vida. Seja na tradicional hora do conto, onde histórias são narradas ao sabor da língua popular, ou pelos meios de comunicação, quando aparecem personagens dos contos tradicionais em anúncios publicitários, ou ainda em montagens para o teatro e cinema. O fato é que essas histórias fazem parte da vida de todos nós. Ora, qual a pessoa que não experimentou um conto de fadas na infância? Que não chorou com as dores das personagens e não vibrou com os amores, finalmente, vitoriosos?

Cashdan nos relata isso mesmo a partir da sua experiência acadêmica. Diz que ficava impressionado ao ver quanto seus alunos e suas alunas se tornavam apaixonados e apaixonadas no momento no qual se falava dos contos de fadas. Cada um tinha uma história para contar,

“(...). Todo mundo tinha um conto de fada favorito na infância, que fazia soar um acorde emocional. Uma jovem se lembrou de sua mãe lendo Cinderela na hora de dormir, e em sua insistência para que a mãe repetisse a seqüência com a fada madrinha, antes de apagar as luzes. Havia algo naquele vestido em ouro e prata e nas jóias que era simplesmente irresistível.”¹³

Contar histórias é algo que se perde nas noites do tempo. É uma atitude tão antiga quanto o próprio Homem. Narrar é condição existencial para a espécie humana e sempre significou, de certa forma, ter domínio do mundo, conhecimento do outro. A palavra deu poder ao animal humano.

Imaginemos os tempos remotos e todos os desafios a serem enfrentados e então, conseguiremos compreender que para sair do estado de selvageria e entrar no domínio da cultura foi necessário um conjunto de elementos que tornassem o Homem um conquistador das terras, mares e do espaço. Para tanto, a palavra mais do que instrumento de humanização,

¹³ Idem, ibidem, p.16.

constituiu-se em fio mágico tecido em narrativas da luta pela sobrevivência, organização grupal, medos, desejos, enfim histórias-rabiscos que transgrediram à ordem do real para revelar um mundo carregado de imagens e fantasias, pois:

“(...) os relatos maravilhosos e seus análogos no âmbito de uma rica e diversificada tradição constituem suportes insubstituíveis de um aspecto que diz respeito, de modo substancial, à nossa vida: o desenvolvimento espiritual e a abertura a níveis superiores de realidade.”¹⁴

Possivelmente, na aurora dos tempos emprestava-se à vida o sentido do sobrenatural e sagrado, maneira mágica e laboriosa de se compreender os mistérios do mundo. Algo que explicava a origem do homem da mulher a partir de elementos fantásticos que povoavam o dia a dia, cercado da presença do misterioso e inexplicável.

Os primeiros sons guturais, já representantes da experiência simbólica, foram transformados no “dito” que vai caracterizar o Homem como ser racional, pensante e transcendente. Então, partimos para o Mito, do grego *Mythus*, que significa palavra, narrativa.

As primeiras histórias, repassadas ao longo dos séculos, eram composições da visão mítica e fabulosa que o humano tinha do universo. Pretendiam explicar o inexplicável, o inacessível à razão, por isso muitos estudiosos asseguram que essa forma mágica de desvelar os mistérios da vida tenha evoluído para os mitos, ritos, lendas, relatos maravilhosos e contos de fadas.

Aproveitamos para revalidar a afirmação de que:

“A realidade sempre foi e é multidimensional, tendo-se somente “desencantado” aos olhos redutivos da concepção filosófico-cientista imposta como paradigma pela civilização racionalista. A partir dos métodos repressivos da cultura eurocêntrica não é possível apreender os mitos em sua natureza transreal; eles exigiam a subjetividade- objetiva na “constituição” da experiência, o método de redução fenomenológica e a aceitação,

¹⁴ PAZ, Noemi. *Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 9. (Série Pensamento).

como aconselhava Levy- Brunhl, da “categoria afetiva do sobrenatural.”¹⁵

A compreensão do mito demanda um olhar para além da realidade objetiva, pois aí se narra algo impossível de racionalidade, pois o que encontramos no relato mítico está sublinhado de subjetividades e de um imenso desejo de dar sentido ao que se experimenta nos diversos níveis da vida individual e coletiva. Não é difícil de se concluir que tendo os contos de fadas se originado dessas raízes, assuma quase sempre uma dimensão transreal e influencie tanto no âmbito psicológico quanto no social.

É interessante apontar para o fato que mesmo diante do avanço da ciência e da tecnologia, os contos de fadas permanecem vivos e se multiplicando no imaginário coletivo. Estão mais vivos do que nunca e se reproduzem por diversos meios. São “formas vivas” permanentes em desdobramento contínuo, contextualizam-se sempre, embora não percam a essência original, pois:

“Se os olharmos, em contrapartida, a partir do ângulo totalizador e religante da visão poética, os símbolos vivos podem “ultrapassar” a fronteira aparente e as fadas “corporificar-se” na intersecção de duas realidades. Estaremos, por conseguinte diante do ponto em que as duas realidades se confundem, no dintel da “porta no muro”. (...)Mas, de modo geral, é esquecido o valor religante e transformador ativo que subjaz aos relatos, sua virtualidade sempre presente de produzir uma renovatio em toda consciência alienada, através da dinamização arquetípica que lhe é característica.”¹⁶

O fato é que essas histórias têm a força da palavra interior, que fala de um lugar muito especial, porque também constituem-se numa forma bastante original de se explicar ou buscar uma compreensão da experiência humana. Parece que andamos sempre em busca de dar significado para a nossa vida e tudo é “história” que se vai fabulando e construindo. Umas vão pelo caminho do cotidiano, do conhecimento e do saber e outras seguem o caminho da

¹⁵ Idem, ibidem, p.13.

¹⁶ Idem, ibidem, p.14.

alma e por isso são capazes de iluminar os recônditos mais fechados e impossíveis de se chegar, senão pela sensibilidade artística.

Note-se, à propósito, o que a crítica literária Marina Warner nos relata sobre a história do Sultão, sua mulher e o pobre homem que alimentava sua esposa com “carne de língua”. Diz-se que um sultão muito poderoso tinha uma mulher que vivia muito triste e doente. O sultão tinha recorrido a todos os meios que pode, mas de nada adiantou. Até que viu um homem muito pobre carregando uma mulher muito feliz. Então, ordenou ao homem que trocasse de mulher. O homem prontamente atendeu e a mulher do Sultão se transformou na imagem da saúde e felicidade.

Enquanto isso a mulher do pobre homem definhava e vivia na mais imensa infelicidade, pois:

“(...) a carne de língua com que o homem pobre alimentava sua esposa não era material. Eram contos de fadas, histórias, anedotas: alimentos transmitidos pela fala, embalados em linguagem.”¹⁷

Esse conto aponta para a importância e o poder da palavra, tecido básico das narrativas que se fazem histórias de toda trajetória humana. Esteja o Homem onde estiver, haverá uma história a ser contada e recontada de acordo com o sentir e o viver do contador e de sua comunidade.

As histórias que alimentam a alma são precisamente aquelas que nos dizem respeito. Que de alguma maneira nos fazem olhar para dentro e encontrar um sentido ou significado para a vida.

Por isso, o significado da leitura transcende sempre. Pois, se o texto tem a capacidade de nos fazer viver-experimentar a metáfora verdadeira, então ele pode nos arrebatrar para o indizível de nós mesmos.

Mas essa não é uma questão tão simples quanto parece, pois nela estão envolvidos vários aspectos da nossa experiência simbólica que precisam ser investigados e compreendidos.

¹⁷ WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 14.

É preciso levar em consideração o fato de que os contos de fadas não se constituem como narrativas comuns do ponto de vista da literatura, pois falam de um lugar singular, mas também plural e possuem uma audiência, na maioria das vezes, muito particular já que quase sempre são narradas para crianças.

Temos que percebê-las no âmbito dos vários campos de estudo que possam facilitar o aprofundamento lançando-nos na compreensão dos aspectos que circundam a sua produção. De fato, é intrigante pensar que essas histórias surgiram no início dos tempos, geralmente de autores anônimos, fizeram a travessia oral por muitos milênios até chegarem aos nossos dias e continuam, incrivelmente, encantando leitores em todos os hemisférios.

Intriga mais ainda, quando nos apercebemos que a psicanálise e a pedagogia não se fartam de buscar explicações sobre o fato de crianças do mundo inteiro ficarem fascinadas diante dos contos.

Com efeito, mesmo seduzindo adultos, a sua concentração de leitores está no período da infância. Bem sabemos, que esse é um momento da história de vida do sujeito humano guardado com “sete chaves”, tanto pelas coisas boas que nos puderam gratificar, como também pelas coisas ruins que colocaram em causa a nossa integridade psíquica.

É mesmo o “*era uma vez*” de cada história vivida por nós no secretismo do nosso inconsciente, que se vai buscar na trama e nas representações arquetípicas cristalizadas nas personagens que dão vida ao texto.

Diante do conto não temos um pensar racional e cartesiano. A realidade que nos interessa é que se apresenta ao olhar como possibilidade, ou seja, o leitor sabe que não é o personagem, mas é como se fosse porque o sentimento para o qual a narrativa reconduz é que possui valor real. Pois, parece que aí reside a criança que:

“(...) os contos satisfazem uma fome de alimentos psíquicos. Eles fazem florescer sorrisos de beatude mesmo que devessem fazer caretas de medo ou pelo menos de mal a pior eles fazem tremer ou ter pena, felicitando-os de uma solução feliz (...) Somente os adultos racionais imaginam que nos deliciamos da heroína salva, dos noivos que se casam, do pobre que enriquece; as crianças sabem que o suculento, o recheio é a avó

engolida, a pequena feita em pedaços, a besta estripada e o ventre cheio de sabão (...).”¹⁸

Bellemin- Noël coloca uma questão fundamental. Não se pode analisar um conto sem o mergulho no discurso ausente. Muitas vezes, temos que correr atrás, precisamente, daquilo que não se pode ver de imediato para enfim, realizar uma leitura simbólica. Talvez, a universalidade dos contos e a atemporalidade que aí experimentamos tenha a ver com o fato de eles serem um depoimento da luta permanente que o Homem trava no seu mundo interior, habitado por imagens universais representantes de posições antagônicas experimentadas por todos ao longo da existência: o medo, a angústia, a solidão, a raiva, o ódio, a tristeza, a alegria, o prazer, entre tantos sentimentos que nos vão marcando durante a vida.

Tudo isso é universal e atemporal. Até se podem mudar as dores, mas elas sempre estarão lá, marca da nossa falta. Com os sentimentos positivos acontece da mesma forma. De certa maneira, somos constituídos também a partir da busca afetiva. Queremos ser salvos ainda que seja por um beijo ou espada de um herói ou quem sabe por uma fada, contanto que a vida gratifique e nos coloque diante de um mundo resignificado.

Entendemos também que o fato de essas narrativas terem chegado até meados do séc. XVII praticamente pelo viés da oralidade, tenha até certo ponto colaborado para o surgimento de tantas versões. Aliás, a determinação histórica da sua origem é impossível. Existem várias teorias sobre o assunto. Maria Emília Traça¹⁹ fala, por exemplo, da corrente defendida por Theodor Benfey que acredita nas raízes indianistas dos contos de fadas que se contrapõe às teorias dos irmãos Grimm que apontam para origens indo-européias. Há ainda que referir a teoria ritualista apresentada por Pierre Saintyves e finalmente, a proposta marxista defendida por Wladimir Propp, para a qual os contos de fadas são superestruturas refletidas no social e emergem da eterna luta de classes.

Claro, que quando empenhados na análise de um conto, devemos buscar as fontes de sua origem e difusão. No entanto, na maioria das vezes, temos que trabalhar no terreno das conjecturas e suposições.

Todo esse percurso histórico contribuiu também para a efervescência do encontro entre o narrador e os demais. Essas histórias foram compactuando com os desejos coletivos. Na medida em que eram narradas, quase que num ritual do sagrado, elas se desdobravam.

¹⁸ BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Les contes et leurs fantasmes*. Paris: Presses Universitaire de France, 1983, p.6.

¹⁹ TRAÇA, Maria Emília. *O Fio da Memória: do conto popular ao conto infantil*. Porto: Porto Editora, 1998.

Existia algo de anônimo, mas paradoxalmente, muito pessoal e que refletia nos sentimentos dos pobres e dos ricos, dos leigos e letrados e assim:

“Tal variedade de belas letras a que tiveram acesso aqueles que não sabiam ler, as populações e os povos sem escrita, as crianças até a idade da escola são fonte de verdadeiros festins. Eles as colhem, as bebem nos lábios das que as contam – os nossos contos ditos de fadas são trabalho das mulheres: aos homens as sagas dos ancestrais, as lendas que sustentam o grupo, os mitos onde se encarna o sagrado. Vejam esses ouvintes devorando com os olhos o rosto do contador: a sua boca saboreia à medida que mastiga as palavras, repetindo-as, antecipando-as; creríamos que eles saboreiam a doçura. Ou que eles mamam o leite sem o qual o seu coração ficaria faminto.”²⁰

Ora, que força simbólica é essa que atravessa os tempos, se eterniza no inconsciente coletivo e fala ao espírito de maneira tão viva e atual? A verdade dessa ficção não está suportada no evento real, não é um sistema fechado em si, mas ao contrário, abre-se em várias direções para atender a uma demanda de ordem afetiva do sujeito leitor, que de acordo com a sua realidade dará continuidade aos possíveis surgidos a partir do lido.

Enquanto existirem histórias no mundo, pessoas a contá-las e outras a ouvi-las, estaremos salvos pela palavra-metáfora que pode nos fazer viajantes da dor e do amor, porque no exercício pleno do sentir, temos oportunidade de ser.

É justamente a experiência simbólica que garante a vivência afetiva dos mais diversificados sentimentos e por isso, os contos de fadas são de tanta importância para a formação da visão de mundo da criança, pois neles encontramos o simbólico em toda a sua grandeza e possibilidade.

²⁰ BELLEMIN-NÖEL, Jean. Op. cit., pp. 5,6.

1.2 - OS CONTOS E A EDUCAÇÃO AFETIVA E MORAL DA CRIANÇA

Imaginemos uma criança ao nascer. Mesmo sem consciência do que é, vai expressando seus desejos, tanto os relacionados às necessidades vitais e biológicas quanto às afetivas. Quando sente fome chora até que seja alimentada, mas muitas vezes, já saciada da fome e da sede continua a chorar, sinalizando que algo ainda é necessário e assim por diante. Mães atentas reconhecem quando o choro é de fome, dor, medo, falta do colo, enfim são capazes de interpretar o código expresso por um conjunto de sinais que vão do grito, resmungos e sorrisos até o sono tranquilo e regenerador, de quem por hora está plenamente satisfeito. A capacidade de comunicação já está instaurada, tanto a mãe compreende a criança, como o contrário.

À medida em que a criança cresce seu universo de códigos vai se tornando mais complexo até que atinge a maturidade de articulação das palavras. Ora, isso faz parte de uma organização biológica e psíquica por demais complexa. No entanto, mesmo sendo capaz de interpretar e representar é necessário que seja estimulada na sua capacidade simbólica para que possa expressar e compreender o mundo de maneira mais humana possível. Portanto, ensinar uma criança a apropriar-se do código lingüístico é, de certa forma, oferecer-lhe algo como uma lente que pode tornar o seu olhar sobre o mundo mais ampliado. Se o código oferece uma leitura para além do significado imediato, provocando o pensamento e a sensibilidade, é possível fazer do texto um excelente instrumento de reflexão.

Quanto mais utilizamos a capacidade simbólica criando formas diferentes de interpretação, como no caso da arte, mais ficamos perto do nosso “objeto de desejo”. Isso não significa dizer que o teremos nas mãos, aprisionado como um pássaro engaiolado. Mas, certamente, estaremos perto de um sentimento de maior compreensão afetiva do nosso estado de inconclusão.

Assim, pela linguagem metaforizada alcançaremos a nossa dimensão espiritual de forma mais transcendente. Pela palavra “dita” tocaremos no silêncio necessário. Pela linguagem e pelo símbolo nos consolaremos de um mundo absolutamente inexplicável.

Quando falamos da literatura como sendo uma porta aberta para a construção de um sujeito mais feliz, ou pelo menos mais sensível, nos agarramos ao fato de que aí temos um universo pleno de metáforas, de símbolos e jogos capazes de nos arremessar para o êxtase da fantasia, da criação, por conseguinte do maravilhoso que nos lança para o mundo (re)criado

dos desejos mais secretos, dos anseios sentidos e vividos plenamente, apenas, pelo estabelecido como poético e verdadeiro, tecidos pelo dizer literário.

A criança “iniciada” no mundo da leitura pelo viés dos contos de fadas tem grande possibilidade de tornar-se alguém com capacidade criativa e sensibilidade para o estético, portanto de se acolher dentro das diversidades e antagonismos que refletem o *modus vivendi* do sujeito humano.

Com isso, não queremos dizer que esse tipo de narrativa tem a capacidade de integrar a personalidade da criança ou transformar sua estrutura psíquica, mas pode fazer viver sentimentos possíveis de sublimação e transformação, portanto de realizar a travessia e buscar uma melhor qualidade de vida para que se torne um adulto com capacidade de doação e amor, além de poder estar permanentemente em contato com o seu mundo simbólico de maneira ampliada.

Os jogos realizados durante a leitura/escuta das histórias maravilhosas conduzem-nos para a projeção, introjeção e identificação, operando em nós imagens de diversas naturezas. Por isso, o espaço do conto de fadas é tão fértil para que se fale da dor e do amor, pois aí se permite enraizar pelas zonas mais secretas do inconsciente humano e talvez chegar a conclusões conciliadoras, nas quais se pode ver “a criança como pai do homem”.

Acreditamos que formar adultos reflexivos e conscientes depende do que nos dispomos a fazer com as crianças de hoje. Ensinar a ler significa muito mais do que instrumentalizar o sujeito para o exercício do código lingüístico. Contar histórias para crianças vai muito além de diverti-las porque toca em questões essenciais da existência.

Talvez seja necessário se obter um olhar diferenciado para o discurso que se projeta no leitor. O que se diz na Literatura não é jamais da mesma ordem de um texto didático ou daquele que tem como finalidade máxima comunicação e informação. A Literatura faz justamente uma quebra, desobedece ao padrão narrativo convencional para anunciar que ali a realidade instaura-se diferentemente. Possibilita assim, não apenas uma leitura ou interpretação, mas algo duplo, redobrado que causa eco na história de vida de cada sujeito leitor.

A narrativa literária utiliza-se do código lingüístico para enunciar suas verdades, mas não tem como objetivo, apenas, fazer do código a sua realidade, embora a trama, as personagens, os fatos, o tempo e o espaço necessitem dos recursos lingüísticos para gerar

sentido e dar ritmo às narrativas. Esses, servem como ponte para que o evento literário torne-se real, arrebatando-se para o estado de suspensão da identidade.

Julgamos que quanto mais a criança e o jovem são expostos aos contos de fadas, mais próximos de realizar uma compreensão do humano estarão, pois é da complexa realidade humana que fala a literatura. Possivelmente, entregar tais narrativas aos pequenos pode ser uma das belas e mais eficientes maneiras de prepará-los para a vida.

No próximo capítulo temos o objetivo de apresentar algumas conjecturas sobre o estado doloroso provocado por sentimentos de perda e abandono a partir de situações simbólicas bastante recorrentes nos contos de fadas, tais como as que apontamos em *Vasalisa: a sábia*, vistas a seguir.

CAPÍTULO 2

"Vasalisa - A Sábia": Símbolo e Narrativa na Enunciação dos Afetos



CAPÍTULO II – *VASALISA - A SÁBIA*: SÍMBOLO E NARRATIVA NA ENUNCIÇÃO DOS AFETOS

2.1 - NO PRINCÍPIO... ERA A DOR

Este primeiro conto a ser analisado tem basicamente a forma das narrativas de tradição oral e, embora não seja dos mais conhecidos, tem sido visitado por muitos estudiosos da psicanálise tais como Cashdan e Marie-Franz. Entendemos que a fortuna crítica e teórica tecida em torno de algumas narrativas como esta, justifica-se na medida em que se busca alcançar um maior número possível de análises em torno dos contos que trazem o mesmo tema como elo desencadeador da trama.

Vasalisa poderia ser a Cinderela, pois tanto quanto esta é maltratada pelas irmãs postiças e pela madrasta. É “abandonada” pela mãe e fica a espera do pai que viaja. Mas também, apresenta aspectos semelhantes abordados em João e Maria, como o perder-se na floresta e encontrar uma bruxa malvada e canibal. Portanto, estamos diante de um conto rico em representações que são constantes em diversas narrativas dessa natureza, além de conter um elemento especial e decisivo para o desenrolar da história que é o objeto transacional.

A escolha desse conto justifica-se na medida em que o consideramos agregador de muitos temas tratados em outros contos de fadas e também, importante por apresentar como mediador de um conflito freqüente na infância (provocado pelo medo da perda e abandono), o valioso objeto de transição.

É um conto que traz muitas suposições a respeito do psiquismo infantil e da vivência de vários afetos. Mergulha profundamente naquilo que se constitui como perda, falta, abandono e dor, ponte para que de fato se consiga a maturidade do amor.

Tal como em muitos contos de fadas, traz no início da história como motivo para o desencadeamento da temática principal, a perda de um dos pais. A morte da mãe de Vasalisa cria um conflito inicial que revira a vida de uma garotinha que vivia muito feliz com seu pai e sua mãe, até que um dia tudo se transforma.

A história (ver anexo 1, p. 263) começa por afirmar um estado de felicidade total, onde se desfruta uma vida plena e sem conflitos, tal qual o bebê, quando reina ainda, entre ele e a mãe uma relação inteiramente simbiótica realizada num estado de satisfação total, pois:

“Era uma vez um homem, uma mulher e a filha deles, Vasalisa, que moravam numa pequena choupana.”²¹

A fórmula **“Era uma vez...”** é possivelmente a maneira mais tradicional de iniciar-se um conto de fada. A partir daí, se começa a experimentar um mundo diferente, garantido pela riqueza simbólica e mergulho no imaginário .

O **“Era uma vez...”** reconduz para o tempo da eternidade, lugar onde habitam os nossos “fantasmas” e interditos, onde podemos reatualizar imagens de nossos desejos, daquilo que em nós permanecerá faltoso, após termos vivido as experiências internas que nos proporcionarão a entrada no simbólico e por isso representação, tal qual algo que se sente, mas que não se pode tocar, apreender na concretude do corpo físico, senão pelo “furo”, espaço lacunar da reprodução fantasmática de onde se originam todos os desejos e todas as dores.

Essa forma tão especial de se iniciar as narrativas da tradição popular, convida o leitor para viver a realidade das tensões interiores, de um outro tempo, que não se pode fazer no presente, passado ou futuro. Além disso, o **“Era uma vez...”** assegura-nos uma passagem leve porque tem a marca da repetição do gesto e da palavra, pois milhares de gerações, ainda que de maneiras diferentes foram seduzidas pelo convite cheio de emoção. Talvez seja como afirma Bellemin-Nöel:

“Lá reside o segredo da fórmula maravilhosa, *Era uma vez...* Qualquer coisa se produz uma vez, uma única, eu sei-o ; como sei que não o verei mais reproduzir-se, nem mesmo reaparecer sob os olhos da minha recordação. E ele existiu outrora onde era real, era o real, o real; não o sei, não estava em mim próprio para o viver verdadeiramente. Uma vez, outra vez que não era senão uma vez : era tão bem no imperfeito que nunca desapareceu todo mesmo que nunca se tenha encontrado. Isto

²¹ FITZPATRICK, Jean-Grasso. *Era uma vez uma família*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

aparece como impossível e necessário. Como o entendimento e o inteiramento do presente reportados de uma memória sumida, reportam-se a uma memória enterrada. O nosso *Era uma vez*, que não perde sob nenhum pretexto a maiúscula inicial onde se marca o absoluto do início, é o emblema do carácter *histórico* do nosso psiquismo : um décor ornamental com personagens, e a inscrição da nossa existência numa história que a sobrecarga, que fecha num círculo aberto em dois pontos, o do depois, o do antes. Os nossos fantasmas são nesse sentido a nossa *historiedade* primeira." ²²

Assim, compreendemos essa imersão no atemporal como algo carregado da fantasmagoria do sujeito, de todo início da narrativa individual sublinhada pela vivência do “agora-sempre”.

É a marca da procura de um tempo onde tudo podia ser e no qual a sensação se reflete na demanda dos primeiros afetos, aqueles enlouquecidos pelas descargas de energias, ainda incontrolláveis, pulsões vitais carregadas de libido e organizadas por um psiquismo, ainda caótico.

É nesse tempo do “Outro” que iniciamos nossa trajetória de vida, isso parece incontestável. É justamente por aí, que daremos início a análise crítica do conto em questão.

Primeiramente, pontuados pela observação de que a história inicia-se apontando para uma relação familiar e triangular, vivida por um homem, uma mulher e sua filha, habitando felizes numa pequena choupana.

Mas, os contos de fadas nos ensinam igualmente, que não há bem que sempre dure e que para crescer alcançando outros níveis de maturidade humana, precisamos superar provas, viver as fragilidades do nosso ser, tocar com profundidade nas nossas dores.

Finalmente, escarnar a ferida, imagem aberta daquilo que se constitui em dor da separação do nosso primeiro objeto de desejo e investimento, promessa do paraíso no corpo

²² BELLEMIN-NÖEL, Jean. Op. cit., p.12.

da mãe. Isto é, trata-se da perda do “objeto A”, o primeiro grande Outro do qual nos fala Jacques Lacan em seus Escritos.²³

Também podemos compreender o Outro como sendo aquele que tem o poder de descentrar o eu em direção ao tu e nessa provocação produzir o estado de alteridade, tal como diz Merleau-Ponty:

**“Não somos duas nadificações instaladas em dois universos de
“Em si” incomparáveis, mas duas entradas para o mesmo Ser,
cada uma acessível apenas a um de nós, aparecendo,
entretanto, para, o outro, como praticável de direito,
porquanto ambas fazem parte do Ser.”²⁴**

O Outro nos coloca numa situação de descentramento e por isso nos faz ver nela o “perdido” em nós como se fosse uma brecha de onde pudéssemos olhar o inconsciente. *Vasalisa: a sábia* vai desde o começo mostrar a questão da satisfação total de um corpo que goza pela presença do Outro. Um Outro que é entrada para um lugar inacessível, que é brecha, mas também falta. Enquanto “falta” é também presença. A choupana, referência para moradia e lar representa o éden como imagem da paz, do amor e da confiança. Da mesma forma, pode apelar para uma experiência satisfatória de se estar abrigado num lugar que nutre, guarda e protege, mas que de maneira alguma é eterno.

Tal como a mãe tem de ser interditada no momento inicial da sua relação simbiótica com a criança, pois somente dessa forma o bebê pode crescer e entrar no simbólico, reconhecimento do Outro como diferença, assim acontece com o paraíso da nossa protagonista. A fantasia de plenitude total é interditada quando:

**“(…) um dia a mãe ficou muito doente. Deitada em sua cama, à
beira da morte, a mãe chamou Vasalisa e lhe deu uma
bonequinha bem pequenina.**

²³ LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Inês Oseki. São Paulo: Perspectiva, 1978.

²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. 3 ed. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.85.

- Fique com esta boneca e cuide bem dela – disse a mãe de Vasalisa – não conte a ninguém que tem a boneca. Se algum dia você estiver perdida, ou se precisar de ajuda, dê de comer à boneca e ouça o que ela diz. Ela vai ajudá-la durante toda a sua vida. – Então a mãe de Vasalisa tocou a cabeça da garotinha, deu-lhe uma benção e morreu.”²⁵

Temos desde esse momento, a sugestão de um conteúdo muito intenso provocado pela ambivalência entre a vida e a morte. A ausência da mãe coloca Vasalisa numa situação de perda, medo, culpa (em geral, a psicanálise registra muitos casos nos quais o sentimento de culpa é vivido com intensidade na fantasia da criança que perde um dos pais ou quando um deles sofre algum mal) e por conseguinte, muita dor. Mesmo o texto não se demorando em enfatizar a tristeza da criança e do seu pai, a tensão está impressa na oposição vida x morte. Marca o fim de uma situação anterior e o início de um novo momento na vida da menina.

Segundo a psicanalista Melanie Klein, que dedicou seus estudos à pesquisa do desenvolvimento psíquico e afetivo de crianças, toda a vida do sujeito será pontilhada pela experiência vivida na infância, desde os primeiros momentos, pois:

“A relação do bebê com a vida e a morte ocorre no contexto de sua sobrevivência, depende de seus objetivos externos e do equilíbrio de forças entre as pulsões de vida e de morte, que limitam sua percepção desses objetos e sua capacidade de deles depender e de usá-los. Na posição depressiva infantil, sob condições de predomínio do amor, os bons e maus objetos podem em alguma medida ser sintetizados, o ego torna-se mais integrado e se experimenta a esperança de restabelecimento do bom objeto; a superação do pesar associada e a recuperação da segurança constituem o equivalente infantil da noção de vida. No entanto, sob condições de predomínio da perseguição, e elaboração da posição depressiva será em maior ou menor medida inibida: a reparação e a síntese falham, e o mundo interno é inconscientemente sentido como contendo o seio mau,

²⁵ FITZPATRICK, Jean-Grasso. Op. cit., p.38.

devorado e destruído, persecutório e aniquilador; o próprio ego sente-se em pedaços. A caótica situação interna, assim vivenciada, é o equivalente infantil da noção de morte.”²⁶

É importante esclarecer que a posição depressiva proposta por Klein é a fase na qual, o bebê elabora os sentimentos de perda e angústia, construindo a sua capacidade de simbolização. As crianças que não conseguem se sentir deprimidas diante dos objetos de amor perdidos, então provavelmente terão problemas em relação à sublimação e à simbolização. Ou seja, é imprescindível que a criança sinta o perdido e sofra todos os danos que isso possa provocar, para que ela busque mecanismos de superação do estado de tristeza e depressão. Então, a criança por meio do processo de simbolização poderá substituir o perdido e dessa forma, sentir-se-á capaz e forte do ponto de vista psíquico.

Dessa forma, o estado depressivo, embora seja o momento de dor e sofrimento é também extremamente necessário para a constituição de um ego saudável. Assim, se o bebê entra na depressão é um sinal de que está no exercício simbólico da elaboração de sua perda.

Deve haver a contribuição externa necessária para que experimente esse momento, sentindo-se amparado, ou seja, reasssegurado pelo “seio bom”, lugar de onde retira gratificação e amor.

Depois de ter vivido a felicidade total, Vasalisa está diante da morte da sua mãe, o que suscita em qualquer criança o sentimento de insegurança, medo, raiva, abandono, culpa, enfim desamor e ameaça do “seio mau” destruidor e persecutório.

Para que a menina resgate a vida feliz terá de ser capaz de enfrentar os perigos da existência, conquistando maturidade para superar os conflitos impostos pela vida, pois somente se sabe viver, quando se é forte para compreender a morte, o fim que existe em tudo.

A “mãe boa” sabedora disso mesmo e da própria tristeza da sua partida, criadora de uma situação interna caótica oferece um presente à Vasalisa, a bonequinha. Este é um presente abençoado, identificado com a menina, já que é uma boneca. Ela vai servir-lhe não só como lembrança da mãe morta, mas como lugar da transferência para a “mãe boa”, já que a

²⁶BARROS, Elias Mallet da Rocha. (coord.). *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e da técnica*. Tradução: Belinda Haber Mandelbaum. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 258.

boneca deve ser alimentada, cuidada e ouvida. Se Vasalisa cuidar da boneca como uma mãe acolhedora e boa, então ela ajudará Vasalisa todas as vezes que ela precisar.

Portanto, existe nesse símbolo a permanência de um elo entre mãe e filha, representante de um bem maior com o qual a menina se identificará com a função simbólica de mãe. Ser mãe é alimentar, cuidar e proteger. Se Vasalisa cuidar bem da sua bonequinha, ela estará introjetando o “seio bom” e por isso receberá a proteção necessária para a sua sobrevivência.

Como se pode observar esse presente deverá se tornar um bem maior, objeto transacional que ajudará a menina a enfrentar a sua dor.

A mãe também diz que a bonequinha a ajudará e a acompanhará por toda a vida. Então, evidentemente, que é um objeto internalizado desde que a menina saiba preservar os sentimentos bons, alimentando-os e cuidando para que estejam presentes no momento de aflição. Certamente, isso reatualizará a presença da mãe boa e protetora, já internalizada.

A bonequinha não possui características de personagem, embora se alimente e fale. Ela é um objeto investido de energia, força, doação e amor. Vasalisa continua tendo contato com a sua “mãe boa” por meio desse segredo. Como segredo, faz parte de um pacto de silêncio e conforme Jean Chevalier:

“O segredo é um privilégio do poder, um sinal de participação no poder. É igualmente, ligado à idéia de tesouro, e tem os seus guardiães. O segredo é também fonte de angústia pelo seu peso interior, tanto para aquele que o guarda quanto para aqueles que o temem. (...) Do ponto de vista analítico, poder-se-ia dizer que a confissão do segredo libera a alma da angústia. (...) É saudável livrar-se do fardo de um segredo. Mas aquele que é capaz, sem fraqueza e embaraços de guardar os seus segredos adquire uma força de dominação incomparável que lhe confere um sentimento agudo de superioridade.”²⁷

²⁷ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et al. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, pp. 808, 809.

A Boneca é o segredo-tesouro que a ajudará a alcançar a força necessária e ir em busca de salvação e conquista de um grau maior de maturidade e superioridade. Com ela Vasalisa poderá sentir-se mais segura diante dos vários obstáculos que irá enfrentar, mesmo que ainda, desconhecidos, superando todas as provas pelas quais terá que passar.

A primeira parte desse conto é, possivelmente, o momento de maior tensão em toda narrativa porque assenta no dualismo vida x morte que institui toda a carga de energia interior vivida pelas personagens. É uma história que provoca lágrimas em crianças e adultos. A sua leitura nos obriga a reviver sentimentos infantis relacionados às nossas perdas iniciais que mesmo quando superadas, deixam marcas num canto qualquer da nossa história.

“Sempre que conto essa história, minha voz se engasga na garganta no momento em que a mãe moribunda de Vasalisa entrega a sua garotinha a pequenina bonequinha. Para a maioria de nós, pais, é difícil desejar algo mais valioso do que a oportunidade de oferecer a um filho nosso alguma coisa que vai durar, que vá mantê-los em segurança diante do perigo, alguma coisa que nunca permitirá que se sintam sozinhos. Enquanto Vasalisa seguir as instruções de sua mãe – enquanto ela cuidar da boneca e ouvir seus conselhos- , ela terá quem a conforte e a ajude sempre que precisar. A boneca é uma dádiva espiritual.”²⁸

Simbolicamente, a mãe traz o sentido das forças positivas, o bem e o alimento. Pois, é a matriz. Aquela que gera e guarda. Também, pode conter a mesma dualidade, ambivalência da terra e do mar, pois aí:

“(...) a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também em

²⁸ FITZPATRICK, Jean-Grasso. Op. cit., p. 44.

contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora.”²⁹

O fato do leitor realizar tal transferência e identificar-se com os fatos narrados não nos surpreende, pois um texto literário é mais do que um fragmento de vida e existência. Ele é em si, sempre, o resultado das relações humanas no contexto da dor ou do amor. Portanto, o sangue que pulsa nas personagens não se faz apenas de jogos lingüísticos contidos na disposição de palavras e frases, mas essencialmente, de um sentir reordenado e presentificado na dinâmica poética da narrativa. Esta sensibilidade traduz-se num estilo que se configura pelo ritmo, encadeamento das frases, utilização de símbolos, metáforas e metonímias que marcam o compasso das personagens, desde a respiração ao grito, sorrisos ou lágrimas, enfim o corpo textual invadido por uma multiplicidade de gente.

O que pulsa na história é a representação larga e ampla do desejo humano de plenitude, mas também de tudo que no homem é perversão, dor e angústia. Por isso, a metáfora da bonequinha traz um gostinho de despedida. Ela nos coloca diante das nossas pequenas e grandes partidas, mas também daquilo que nos alimentou e reassegurou na caminhada. Somente quem perde, precisa ser confortado e toda partida carrega em si uma morte.

A Morte nunca é o fim somente para aquele que passa por ela, mas também para aqueles que a presenciam. Quando a mãe de Vasalisa morre, logo se inicia na sua vida um período de dor e sofrimento. Essa morte representa igualmente o fim do Paraíso e entrada no Inferno, quando terá que passar por duras provas para poder iniciar-se numa nova vida. Assim, temos no texto a marca da própria dor expressa no simbolismo da morte, como sendo o fim e o começo, necessários para a transformação e a vivência de outras experiências que possam produzir o crescimento do sujeito.

Isto está de acordo com a visão de Chevalier quando afirma que a morte é um símbolo universal de:

²⁹ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et al. Op. cit., p. 580.

“(...) fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo. Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproximação, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova.(...).”³⁰

Depois de ler as primeiras frases da narrativa sentimos reavivadas algumas lembranças que nos provocaram a experiência de dor e separação. Porque distante, agora ela é melancolia, já que a dor de qualquer separação significa a lembrança da dor da primeira perda, pois a dor:

“(...) em si mesma não tem nenhum sentido. Em si a dor não tem nenhum valor nem significado. Ela está ali, feita de carne e ou pedra, e no entanto para acalmá-la, temos que destacá-la do real, transformando-a em símbolo. Atribuir um valor simbólico a uma dor que é em si puro real, emoção brutal, hostil e estranha, é enfim o único gesto terapêutico que a torna suportável (...).”³¹

Assim, é essa “dor inassimilável” que é transformada no texto literário em dor simbolizada. Porque é metáfora pode ser suportada em sua revivescência, visto essa figura de linguagem ultrapassa o código para se fazer presente. A metáfora fala mais do que ao corpo, pois diz da marca-cicatriz de uma dor impressa na alma.

³⁰ Idem, ibidem, p. 621.

³¹ NASIO, Juan-David. *O Livro da Dor e do Amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p.17.

Se o sofrimento nos conduz ao inferno da dor, ele também nos faz sentir com maior capacidade para buscar saídas. Nele encontramos a ambivalência entre o negativo e o positivo. Somente quando reconhecemos as perdas e sofremos por elas, somos capazes de sentir que :

“(...) a dor, no coração do nosso ser, é um sinal, incontestável da passagem de uma prova. Quando uma dor aparece, podemos acreditar, estamos atravessando um limiar, passamos por uma prova decisiva. Que prova? A prova de uma separação, da singular separação de um objeto que deixa-nos súbita e definitivamente, nos transtorna e nos obriga a reconstituir-nos. A dor psíquica é dor de separação, sim, quando a separação é a erradicação e perda de um objeto, ao qual estamos tão intimamente ligados - a pessoa amada, uma coisa material, um valor, ou a integridade do nosso corpo – que esse laço é constitutivo de nós próprios. Isso diz como o nosso inconsciente é o fio sutil que liga as diversas separações dolorosas da nossa existência.(...) Entretanto, seria falso acreditar que a dor psíquica é um sentimento exclusivamente provocado pela perda de um ser amado. Ela também pode ser dor de abandono, quando o amado nos retira subitamente o seu amor; de humilhação quando somos profundamente feridos no nosso amor próprio; e de dor de mutilação quando perdemos uma parte do nosso corpo. Todas essas dores são, em diversos graus, dores de amputação brutal de um objeto amado, ao qual estávamos tão intensa e permanentemente ligados que ele regulava a harmonia do nosso psiquismo.”³²

Dessa maneira, não é difícil que a maioria das crianças, desde que esteja encorajada a viver em plenitude seus sentimentos antagônicos, se identifique com o drama de Vasalisa, tão pequenina e tendo que enfrentar a mais terrível de todas as perdas. Perder um

³²Idem, ibidem, p. 18.

dos pais ou o medo disso acontecer é, na infância, algo quase insuportável. Porém, na ausência, a mãe de Vasalisa, será presente naquilo que deixou da relação de amor com a filha.

Todas as vidas estão até certo ponto marcadas pela dor da separação. Aliás, esta faz parte do momento inaugural de cada sujeito que ao separar-se da mãe é acometido de um sentimento brutal de perda, mas que também por isso se tornará autônomo e independente.

As dores são muitas e assumem variadas formas, mas inevitavelmente elas rememoram a dor da primeira perda e separação. Claro que é mais fácil lidar com as dores localizadas e para as quais apontamos o dedo e dizemos: dói aqui. Entretanto, a psicanálise nos apresenta farto material indicativo de que quase sempre a dor não inicia-se na ferida exposta, mas é anterior a tudo aquilo que faz doer. Às vezes, é indizível e inscreve-se lá, onde um dia tudo foi paraíso.

Analogamente, a Psicanálise realiza um trabalho semelhante ao processo narrativo literário, pois tendo na “palavra” metaforizada o seu ponto estratégico para a interpretação e compreensão do “não-dito” do analisante, ela trabalhará para fazer com que o mesmo dê sentido a sua dor. Para tal questão Nasio, obra citada, coloca o seguinte:

“Mas o que significa então dar um sentido à dor e simbolizá-la? Não é, de modo algum, propor uma interpretação forçada de sua causa, nem mesmo consolar o sofredor, menos ainda, estimulá-lo a atravessar a sua pena como uma experiência formadora, que fortaleceria seu caráter. Não. Dar um sentido a dor do Outro significa, para o psicanalista, afinar-se com a dor do Outro, tentar vibrar com ela, e, nesse estado de ressonância, esperar que o tempo e as palavras se gastem. Com o paciente transformado, nessa dor, o analista age como bailarino que, diante do tropeço de sua parceira, a segura, evita que ela caia e sem perder o passo, leva o casal a reencontrar o ritmo inicial. Dar um sentido a uma dor insondável é finalmente construir para ela um lugar no seio da transferência, onde ela poderá ser clamada, pranteada e gasta em lágrimas e palavras.”³³

³³ Idem, ibidem, p. 17.

É mesmo desconcertante perceber que a dor de Vasalisa é a nossa própria dor, apanhada aí, nesse espaço entrelinhas, onde a dor do Outro faz “vibrar nesse estado de ressonância”, tal qual no processo terapêutico.

O que faz a mãe de Vasalisa, senão “construir um espaço” para a dor da menina no seio da transferência ? Em momento nenhum ela consola a filha ou diz para que ela não chore, apenas a segura como faz “o bailarino diante do tropeço da sua parceira”.

A palavra que esconde-se no espaço narrativo faz parte do indizível, daquela dor ou desejo que tocamos pelo sentir das personagens. Pela dor do Outro, verteremos lágrimas, expulsaremos gritos e pronunciaremos palavras. Ela é a representação do nosso fracasso e nela nos escondemos.

Por tudo isso é que o texto tem que ter o poder da metáfora, nos fazer transcender para o “além” de nós mesmos, porque aí estão possíveis os sentidos, pulsando com tudo que é vida ou morte. No seio da narrativa está a palavra que falta, ou que é a própria falta, então fracasso.

2.2 - E A PALAVRA SE FEZ AÇÃO...

Vasalisa, investida pelo amor de sua mãe consegue superar a sua primeira e maior prova que consiste na reparação dos danos emocionais provocados pela morte da “mãe boa”. Mesmo mergulhada na tristeza pela ausência do seu primeiro objeto de amor, a menina continua sua trajetória ajudada pela bonequinha.

Entretanto, depois de passado o tempo o pai casa-se novamente. A mulher tem duas filhas pavorosas, semelhantes às irmãs da Cinderela.

Escravizada pela madrasta e suas filhas, ela faz todo o trabalho da casa: varre, corta a lenha, ordenha a vaca e limpa as ervas da horta. Embora, a mulher seja muito boa para o pai da menina, é péssima para ela e representa bem o papel da “mãe ruim”, a madrasta temida em quase todos os contos de fadas.

A imagem da madrasta é uma das mais utilizadas nas narrativas infantis, tendo grande força metafórica tanto de sedução quanto de repulsa. Representa forças interiores e antagônicas, algo entre o amor e o ódio. Claro que a madrasta tem uma dimensão hiperbólica do que pode ser a “mãe má”, aquela que persegue, não doa e não alimenta, portanto é ameaça de morte e aniquilamento. Contudo, essa mãe precisa ser introjetada pela criança para que ela sinta-se capaz de superar faltas e conflitos, alcançar a posição depressiva, realizar o luto e atingir sua plena capacidade simbólica.

Mesmo quando nos tornamos adultos, a “mãe má” pode ser reatualizada na nossa fantasia, provocando dor e angústia. Parece mesmo, que reside aí, toda a questão do fantasma da dor, pois a “mãe má” fonte de destruição serve igualmente como interdito, lei que realizará o corte, ruptura simbólica da relação incestuosa entre criança e mãe. Não por acaso, a madrasta aparece, nos contos infantis, como “a outra mulher do pai”. Ela é a outra que surge para separar Vasalisa do pai, portanto substituir a mãe, espaço simbólico de mulher.

Vamos aos poucos avançando para o fato de que o pai viaja para fazer negócios, enquanto a “pobre menina” tem a sua sorte entregue a madrasta e suas filhas “invejosas”.

As irmãs postiças da menina acreditavam que se ela trabalhasse incansavelmente, então logo ficaria cansada e feia. No entanto, Vasalisa conseguia dar conta de todo o trabalho e ainda sobrava tempo para descansar e dormir. Alimentada pela companhia valiosa da bonequinha, ela tornava-se cada vez mais forte e saudável.

Nesse momento do conto, a nossa protagonista já havia superado a dor do abandono sofrido, visto ter deslocado seus afetos para um objeto de amor representante da própria mãe, tanto é que tornava-se cada vez mais bonita. Entretanto, para que de fato supere a dor e realize por completo seu estado de luto, Vasalisa terá que sair do subjugo das pulsões negativas representadas pela madrasta e irmãs postiças. Somente, quando for capaz de livrar-se delas, então terá realizado a travessia necessária para que se constitua em sujeito apropriado do poder da voz e pronto para enfrentar os desafios interiores.

Parece que o estado de submissão da menina aos desejos das três mulheres, aponta para uma fase muito inicial do sujeito no mundo, quando ainda imerso num estado caótico envolve-se em impulsos destrutivos que ameaçam a sua integridade psíquica, mas dos quais não pode se livrar sem correr o risco de sofrer alguns danos. O equilíbrio necessário entre as pulsões somente será atingido quando a criança for capaz de viver os estados de depressão e

angústia- espaço vazio preenchido pelo desejo e ausência do Outro – buscando viver a dimensão significativa da dor da separação, por conseguinte da fantasia apaziguadora de que se é possível recuperar o objeto de amor perdido, tal como é apontado nos estudos realizados por Melanie Klein em obra já citada anteriormente.

Essa narrativa propõe ao leitor muito mais do que um espaço para reflexão ou compreensão do nosso estado lacunar, pois a dor inicial de Vasalisa tocará na nossa dor como uma tatuagem que é impressa no corpo, garantindo mais do que o processo de transferência ou solidariedade com a dor alheia. Mais do que alheia é nossa, registro que marca a experiência de separação do nosso primeiro objeto de amor.

Assim, será no lugar do simbólico, espaço de revelação, que a dor de Vasalisa tocará na nossa dor. A função do conto é expressamente conduzir o leitor para um espaço de luta, onde terá que enfrentar conflitos e perdas para assegurar-se da capacidade de superação e transformação. Por isso, não basta ter perdido a mãe e estar sujeita aos caprichos maldosos das irmãs postiças. É necessário ir mais além para que o texto produza algo verdadeiramente significativo para o leitor e que faça parte da sua própria narrativa.

Dessa forma, o pai de Vasalisa parte em viagem para realizar negócios numa aldeia vizinha, deixando a menina entregue à madrasta e suas filhas. Ao cair da noite, a pequena entregou-se ao sono, enquanto as outras se divertiam falando mal das pessoas. Estavam tão absorvidas que não se deram conta de colocar a lenha na lareira, até que o fogo se apagou e então se apavoraram com a idéia de terem que buscar uma chama para acender o fogo, pois pelo que é dito, a chama tinha que ser pega na casa da Baba – Yaga, uma bruxa terrível que habita na floresta. Então, não tiveram dúvidas e disseram:

“(...) vamos mandar Vasalisa. Então elas sacudiram a menina até acordá-la e empurraram-na pela porta a fora para a noite fria e escura.”³⁴

³⁴ FITZPATRICK, Jean-Grasso. Op. cit., p. 39.

Após a morte da mãe de Vasalisa, esse é um dos momentos de maior tensão no conto, pois desencadeia vários significantes e propõe o desenrolar da narrativa. O fato é que as irmãs malvadas nos encham de ódio e medo no momento em que jogam a menina fora de casa e diante da ameaça oferecida pelos perigos da noite e da floresta.

De qualquer maneira, a nossa heroína parece ter se preparado para enfrentar o desafio, pois antes ela entrega-se ao sono regenerador, concedido aos que sabem que vão encontrar uma batalha pela frente, sendo necessário encontrar no sono o repouso certo e tranqüilo.

As palavras “noite fria e escura” são bastante significativas e aparecem em conjunto para enfatizar o drama pelo qual a menina terá de passar para poder superar o estado no qual se encontra desde que sua mãe se fora. A noite que Vasalisa terá que enfrentar para descobrir-se numa nova vida não é uma noite qualquer, mas fria, escura e na floresta, portanto densa como o desconhecido.

Após o momento de dor e angústia, a menina passa a viver sob os olhares invejosos e perversos da madrasta e das irmãs postiças, mas para crescer terá que enfrentar o estado de depressão, realizar o luto e adentrar no profundo da dor. É necessário encontrar-se com o desconhecido e perigoso mundo do inconsciente. Além de ter que partir durante à noite, a pequena sai com a missão de trazer o fogo, a chama, a luz para clarear a casa – choupana, mundo interior.

A noite que carrega em si um significado simbólico e arquetípico muito forte. Traz sentido de ambivalência e está intimamente relacionada às questões do tempo, tal como, na antigüidade, acreditavam os gregos. Para os maias pode ser o interior da terra ou a morte. Na concepção dos celtas tem uma conotação de tempo e começo do dia, isto é:

“A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto,

o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida.”³⁵

Ao ser empurrada para noite Vasalisa tem a oportunidade de mergulhar no seu “indeterminado”, podendo reconhecer-se nos sentimentos velados, obscuros, pouco tocados. A noite prepara para o dia, para o conhecimento iluminado de nós mesmos, que devemos buscar se desejamos nos conhecer e colaborar para a harmonia coletiva.

Uma vez empurrada para a noite pelas irmãs postiças, que nesse momento podem significar os impulsos destrutivos, mas necessários para que haja equilíbrio psíquico, a menina também adentra na floresta cheia de medo e frio para enfrentar Baba Yaga, que não é apenas uma bruxa malvada, é também uma devoradora de crianças.

Qualquer criança que se depare com tal posição dentro de uma narrativa se sentirá ameaçada como Vasalisa e, certamente, reatualizará seus primeiros medos, vividos na maternagem, que consiste na fantasia de estar sendo perseguida pelo “seio mau”, ou seja, pela “mãe má”.

O fato da Baba Yaga ser uma devoradora de crianças é muito significativo dentro do conto. O que é devorar, senão destruir, colocar para dentro, aniquilar. No entanto, o perigo só desaparece quando o enfrentamos com coragem e determinação.

Para diminuir o medo, Vasalisa conversou com a bonequinha, entrou em contato com os seus impulsos de amor e foi conduzida até um caminho serpenteante. Temos agora dois importantes significantes: floresta e serpenteante.

De acordo com o Dicionário de Símbolos já citado, a floresta carrega um significado simbólico com muitos sentidos, sendo por vezes lugar sagrado, outras, misteriosa e densa, representante de conflitos e angústias, mas também lugar onde se encontra serenidade e todas as poderosas manifestações da vida, as boas e as más.

Para a psicanálise, possui um sentido de obscuridade e enraizamento profundo, significando o inconsciente impenetrável. Assim, Vasalisa encontra-se com o profundo de si mesma, tendo que buscar forças para continuar sua caminhada, após ter vivido uma grande dor.

³⁵ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et al. Op cit., p.640.

Chegamos ao momento, no qual a dor sentida já não é a do primeiro momento, quando acontece a morte da mãe, mas uma dor de outra natureza que relaciona-se à dor impressa em qualquer busca e travessia, pois:

“A dor está sempre ligada à subitaneidade de uma ruptura, à travessia súbita de um limite, mais-além do qual o sistema psíquico é subvertido sem ser desestruturado.”³⁶

Por mais esperada que seja uma dor ela faz sempre parte do inusitado, do súbito. Não é difícil de se acreditar que nunca estamos verdadeiramente prontos para enfrentar uma dor dilacerante. Qualquer dor para ser superada precisa de ser enfrentada, mesmo que isso custe um sofrimento terrível.

Se aprendemos a encarar as perdas desde a infância, então nos tornamos capazes de reagir a uma dor de maneira mais positiva. Sentir uma dor profunda e superá-la também nos ajuda a ser auto-confiantes e determinados.

Dessa maneira, a menina terá que adentrar no fundo da sua dor, percorrer os caminhos serpenteantes e perigosos da floresta, representante do inconsciente e dos sentimentos obscuros para poder encontrar-se num estágio mais elaborado do seu crescimento pessoal. Fica muito claro que o crescimento pessoal é determinado por situações de conflito e dor.

Nenhuma criança cresce se não passar pelas rupturas e dores necessárias. Para andar é necessário enfrentar a queda, para falar o desafio de se fazer compreender, enfim os contos estão sempre nos dizendo de um lugar fantasmático e que atualizamos todas as vezes que estamos diante de uma situação de conflito.

É assim que Vasalisa encontra-se no meio da noite, tendo que superar o medo e a angústia da solidão para enfrentar o mais desconhecido de si mesma. Pelos caminhos serpenteantes, o que aponta para o inseguro e indeterminado, a menina pretende chegar às colinas. Lá mora a Baba Yaga, devoradora de crianças, mas lá, também está a chama, a luz que Vasalisa precisa trazer para a choupana, como também para desfazer-se de uma situação de caos interior.

³⁶ NASIO, Juan-David. Op. cit., p. 25.

Durante algum tempo, a nossa personagem hibernou seus sentimentos e subjugou-se aos desejos alheios até que o pai parte em viagem e, ela é sacudida pelas irmãs e jogada para dentro de si mesma. Então, o conto vai propondo ao leitor a entrada num jogo de tensões, no qual a menina não mais se depara diretamente com a dor da perda da mãe, pois basta que uma parte do sentimento seja reatualizada para evocar e produzir um efeito total da dor primeira.

No momento inicial, a menina está protegida da dor da separação pela bonequinha, assim de tal forma:

“A criancinha protege-se da angústia depressiva da separação na hora de adormecer através de atividades bucais como, por exemplo, agarrar e chupar a ponta do lençol, “primeiro bem” que não é a parte do corpo nem se reconhece pertencer à realidade exterior. Trata-se, nesse caso, de um objeto intermediário, de uma transição entre a atividade auto-erótica precedente (chuchar o polegar) e a relação posterior com um objeto externo (o urso de pelúcia). Ora entre os objetos transacionais figura a emissão de sons diversos, de gorjeios, de ruídos de gritaria, das primeiras notas musicais (...) é não só o material sonoro, Mas também toda a fala que constitui um fenômeno transicional (...) O fenômeno transicional assegura entre o sujeito e o objeto um lugar vazio onde podem penetrar a linguagem, o jogo e a cultura.”³⁷

Sendo a boneca representante simbólico desse lugar de transição, portanto de espera, Vasalisa está preparada para penetrar no vazio, espaço da sua emergência como sujeito que se sabe e busca para além da vitória, o apaziguamento com o seu ser em movimento e transformação. Em geral, os contos de fadas trazem a viagem e a caminhada como elementos simbólicos de um momento de transição inscrito não somente na ordem da ação, mas de uma ação que transforma e transgride a ordem espacial. Movimento físico e corporal assumido no gesto de andar, caminhar, procurar, perder-se pontuado por algo crescente e que visa uma grande tensão.

³⁷ GORI, Roland. Fantasma, Linguagem, Natureza : Três tipos de realidades. In : ANZIEU, Didier. et. al. *Psicanálise e Linguagem, do corpo à palavra*. Lisboa: Moraes, 1977, p.24.

A nossa personagem traduz algo que está entre o movimento e a inércia. Ora, trabalha e trabalha. Dorme em sono profundo para depois ser sacudida bruscamente. Segue seu caminho andando pela floresta e caminhos serpenteantes. Anda um dia inteiro e uma noite inteira. Exausta encontra a mais bizarra das paisagens. Defronta-se, novamente, com tarefas difíceis de serem realizadas. A progressão das ações fazem parte dos acontecimentos e constituem algo essencial no conto como se uma coisa dependesse da outra e assim sucessivamente, ao que podemos inferir que o crescimento humano galga etapas que devem ser superadas para que se seja capaz de enfrentar outros desafios, tal como nos mostra o conto, parece que:

“(...) a aquisição da fala depende da do andar, isto é da possibilidade, para a criança, de introduzir ativamente a separação espacial real da mãe quando, até então, ela sofria passiva e dolorosamente a separação de que sozinha, tomava a iniciativa. Para falar, isto é, para comunicar à distância, a criança deve ter atravessado a angústia de separação e estabelecido com a mãe ou o seu substituto a devida distância entre o contato fusional em que se perde e o afastamento extremo em que a perde. O símbolo como presença possível de um ser ou de um objeto ausente concretiza mentalmente essa distância. René Spitz sublinhou uma outra razão: a partir do momento em que anda, e em que, portanto, corre riscos, a criança torna-se um objeto de ordens e de interdições verbais por parte das pessoas que a rodeiam, o que cria uma ruptura no discurso-prazer anterior que ela recebia da mãe como puro redobramento narcísico.”³⁸

Para que Vasalisa cresça e assuma a dor da separação ela realizará esse movimento de perder-se de si e do Outro, representante da mãe. A boneca aponta para a essa ausência, mas dentro da choupana a menina não conseguirá a sua individuação, visto que está escravizada pelos desejos caóticos das falsas irmãs. Observem que ela é posta diante da Baba Yaga porque as três mulheres se comprazem no prazer da oralidade. Falam muito e mal de

³⁸ Idem, ibidem, p. 12.

todos que conhecem. Então, a menina que dorme precisa partir e obter a distância necessária para romper com o discurso-prazer da situação narcísica. Nela, a mãe faz ecoar sua fala todas as vezes que no sofrimento Vasalisa a reencontra na bonequinha. Isso, a torna forte e capaz de superar as dificuldades e enfrentar o medo.

Quando a menina chega ao local determinado pelas irmãs e encontra aquela construção inusitada (trata-se de uma casa de madeira suspensa, bem no alto, sustentada por gigantescas pernas de galinha e cercada por ossos humanos, os quais têm nas pontas caveiras). Não é difícil de imaginar o horror da menina diante de tal imagem. Mais do que uma estranha choupana estava diante dos destroços de vários corpos, cemitério que abriga o bizarro e o grotesco. Novamente, Vasalisa está próxima da morte e seus mistérios.

Ao lermos o texto sentimos toda a dramaticidade da situação no momento em que a narrativa descreve os olhos arregalados da menina e o susto da mesma ao ouvir a voz assustadora e cacarejante da bruxa, que aparece montada num caldeirão voador.

Temos aí, vários componentes para supor que a menina terá que superar provas muito difíceis para conseguir chegar até o final com vida, pois já se sabe que essa bruxa come crianças.

De qualquer forma, alguns desses componentes são intrigantes, porque embora formem esse conjunto assustador, não apontam para o mau completo. Pois, a choupana sendo rodeada por ossos e crânios humanos, não somente compõem um cenário de horror, mas de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, os ossos simbolizam firmeza, força e virtude, ascese, superação da noção de vida e morte, acesso à imortalidade. O crânio quando exposto e suspenso pode significar vitória. O fato é que, de maneira geral, esses dois elementos têm uma conotação positiva. O que nos faz pensar que, talvez Vasalisa esteja próxima da transformação necessária para obter uma maior compreensão da vida e da morte.

Por outro lado, encontramos uma versão dessa história que intitula-se *Vasalisa a Bela*, de origem russa e que difere da nossa, apenas em alguns aspectos. No entanto, o conto que aqui analisamos possui menos elementos para o desenrolar da narrativa, como também apresenta um final diferente. Entretanto, ambas são exatamente iguais com relação à temática e o motivo. Assim, acreditamos ser interessante apontarmos para alguns pontos de convergência que são significativos entre ambos, levando em consideração a análise feita pelo pesquisador e psicanalista Sheldon Cashdan ao referir-se à importância dos objetos transacionais e de como isso apresenta-se nessa narrativa russa.

A bruxa Baba Yaga aparece nas duas narrativas e representa mais do que uma feiticeira, pois assume uma posição estratégica dentro da narrativa, até mesmo de elemento auxiliar e mediador para que a nossa heroína possa crescer e introjetar a “mãe boa” até tornar-se adulta. A nossa reflexão é corroborada pela afirmação de que:

“Baba Yaga é uma celebrada feiticeira no folclore russo. Voando pelo ar num gigantesco morteiro e usando um enorme pilão para abrir caminho pela floresta, ela aparece em dezenas de contos de fada russos, inspirando medo e horror por onde quer que passe. Sua casa, testemunho de sua natureza indomável, é uma casa dos horrores do ponto de vista arquitetônico, construída com caveiras e ossos de suas vítimas. É uma bruxa tão assustadora como qualquer outra dos irmãos Grimm (...) ela é mais do que um simples demônio que se alimenta de vítimas indefesas. Ela é uma grande mãe – terra, que tem domínio sobre o universo (...) dá conselhos, que tira do seu estoque de conhecimentos (...) Uma bruxa que dá conselhos úteis não pode ser de todo má – especialmente porque bruxas dos contos de fada não costumam ser lembradas por sua natureza humanitária. A rainha em Branca de Neve não diz à princesa como deve viver sua vida, nem dá conselhos sobre etiqueta. A bruxa em João e Maria não ensina boas maneiras às crianças. Está ocupada demais em preparar o fogão e engordar João. As bruxas dos contos de fada não têm a função de educar as crianças da história. Baba Yaga é uma exceção. Embora seja diabólica, tem virtudes redentoras.

A natureza do mundo é tal que as distinções violentas entre bem e mal em geral são ilusórias. O bem muitas vezes está intimamente ligado ao mal, e isso as crianças só aprendem quando crescem e são obrigadas a enfrentar os inevitáveis dilemas morais da vida. Ao apresentar uma bruxa que é ao mesmo tempo boa e má, Vasalisa, a Bela comunica aos jovens

leitores que as questões morais da vida não são tão simples e diretas como parecem ser.”³⁹

Baba Yaga possui em vez de vassoura, como é comum, um caldeirão voador. Embora seja horrorosa e reconhecida pelo canibalismo, traz algo da sabedoria dos mais velhos e ao colocar Vasalisa numa situação limite obriga-lhe a sentir-se protegida pela “mãe boa”, internalizada por meio da bonequinha. O caldeirão é um instrumento de simbologia muito antiga e que diz respeito aos rituais de iniciação. Nele os alimentos são cozidos e se transformam. Pode significar abundância e conhecimento. Portanto, estamos diante de uma personagem capaz de representar ao máximo o seu antagonismo e dualidade. Seu instrumento de trabalho pode servir tanto para satisfazer seus impulsos de destruição, como para iniciar um processo de transformação.

Assim, induzimos que a Baba Yaga ao aparecer nesse horrendo cenário coloca o leitor infantil diante dos seus próprios horrores que para serem transmutados necessitam ser olhados e percebidos. Essa é uma bruxa portadora da sabedoria e conhecimento, por isso ela tem a chama, a luz que Vasalisa procura.

Quando a menina chega à choupana da bruxa, logo é vista pela Baba Yaga que pergunta aos gritos e com uma voz cacarejante quem está do lado de fora. Vasalisa não foge, nem tampouco se esconde. Ao contrário disso, mesmo com muito medo, responde enfrentando o desafio. Quando anuncia para a bruxa que está ali porque a sua madrastra precisa da chama e mandou-lhe à floresta buscá-la, então parece não existir nenhuma surpresa. Baba Yaga já esperava por isso e diz que já conhece bem a madrastra, em tom de certo desprezo. Quem é a madrastra dos contos de fadas, senão a “mãe má” que, também precisa ser internalizada? A criança precisa interiorizar os aspectos positivos, mas compreender que a “mãe” real, pode por vezes conter aspectos negativos.

Assim, logo os desafios são postos para a pequena, pois somente depois de ter feito todo o trabalho é que poderá levar a chama. Terá que varrer a casa, cortar a lenha, ordenhar a vaca e limpar as ervas daninhas, ou seja, somente quando estiver com a casa arrumada, limpa e purificada será capaz de partir.

³⁹ CASHDAN, Sheldon. *Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: Como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000, pp. 145, 146.

Os desafios propostos pela bruxa serão o seu passaporte para que, finalmente, reconheça e internalize a “mãe boa”, que cuida, escuta e alimenta. Então, a caminhada começa mesmo a partir daí, pois se não conseguir realizar as provas com sucesso, Vasalisa será devorada pela pavorosa mulher. Tal qual o bebê se sente, segundo Klein, ao se deparar com seus impulsos destrutivos, quando fantasia que por ter sido mau com o “seio bom” que lhe dá alimento, então será devorado. Assim, entra no processo de ansiedade persecutória, pois não conseguiu, ainda, internalizar o “seio bom” e gratificador.

Esse é um conto que nos coloca diante de uma fase da infância que será reatualizada durante a vida inteira, por isso necessita da superação total para que seja vivida posteriormente com segurança. A narrativa mostrará o caminho a ser vivido sem ser óbvio, banal ou direto. Será pela metáfora que Vasalisa se universalizará em cada criança.

Diante do desafio, a menina se sente desesperada. Como fazer todos aqueles trabalhos se ela é tão pequenina? Depois que a bruxa foi embora, ela chorou e conversou com a sua bonequinha que logo tratou de acalmá-la dizendo:

“Não se preocupe, Vasalisa (...) vai conseguir cumprir todas as tarefas. Eu vou ajudar você. – Vasalisa deu de comer à bonequinha, exatamente como sua mãe tinha lhe dito para fazer, e depois as duas varreram o chão e cortaram a madeira para a lareira, ordenharam a vaca e limparam as ervas daninhas da horta. Então, Vasalisa deitou e adormeceu.”⁴⁰

Mais uma vez, a bonequinha junta-se à menina numa comprovação de que a parte boa está ali, pronta somente aguardando ser chamada. Existe aí, uma verdadeira “conexão simbólica” entre a mãe ausente que é presentificada pela bonequinha numa relação mágica e lúdica, na qual mais do que fantasmagoria, a mãe é um bem maior introjetado para que a menina sinta-se segura, acompanhada e capaz de vencer o desafio. Por isso, na exaustão causada pelo trabalho, mas também de certa maneira, confiante na ajuda, Vasalisa entrega-se ao sono e quando acorda fica assustada, pois pensa não ter concluído a tarefa. Diante da Baba Yaga furiosa por ver que todo o trabalho estava feito e não mais teria o seu jantar, sentiu-se

⁴⁰ Vasalisa: a sábia. In: Anexo 1, p. 263.

aliviada. Mas, a caminhada não acaba por aí, logo a bruxa exige mais uma tarefa. Empurra Vasalisa para o quintal e mostra um grande monte de terra dizendo:

“Aquele monte de terra está cheio de sementes de papoulas, milhares e milhares de sementes – disse a Vasalisa – Quero que você procure neste monte inteiro e cate cada uma das sementes de papoula, todas elas. Amanhã de manhã, quero encontrar duas pilhas aqui fora: uma pilha só de sementes e uma só de terra. Se não conseguir terminar esta tarefa até a hora em que eu acordar, você vai ser o meu café da manhã. – E Baba Yaga foi para cama.”⁴¹

Estamos agora diante do último e mais difícil desafio. Separar as sementes de papoula da terra, é uma tarefa das mais difíceis e, muito frequentemente, as heroínas dos contos de fadas realizam tarefas como catar, separar, selecionar para poderem se livrar dos castigos impostos pelos antagonistas. Em geral, são auxiliados por animais como no caso da Cinderela que os pássaros a ajudam a separar lentilhas, costurar, enfim fazer todo o trabalho. Ora, para que a criança consiga a integração do seu eu é necessário que seja capaz de separar suas pulsões destruidoras e negativas das boas e positivas. Somente quando consegue não se misturar aos seus objetos maus, poderá transformá-los em algo positivo e gratificador. Assim, a criança que se sente infeliz por acreditar na fantasia de que tem o poder de matar seu objeto de amor, pode identificar-se com a personagem que para ser feliz precisa ser capaz de realizar uma tarefa tão difícil como separar as sementes de papoula de um enorme monte de terra.

Tudo indica que Vasalisa está próxima da sua redenção, pois se, atentarmos para a significação simbólica da papoula constataremos que essa flor representa sono, esquecimento, morte e renascimento e a terra um local onde se operam transmutações, tais como: nascer, morrer, reaparecer. No texto tudo é direção e sentido, portanto o que se metaforiza nessa passagem é que, se a menina for capaz de superar essa prova, então renascerá de outra forma para viver o possível da sua integridade psíquica, emocional e afetiva.

⁴¹ Idem, ibidem, p. 263.

Aliás, estamos diante de um conto que traz na sua temática mais do que a busca por um final feliz, pois é como se cada etapa vencida apontasse para uma nova possibilidade de crescimento e maturidade.

Quando a bruxa diz o que Vasalisa terá de fazer para não ser o seu café da manhã, ela sente-se perdida, pois não está totalmente segura de que, sozinha, será capaz de viver com segurança, equilíbrio e força. Chora muito até que, novamente, retira a bonequinha do bolso. Ainda, não está segura de que a “mãe boa” estará sempre presente mesmo tendo sido ajudada em outras ocasiões. Novamente, a bonequinha se coloca à disposição da menina e a narrativa alcança seu ápice, tornando-se mais do que um momento de tensão, pois é mesmo o acontecimento que dará origem ao momento final da história, quando Vasalisa diante de uma tarefa tão difícil se sente perdida e acredita que não vai conseguir. Muito cansada, adormece e ao lembrar da tarefa que pensa não ter realizado chora bastante, até que a bruxa entra perguntando qual o seu segredo. A menina compreende que mais uma vez a bonequinha salvou-a. Entretanto, Baba Yaga furiosa decide que vai comer a menina assim mesmo e começa a seduzi-la para entrar em casa por meio de elogios, dizendo que para ela ser tão pequenina é muito esperta e então lhe pergunta qual é o segredo, ao que Vasalisa responde **“Com a benção de minha mãe”** (anexo n. 1, p. 263). Ora, quando Baba Yaga escuta essa afirmação grita:

- Benção? – Benção? Não queremos nenhuma benção aqui, nesta casa. Saia já! Leve sua chama e vá embora!⁴²

Temos então, uma pequena garota pronta para ressurgir da dor de ter perdido a mãe e da tristeza de ver seu pai casado com uma madrasta má, da qual só recebe inveja e desprezo. Entretanto, é preciso que Vasalisa realize o verdadeiro luto experimenta a “mãe boa” e doadora. No momento em que consegue, com a ajuda da boneca, ultrapassar a mais difícil de todas as provas e dormir o seu último sono como uma pobre e ameaçada menina, renasce como as papoulas em terra fértil.

⁴² Idem, ibidem, p. 263.

Na realidade, a menina se salva porque guarda dentro de si, o “seio bom “ e doador, de onde retira todo o amor para superar a solidão e a ausência da mãe. Após ter sido colocada diante das duras provas e enfrentado a sua floresta interior, pronuncia a palavra mágica, aquela que Baba Yaga não consegue enfrentar ou ouvir porque fala do amor, da generosidade e do bem maior que uma mãe pode deixar para o filho, principalmente para aquele que parte para viver sua individuação.

Vasalisa diz à bruxa que a sua sabedoria vem da benção de sua mãe, sendo portanto uma filha abençoada não sofrerá derrota capaz de aprisioná-la ou aniquilá-la. Pois ser abençoado significa encher-se de força e vigor, tal como se pode confirmar no dicionário de símbolos:

“A benção significa uma transferência de forças. Abençoar quer dizer, na realidade, santificar, tornar santo pela palavra, i.e., aproximar do santo, que constitui a mais elevada forma de energia cósmica.”⁴³

Logo, não é difícil de compreender porque essa é a palavra que liberta Vasalisa do seu triste destino, restituindo-a de força para prosseguir a caminhada até cumprir a tarefa que lhe fora conferida. Para tornar-se alguém com poderes de enfrentar todo o mau, ela precisa levar a chama para a madrasta e suas irmãs postiças. E assim, prossegue seu caminho fortalecida da energia cósmica que envolve os abençoados e pela ordem da bruxa que a manda sair correndo, após ter-lhe dado um galho com uma caveira na ponta, a qual tinha os olhos iluminados pela chama. Assim, com ajuda da bonequinha, depois de um dia inteiro e uma noite inteira, conseguiu chegar a choupana de sua família.

Vasalisa estava de volta da intensa caminhada que realizou para descobrir-se forte e compreender que o bem maior deixado pela sua mãe estava com ela muito bem guardado e que a partir dali poderia enfrentar a maldade das três mulheres, que por sinal a aguardavam ansiosas e com muita raiva batiam os pés, além de perguntarem zangadas e impacientes o motivo da demora.

⁴³ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et al. Op cit., p.129.

Quando a menina se preparava para responder, o inusitado desfecho acontece, pois:

“(...) de repente, o galho que tinha trazido da casa de Baba Yaga saltou fora de sua mão e a caveira em sua ponta começou a girar, e a girar, até que os olhos começaram a lançar chamas sobre a madrasta e as irmãs postiças e queimaram as três completamente, de maneira que sobraram apenas três montinhos de cinzas no chão. Vasalisa enterrou a caveira no jardim e uma bela roseira de flores vermelhas brotou na terra, bem naquele lugar. Naquele mesmo dia o pai de Vasalisa voltou para casa do mercado de fazendeiros. Ela contou ao pai tudo que tinha acontecido e ele ficou muito orgulhoso dela. E depois daquele dia, Vasalisa, o pai e a minúscula bonequinha viveram juntos com paz e felicidade.”⁴⁴

Chegamos ao “final feliz” tão freqüente nos contos de fadas e embora a madrasta e suas filhas tenham sido destruídas, o que é pouco comum nesse tipo de narrativa, podemos nos certificar da vitória da menina. É interessante perceber que a caveira iluminada pela chama foi entregue pela bruxa, além de ter sido o instrumento para a destruição das três opositoras. Portanto, Baba Yaga mostra mais uma vez o seu caráter de redentora, ou mesmo de mediadora para que Vasalisa desse por conta da sua capacidade de amor.

No entanto, para que a nossa heroína seja capaz de superar o sentimento de luto e perda necessita ir ao mais fundo das suas emoções, é preciso sofrer a dor do abandono e da suposta culpa para então, ressurgir para uma vida compreendendo que o mundo interior é fonte inesgotável de todo bem e que nele também nos deparamos com as forças do mau, representadas pelos impulsos destruidores.

Fica claro, durante toda a narrativa, que a menina somente suportou e superou todas as provas porque possuía um bem maior e espiritual simbolizado pelo objeto transacional, representante da mãe ausente. O percurso que o símbolo faz conduz ao

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 263.

entendimento afetivo, por isso tem o poder de penetrar nas zonas mais secretas do inconsciente, sem que se constitua num dano para a criança que lê – escuta a história, pois a apreensão se dá pelo efeito da metáfora que ao desdobrar-se em possibilidade oferece algo como “olhar –se na dor-amor do outro”.

Na última parte da narrativa aparecem vários aspectos simbólicos que convergem para todas as conjecturas realizadas na nossa análise e que de certa forma são surpreendentes, pois ao primeiro olhar pode conduzir para uma leitura crítica bastante equivocada, o que provavelmente destituiria o conto do seu significado maior que é de produzir um sentido restaurador para aquele que o interpreta. Aí está o grande valor da literatura: arrebatado – surpreender e propor novos caminhos.

Não é por acaso que no local onde a caveira é enterrada nasça uma linda roseira de rosas vermelhas. Como a caveira foi a portadora da luz e o instrumento de destruição do mau, além do que , como já mencionamos, possui um simbolismo de transformação e vitória, então dela surge a roseira para fazer parte da cena familiar de Vasalisa não somente porque a rosa pode significar beleza, mas principalmente porque tem o sentido de:

“(...) rosa cósmica Triparasundari, referência à mãe divina. Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. Como se verá, ela simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor(...) É preciso, diz Mircea Eliade, que a vida humana se consuma completamente, para esgotar todas as possibilidades de criação ou de manifestação; se vem a ser interrompida bruscamente, por uma morte violenta, tenta prolongar-se sob uma outra forma: planta, flor, fruta (...) A roseira, é a imagem do regenerado, assim como o orvalho é o símbolo da regeneração.”⁴⁵

É interessante observar que quando a roseira brotou, o pai entrou em cena novamente, como que chamado para compor a relação triangular , denominada por Freud nos seus estudos sobre a sexualidade infantil, de Metáfora Paterna, ou seja o lugar da lei, do

⁴⁵ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et. al. Op. cit., pp. 788, 789.

interdito. O retorno do pai pode ser interpretado como que uma voz interna dizendo: - “Mesmo na minha ausência você foi capaz de proteger-se e superar os perigos externos.”

Nos contos de fadas não é freqüente a presença de um pai interventor. Em geral, é uma figura sem muita representatividade, quase passiva e que aparece após o herói ou heroína superar todas as provas. São muitas as explicações para tal fato, entretanto deve ficar claro que o pai entra em cena na vida da criança a partir da situação simbólica, na qual a mãe apresenta o Pai à criança, significado de lei, interdito, falus.

Assim, conjecturamos que para que o personagem supere as provas é necessário ser capaz de romper seus próprios limites, aceitando a situação de conflito e dor, imbuído de força e determinação. Os sentimentos e características são internalizados à medida que são colocados à prova. Assim, um pai excessivamente protetor pode atrapalhar o desenvolvimento da criança, pois para que uma criança cresça saudável é importante que seja estimulada para se arriscar e adquirir auto-confiança. O desafio propõe limites.

Sendo assim, o pai de Vasalisa ressurgue quando ela é capaz de “voltar para casa portando a luz” e enterrar a caveira, símbolo da regeneração e transformação. Além disso, a menina foi capaz de enfrentar o medo, o frio, a noite e a Baba Yaga, pois em nenhum momento ela recuou ou fugiu do seu destino, tal como afirma Cashdan na sua já referida análise desse conto:

“Ela sabia que teria de usar seus próprios recursos (...) para provar que podia caminhar com os próprios pés. E ela o faz, o que significa que internalizou completamente a boa mãe e a levou para dentro de si. E, embora Vasilisa não precise mais de um objeto mágico para sustentá-la, ainda assim conserva a boneca, carregando o querido objeto em seu bolso “até o fim de seus dias”. Nunca faz mal cercar uma aposta.”⁴⁶

Sendo a bonequinha representante simbólico da mãe morta, logo concluímos que a situação edipiana de Vasalisa está resolvida, pois a madrasta ocupa o lugar da mãe, por conseguinte interdita uma possível situação de incesto na fantasia da menina, que perdendo a mãe tem o pai só para ela. Após o desaparecimento da madrasta, a mãe internalizada servirá de interdito, sendo a bonequinha conservada como lembrança, presente da mãe ausente, estará

⁴⁶ CASHDAN, Sheldon. Op. cit., p.149

no “lugar” da mãe, ocupando um importante lugar na relação familiar. Observem que o conto diz que os três foram “felizes para sempre”: Vasalisa, o pai e a bonequinha, representante da mãe.

Mesmo sendo o brinquedo um objeto transacional, o fato da menina tê-la preservado é sinal de que a sua presença, ainda, seja necessária, pois a mãe boa internalizada poderia dispensar a presença da boneca, entretanto esse objeto ocupa um lugar simbólico, também na relação pai – criança e por isso não desaparece.

Pontuamos que os objetos transacionais têm uma importância enorme na vida de muitas crianças e adultos, também. Mesmo quando não mais existem permanecem na memória e no registro afetivo do sujeito, é mesmo como nos afirma o autor acima referido, lembrando o psiquiatra Charles Horton, ao dizer no seu livro intitulado *Solace* (Alívio) que:

“(...) o conceito de objeto transicional deveria ser ampliado, de modo a incluir “objetos” intangíveis, tais como lugares queridos (um quarto de brincadeiras, o porão dos fundos, um armário secreto, fragmentos de poemas, jingles familiares e até mesmo trabalhos de arte, (...) qualquer coisa capaz de provocar uma “conexão simbólica com uma presença permanente e predominantemente materna” ajuda a promover a “relação transicional. (...) os objetos transacionais não habitam somente o mundo da infância, mas também o dos adultos.”⁴⁷

Nos vemos seduzidos pelas afirmações do autor, pois quantos de nós adultos não revivemos cenas da nossa infância e tal fato emociona, fazendo sentir o cheiro de uma fruta ou um trecho de uma história contada ao adormecer, ou mesmo uma cena familiar na qual estão todos reunidos para uma refeição. Enfim, são tantos os pedaços de lembranças e afetos que um conto de fadas pode suscitar que não podemos deixar de perceber tal “conexão simbólica”.

No caso de *Vasalisa, a sábia*, entendemos que o medo da perda de um dos pais é um sentimento comum durante um determinado período da infância. Sabe-se até que muitas crianças podem se sentir culpadas da morte dos pais pelo fato de um dia, depois de uma raiva qualquer, ter desejado isso. Afinal, qual a criança que um dia não desejou se vingar dos pais ?

⁴⁷ Idem, ibidem, pp. 149, 150.

O fato é que o medo do abandono é muito freqüente entre as crianças pequenas, então a qualquer ameaça de que isso se concretize, pode aparecer o objeto transicional como elemento de vínculo e elação com o perdido, ainda que isso seja fantasia, pois o “fantasma” faz parte do real, sentido pelo sujeito. Assim:

“Seja enfiados numa meia, guardados numa gaveta ou encontrados num conto de fada, os objetos transicionais possuem o mágico poder de dar amor. Eles são a ponte para cruzar o intervalo psicológico entre a mãe enquanto objeto externo e a mãe enquanto presença interior, que atua como proteção contra a solidão e os sentimentos de vazio. Os objetos transicionais são constantes lembretes de que não estamos sozinhos. Talvez hoje você não tenha um ursinho de pelúcia para abraçar, ou algum outro brinquedo para consolá-lo; mas não é difícil recordar os tempos em que brinquedos especiais fizeram a diferença. Os contos de fada remetem a esses tempos e nos lembram que os objetos mágicos presentes nessas histórias são também os brinquedos encantados de nossa infância.”⁴⁸

Vasalisa: a sábia é um conto que tem esse poder de emocionar porque sua força simbólica nos fala diretamente ali, no espaço onde já foi dor. Aí, uma ausência se faz. A metáfora instituída a partir da relação menina – boneca nos reconduz para o espaço doloroso ocupado pelo perdido.

O conto também nos coloca diante da dor de perder, porém mais do que o sofrimento provocado pela ausência do Outro, existe um espaço vacante ocupado por uma dor-melancolia e tristeza do sentir-se incapaz de conduzir a vida sem a preciosa imagem da proteção e salvaguarda. Ora, a imagem da mãe está quase sempre associada à presença onipotente de que nada jamais faltará, embora essa seja uma imagem muito próxima também, da dor-furo que nos separa do paraíso perdido.

⁴⁸ Idem, ibidem, pp.153, 154.

Isso nos faz lembrar a dor do nascimento, ruptura do laço simbiótico que liga o bebê a sua mãe, fonte inesgotável de alimento e prazer. No entanto, para que a criança se sinta encorajada a viver e crescer é necessário que a ausência da mãe esteja presente na relação, constituindo-se em dor-simbolizada naquilo que Freud vai chamar de “das-ding”, jogo da presença-ausência da imagem da mãe.

A criança ao fantasiar o abandono sente mais do que a dor da perda, sobretudo porque:

“(...) a dor não é dor de perder, mas dor do caos das pulsões enlouquecidas (...) A dor psíquica é uma lesão do laço íntimo com o outro, uma dissociação brutal daquilo que é naturalmente chamado a viver (...) A dor está sempre ligada à subitaneidade de uma ruptura, a travessia súbita de um limite, mais-além do qual o sistema psíquico é subvertido sem ser desestruturado.”⁴⁹

Assim, certamente a criança ao tomar contato com esse conto poderá mergulhar na dor da perda, mas também transitar para a restauração de um eu enfraquecido pelo medo da culpa ou do abandono. As rosas vermelhas que brotam no final do conto, não são somente um presente para Vasalisa, mas para todos que no conto podem se confortar ao entrar em contato com a sua “mãe boa” internalizada, metáfora de amor.

O confronto com a dor alheia nos faz reatualizar as nossas próprias dores. Algumas caladas, silenciosas e permanentes. Outras, na necessidade de serem faladas, discutidas, refletidas para que dali possam brotar rosas. São dessas que Vasalisa nos fala com sabedoria, nos fazendo adentrar nos guardados do inconsciente.

Deixamos *Vasalisa: a sábia* apontando para a dor da perda, do abandono e o possível efeito do conto ao se constituir em estrutura narrativa com imensa força e capacidade simbólica, possível de efeito restaurador capaz de apaziguar a dor e revelar o amor que regenera e transforma.

⁴⁹ NASIO, Juan-David. Op. cit., pp. 22, 25.

Na próxima parte, abordaremos outras dores, expressões simbólicas, representantes da ameaça de castração experimentadas pela criança em fase edipiana. Para tal propósito, visitaremos um dos contos mais tradicionais da literatura infantil: *O Pequeno Polegar*, pois encontramos nessa história a linguagem selvagem das pulsões, destruidoras somadas às imagens de canibalismo, devoração e desordem das pulsões vitais.

O Pequeno Polegar é mais um conto da literatura infantil conservado pela tradição oral, transcrito por Charles Perrault no séc. XVII e que traz muitos simbolismos recorrentes nos contos que tratam de temas como: a esperteza dos menores, o abandono das crianças pelos pais, aspectos relacionados à fome, à devoração e à mutilação.

A seguir trataremos desses aspectos, analisando as metáforas que nele se encontram como expressão da dor provocando no leitor infantil o enfrentamento de sentimentos pouco falados, mas muitas vezes vividos com intensidade, medo e horror pelas crianças na fase edipiana.

CAPÍTULO 3

"O Pequeno Polegar": Narrativa do Medo e
Complexo de Castração



CAPÍTULO III - *O PEQUENO POLEGAR*: NARRATIVA DO MEDO E COMPLEXO DE CASTRAÇÃO

“A literatura, o teatro e o cinema são escolas de vida pra crianças e adolescentes, onde eles aprendem a se reconhecer a si mesmos, (...) Escolas de complexidades humanas, onde se descobrem a multiplicidade interior de cada e as transformações das personalidades envolvidas na torrente dos acontecimentos.”⁵⁰

3.1 - COMPLEXO DE CASTRAÇÃO

Propomos uma análise do *Pequeno Polegar* que avalia os diversos sentimentos dolorosos veiculados pelo conto e que tem a ver, não somente, com a dor da perda e da separação, mas também com a dor oriunda de um dano no corpo, ainda que esse corpo seja visto do ponto de vista simbólico.

Temos um conto de fada, a princípio conhecido pela esperteza do seu protagonista que mesmo sendo tão pequeno como o dedo polegar, consegue superar todas as provas impostas pelo destino, porque a sua força está na capacidade de transformar o impossível em uma conquista real.

Essa é uma história que, como quase todos os contos de fadas, possui inúmeras versões, entretanto a nossa análise repousa no texto de Perrault, por acreditarmos que se aproxime mais da tradição oral, sendo portanto, possivelmente, mais antiga do que as outras existentes.

Comentar sobre a dor e a sua relação com os contos para crianças é sempre muito polêmico. Primeiro, de uma maneira geral, a infância é tida como o paraíso perdido, lugar

⁵⁰ MORIN, Edgar. *Meus demônios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

desabitado das maldades humanas, espaço da inocência. Assim, para muitas pessoas, contos que falam sobre as dores e as perversões de maneira mais contundente não servem para as crianças.

Mesmo *O Pequeno Polegar* sendo, aparentemente, uma história inocente, até porque na maioria das vezes, se suprime dela o momento mais repugnante e tenso, deixando apenas os momentos mais amenos, quando o protagonista dá provas da sua esperteza, existe nessa narrativa algo de extrema importância para a nossa análise e que se refere à dor da castração, ou seja, momento do medo fantasiado em mutilação do órgão real.

No entanto, ao se omitir um pedaço da história que do ponto de vista metafórico é de suma importância, também se realiza uma mutilação dos aspectos que servem de ponto nevralgico para a compreensão afetiva dos conteúdos surgidos a partir dali. De maneira geral, a arte tem o poder de fazer emergir uma consciência nova e transformada, ainda que para tanto o leitor necessite “sofrer” a dor da mutilação, do abandono ou do medo e a criança não deve ser isentada do valor da metáfora, ainda que isso pese sobre a sua pressuposta inocência.

Buscaremos nessa parte da nossa exposição, tratar dos conflitos edipianos representados nos contos de fadas, enfocando nossas suposições nas dificuldades vividas pelo Pequeno Polegar, mas sobretudo iluminando nossa análise a partir dos estudos de Bruno Bettelheim. Embora seja ele alvo de muitas críticas, não podemos negar a sua imensa contribuição para a interpretação dos contos infantis e suas implicações psicológicas, possibilitando-nos sobretudo, olhar para a literatura e sua importância na formação de crianças, tanto naquilo que diz respeito à construção de valores, como também às experiências afetivas vividas no período da infância.

Temos aqui uma história que trata muito diretamente dos conflitos edipianos pelos quais todas as crianças passam num determinado período da vida. Talvez, essa seja a fase da vida da criança vivida com mais dor, pois as questões edipianas surgem de conflitos internos vividos na infância, os quais são muito difíceis de aceitação tanto pela criança, como pelos pais.

A criança em fase edipiana tem uma predisposição natural ao sentimento de culpa, porque imagina que “desejar” mamãe ou papai é uma coisa muito feia pois, significa estar traindo alguém que se ama muito. Além disso, a criança fantasia que o pai ou mãe traídos desconfiem desse sentimento e descubra que, secretamente, ela trama para tomar o seu lugar

na relação com o outro desejado. Assim, se a trama é, em fantasia, descoberta, então a pessoa traída pode tramar e vingar-se daquele que deseja o seu lugar.

Os conflitos edipianos, também dão origem ao medo pela ameaça de castração. Tramar contra os pais pode implicar em severos castigos que vão do abandono à mutilação, o que provoca uma profusão de sentimentos antagônicos dos quais para se sair inteiro é necessário ultrapassar provas e superar muitos obstáculos. Tal qual como acontece no conto de fada, a criança que lê sua própria dor no conto pode pela sublimação enfrentar seus medos e conquistar uma nova consciência a respeito de si mesma e seus sentimentos “perversos”, buscando assim um nível mais harmonioso da sua integridade psicológica, pois:

“Os primeiros passos para adquirir esta personalidade bem integrada são dados quando a criança começa a lutar contra suas ligações profundas e ambivalentes com seus pais – isto é, seus conflitos edipianos. Também com respeito a esses, os contos de fadas ajudam a criança a compreender melhor a natureza de sua situação, oferecem idéias que lhe dão coragem de lutar contra suas dificuldades e fortalecem as esperanças de uma resolução bem sucedida das mesmas.”⁵¹

A criança em contato com os conflitos edipianos sugeridos pelo conto de fadas consegue identificar-se com o que está aí, representado pelas personagens, e sente-se encorajada a ultrapassar todas as provas para conquistar segurança e amor dos pais. Dessa maneira, acreditamos que o Polegar tenha o poder de simbolizar para a criança que não somente ela sofre e angustia-se com a situação edipiana, mas todas as crianças um dia quiseram ter o amor de um dos pais apenas para si.

Por mais que isso pareça distante do sujeito adulto, basta lembrar da criança que fomos e de como nos relacionávamos com os nossos pais que encontraremos, ainda que de forma velada, qualquer resquício que seja daquilo que um dia foi para nós um verdadeiro tormento e angústia quando nos sentíamos preteridos, abandonados ou castigados por desejar o pai ou a mãe somente para nós.

⁵¹ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 139.

O Pequeno Polegar pode nos trazer de volta um pouco desse pedaço de vida, que sem dúvida, marcou para sempre um estágio fundamental da nossa organização psíquica, mas também poderá reatualizar experiências de fracasso e desconfiança de que em nós, também existe uma dose de maldade com a qual devemos nos apaziguar e enfrentar para que enfim, se possa compreender melhor quem somos. Da mesma maneira, acontece com a criança que busca identificar-se com um dos pais e obter um grau maior de maturidade humana.

Essa é uma história com o início bastante comum aos contos populares: um casal de lenhadores muito pobres tinham muitos filhos e muita dificuldade para alimentá-los. Até aí, temos a pobreza material como elemento desencadeador da narrativa. Entretanto, as diferenças começam a aparecer a partir do momento em que temos um pobre lenhador, pai de sete filhos homens, o mais velho com dez anos e o mais novo com sete, prova do pleno exercício sexual dos pais, como é expresso no conto, uma mãe que era **expedita nessa função e nunca tinha menos de dois filhos de cada vez.**⁵²

São sete meninos e todos ainda sem condição de ganhar a vida, ou seja, o próprio sustento, que é a mesma coisa de dizer que, ainda, precisam dos cuidados maternos, mesmo os mais básicos, como a alimentação.

Além disso, os pais se sentiam muito incomodados com o mais novo, pois era excessivamente miúdo, tamanho de um dedo polegar, não falava nenhuma palavra, o que os fazia crer que fosse uma criança boba e sem grande inteligência. Assim, tudo que de errado acontecia, logo o Pequeno Polegar era considerado culpado, era mesmo o bode expiatório da casa.

A história conta que na verdade ele era o mais esperto de todos e se não falava, tinha uma grande capacidade para ouvir. Logo, era um sábio. Não é isso que se comenta popularmente das pessoas que falam pouco? Os sábios ouvem muito e por isso, são capazes de solucionar conflitos e criar saídas para os problemas de todos.

Contudo, ser um sábio não é a intenção do Polegar. Nesse aspecto, o valor dessa narrativa reside no fato de apontar um sentimento bastante comum entre os filhos mais novos de uma família, que consiste em considerar-se inferior aos demais e até levantar suspeitas de que se foi adotado.

⁵² O Pequeno Polegar. In: Anexo 2, p. 268.

Esse sentimento de inferioridade também provoca a sensação de que se é injustiçado e abandonado por todos os membros da família. Imaginemos a situação de angústia vivida por uma criança, que além de seus conflitos edipianos se sente rejeitada pelas pessoas da família. Independentemente de ser o membro mais novo da mesma,

“(...) todas as crianças algumas vezes se encaram como o homem inferior da família, no conto de fadas isso é sugerido pelo fato dele ser o mais novo ou o menos considerado, ou as duas coisas (...).”⁵³

Essa é exatamente a situação do nosso pequeno herói. É o menos considerado e é, também, o mais novo da família. Por isso, é um personagem com a qual tantos leitores infantis se identificam profundamente. São inúmeros os casos de crianças mais novas perturbadas pela desconfiança de não serem queridas porque são menores, chegaram depois e são mais simplórias. Por isso, o contato com essa narrativa, de certa forma, as gratifica. Vivendo o drama de Polegar, a criança pensa não estar sozinha, pois existe no mundo alguém igual a ela : lutando para crescer e ser feliz.

Nesse início da história já temos inúmeros elementos que merecem uma atenção mais precisa, pois reconhecemos o valor simbólico do número sete, como também não é por acaso que todos os filhos do casal são do sexo masculino, estão em idade de receber os cuidados maternos e, precisamente, o herói tem sete anos, não fala e é, pelos demais, considerado um bobo.

Primeiramente, vejamos a conotação simbólica do sete, considerado um dos números de maior expressão simbólica, segundo o Dicionário de Símbolos ele representa a perfeição, a vida eterna, mudança e transformação, ciclo concluído, totalidade, feminino e masculino, fecundidade.

O número sete é uma das representações mais completas do universo e da totalidade, como também da conclusão e passagem de um ciclo a outro. Nesse conto, ele aparece em mais de um momento e encerra o significado de conclusão de um ciclo. Inicialmente, com uma conotação evidente de fecundidade, como também de unidade, pois

⁵³ Idem, ibidem, p. 134.

mesmo sendo sete irmãos eles representam uma totalidade, até do ponto de vista do gênero, pois sete contém o feminino e o masculino.

O início está marcado pela simbologia do número sete, que anuncia a conclusão de um ciclo e o início de outro. Travessia. Mas, para conseguir atravessar é preciso superar obstáculos, dominar situações, controlar impulsos, construir possibilidades, obter confiança em si, concluir etapas, enfim lutar e crescer. Quando se conclui um ciclo, então surge outro, portanto Polegar tem um longo caminho a ser seguido até obter um maior crescimento interior.

Assim, caminhamos com vistas para o fato de que *O Pequeno Polegar* é muito mais do que uma história que fala da esperteza dos menores e menos favorecidos. Apontando para elementos diversos, é possível conjecturar que temos aí uma palavra não-dita que encerra uma questão de ordem universal referente à totalidade espiritual e humana.

Em geral, os irmãos mais novos são sempre alvo de brincadeiras para os mais velhos e no caso do Polegar esse fato se acentua por ele ser tão pequenino e não falar. Ora, sabemos que a fala nos serve como instrumento de poder, tanto que a palavra criança, infante, tem sua origem no latim e sua etimologia significa aquele que não fala. Ora, de certa maneira a incapacidade de voz conduz a uma incapacidade de escolha como também reconhecimento de poder.

Portanto, existe um dito não revelado sobre a suposta condição de inferioridade desse personagem que leva a pensar que o espaço da voz ausente é ocupado pela esperteza e pelo desejo de reconhecimento. É comum que o filho mais novo de uma família sinta necessidade de auto-afirmação, de conquistar um espaço diferenciado que lhes garanta o olhar dos pais.

Numa família de pobres lenhadores com sete filhos, não é nada difícil que o mais novo, principalmente, sendo demasiadamente pequeno e sem fala, busque o aplauso dos demais e o reconhecimento dos pais, que é o mesmo que recompensa e afeto.

Esse também é um conto que fala da fome, da importância da comida para a sobrevivência e da luta entre o material e o espiritual. Grande parte dos contos surgiu em um período histórico de muita escassez de alimentos, onde o plantio e a colheita tinham um simbolismo muito forte por tratarem-se de práticas relacionadas à sobrevivência. Fazem parte da tradição oral e foram propagados, na maioria das vezes, durante o trabalho da colheita, da separação dos grãos, como também nas salas de fiar e tecer ou nas lavagens de roupa e

círculos de oração, portanto refletiam a dura realidade vivida pelas camadas mais pobres. e estão estreitamente relacionados ao trabalho e produção.

Contudo, sem esquecer que os contos estão profundamente relacionados às práticas sociais do trabalho, gostaríamos de enfatizar que desde sempre retratam as dificuldades pelas quais passamos desde o nascer até o morrer.

Não se deve negar o valor histórico e social, mas também não se pode deixar de reconhecer que toda e qualquer representação humana tem origem na dimensão interior do ser, por conseguinte no seu psiquismo e nas suas relações com o Outro que é da ordem do simbólico.

Por mais que exista nos contos, uma denúncia com relação à pobreza e à miséria vividas pelas classes desfavorecidas que passavam por muitas privações materiais, as narrativas trazem conteúdos que atuam no inconsciente, porque refletem uma experiência sentida na alma. A pobreza e a riqueza não são dados biológicos, mais produções sociais.

Em contrapartida, as lutas internas são de ordem psíquica, pois a origem dos dramas coletivos inicia-se na doença de seus indivíduos que, antes de serem sujeitos históricos e sociais, são sujeitos de si em tentativa de preenchimento do vazio, que é de ordem existencial.

Voltemos ao conto, porque nele encontraremos os elementos para justificar nossas hipóteses. Sendo Polegar um menino tão pequenino, embora tenha sete anos e não fale, além de servir como parvo para os irmãos mais velhos, sem dúvida, é uma criança especial porque é diferente.

A fome tem uma função orgânica de apontar para a necessidade do alimento, sem o qual não sobrevivemos. Mas, também representa uma demanda interna que é da ordem do desejo, como nos é colocado por Freud e, posteriormente, pela Melanie Klein em vários de seus estudos. Polegar, nos possibilita um olhar para as duas fomes: material e espiritual. Orgânica e psíquica.

Logo, temos anunciada a fome e ausência de alimentos, para em seguida ser mencionado o abandono das crianças na floresta. Ora, tanto a fome quanto o abandono das crianças pelos pais são temas bastante recorrentes nos contos de fadas. Não por acaso, essas narrativas centralizam o enredo num desses temas e podemos citar inúmeros contos que colocam tais fatores como o eixo da narrativa, tais como: *João e Maria* (fome e abandono), *Chapeuzinho Vermelho* (devoração pelo lobo), *Vasalisa: a sábia* (devoração pela baba Yaga), *O Junípero* (canibalismo), *Branca de Neve* (abandono), entre outros.

Vários autores dedicaram seus estudos à análise da importância desses temas nas histórias infantis, especialmente nos contos de fada, pois é muito provável que:

“Num conto de fada, para qualquer lado que se olhe tem alguém tentando conseguir comida – ou tentando desesperadamente não virar comida. A procura de comida e tudo o que está associado a ela – fome, privação ou a simples certeza de que ela existe em quantidade suficiente – formam a base de algumas das histórias mais interessantes da literatura dos contos de fada (...) O que é comido, quem é comido e como é comido são fatores que variam tremendamente de história para história: os contos de fada têm de tudo – desde pequenas instâncias de gula até o canibalismo declarado (...) O medo de ser abandonado é uma idéia aterradora, algo que sempre se apresenta como ameaça potencial às crianças. Em vez de tentar negá-la, os contos de fada tornam essa ameaça explícita, o que força as crianças a enfrentar sua ansiedade com relação ao abandono.”⁵⁴

Não por acaso, esses temas surgem, tão freqüentemente, juntos numa mesma narrativa. Pois, sabemos que a alimentação ocupa um lugar muito especial na vida das crianças, não apenas pela necessidade orgânica e vital de nutrição, mas também de tudo que está associado aos primeiros momentos de vida da criança quando chora para saciar a fome e logo aparece ou não um adulto para suprir essa necessidade que, também, é de ordem afetiva, pois alimentar-se nos primeiros anos de vida significa estabelecer contato com o Outro.

Da mesma maneira, saciar a fome que dói visceralmente significa, também saciar o desejo de amor, de contato e de afeto. O bebê que mama sente-se no céu, tal qual João e Maria quando encontram a casinha de doces. A alimentação está fortemente relacionada às primeiras experiências de vida. De certa forma, disso também depende as possibilidades de leitura de mundo.

⁵⁴ CASHDAN, Sheldon. Op. cit., pp. 85, 86.

A criança não atendida na sua demanda de “fome” sente-se abandonada e sozinha. Segundo Melanie Klein em seu livro *Inveja e Gratidão*, quando a criança não sacia o seu desejo de comer, isso é sentido como estar sendo castigada por não corresponder aos desejos de gratificar a mãe, função simbólica de quem cuida e alimenta. Como não corresponde, então não é recompensada com o alimento. Mesmo narrativas contemporâneas escritas para o leitor infantil, trazem o tema do abandono, da fome ou do canibalismo como problemática central.

A fome e o abandono são para a criança fruto de uma experiência correlata, pois parece que a primeira dá origem a segunda, pelo menos nos primeiros momentos de vida, quando saciar a fome traz, temporariamente, uma sensação de conforto. Entretanto, a fome não corresponde apenas à função orgânica, mas também está no domínio da representação, pois para o bebê saciar a fome é trazer para junto de si o seu objeto amado. Assim, a fome passa da ordem pulsional ao desejo. De fato, é possível compactuar com a afirmação de que:

“A relação da criança com o seio é uma relação dominada pelo desejo: ela procura o seio, o consome e o abandona. Diremos então, que o desmame é uma separação regida pelo significante fálico, pela simples razão de que o falo é o significante do desejo. (...) é esse processo de separação que se trata hoje de precisar melhor, não tratando, desta vez, do seio ou do olhar, mas da dor (...) é preciso acrescentar a dor à lista dos objetos pulsionais e conceber o seu destacamento do corpo como uma separação operada pelo significante fálico. Ora quais são as condições que permitem pensar e verificar que a dor é fálica, isto é, que a dor é um objeto consumível pelo desejo? Em outros termos, como conceber que a dor possa satisfazer um desejo que é, por essência, sexual?”⁵⁵

De acordo com a Psicanálise, as primeiras experiências de saciar o desejo provocado pela fome vão mais tarde pontuar os conflitos edipianos. Talvez, por isso a

⁵⁵ NASIO, Juan-David. Op. cit., p. 120.

temática da fome e do abandono seja tão recorrente nos contos de fadas que tratam com mais evidência das questões edipianas e, conseqüentemente, da ameaça de castração.

O fato é que a fase edipiana constitui-se em um dos mais densos e complexos períodos do desenvolvimento humano, pois parece que aí não somente as vivências de amor e ódio, experimentadas nos primeiros tempos da vida são especialmente reatualizadas como também, surgem outras que ameaçam destruir a integridade física e psíquica da criança. Tudo isso surge acompanhado de angústia, as quais podemos definir como:

“(...) angústia diante da ameaça de perder o ser amado, a angústia diante da ameaça de perder o órgão amado (angústia de castração), e a angústia diante da ameaça de perder o amor do nosso amado, à guisa de castigo por um erro real ou imaginário (...). A angústia é a reação à ameaça da perda de objeto, isto é, à idéia de que nosso amado possa faltar. Assim, a angústia é associada à representação consciente daquilo que pode ser ausência do Outro amado. Em termos lacanianos diríamos: a angústia surge quando imaginamos a falta; ela é uma resposta a falta imaginária.”⁵⁶

Ora, a situação do Polegar é de angústia. Primeiramente, pelo medo de ser abandonado na floresta como planejam seus pais, perdendo assim o contato com o seu objeto amado, representado pela mãe; depois a angústia de que seus sentimentos de amor, ciúme e culpa sejam descobertos pelo pai que furioso poderá castigá-lo severamente e finalmente, como é culpado poderá perder o amor da sua “amada”.

A cumplicidade dos pais é outro tema que suscita o interesse das crianças, que provocadas por tal situação colocada pela narrativa, rememoram os primeiros sentimentos vividos com relação aos pais. Perceber a aproximação dos pais gera sentimentos de ciúme e inveja, além do medo da exclusão e rejeição por parte deles. Não é tão difícil a criança acreditar na fantasia de que será abandonada e que a cumplicidade dos pais pode tramar para que isso aconteça.

⁵⁶ NASIO, Juan-David. Op. cit. p. 65.

O abandono é possivelmente um dos maiores temores do ser humano. A idéia de que se pode ser abandonado e perder os vínculos afetivos com as pessoas que amamos, gera ansiedade e tormento. Precisamos de relação e de nos sentirmos acompanhados, incluídos no contexto familiar e social.

Assim, a ameaça de abandono pode remeter à situação caótica de quando, ainda, muito pequenos tínhamos que nossos pais desaparecessem ou nos abandonassem repentinamente. Toda criança sentiu-se um dia ameaçada pela possibilidade de ser esquecida ou abandonada, pois isso faz parte de sua situação de dependência total dos adultos, pelo menos nos primeiros anos de vida.

Em geral, quando a criança não consegue superar esse medo de forma satisfatória é muito provável que se torne um adulto indefeso, inseguro e com pouca capacidade de conviver com seus anseios.

O Pequeno Polegar possui uma mãe que vive em harmonia com seu marido lenhador e o menino tem conhecimento de que junto com seus irmãos será abandonado na floresta, mesmo sem ser o desejo dos pais. De qualquer forma, diante da dificuldade, decidem levar os filhos para a floresta e entregá-los a própria sorte. Aquele seria um ano difícil, de muita miséria. Assim,

“(...) Uma noite, quando, os meninos já estavam deitados e o lenhador se achava sentado ao pé do fogo com a mulher, ele lhe falou, com o coração cheio de dor: “Você está vendo que não podemos mais alimentar nossos filhos. Não tenho coragem de vê-los morrer de fome diante dos meus olhos e estou resolvido a levá-los amanhã à floresta e, deixá-los lá, perdidos, o que não é difícil de fazer, pois enquanto eles se distraírem catando gravetos nós fugimos sem que eles percebam.. “Ai, ai!”, gemeu a lenhadora, “você é capaz, você mesmo, de abandonar os seus filhos na floresta?”. (...)”

Contudo, depois de refletir como seria doloroso ver os filhos morrerem de fome, ela acabou consentindo, e foi-se deitar chorando.

O Pequeno Polegar ouviu tudo o que eles tinham dito, pois ao perceber da sua cama que os pais falavam dos problemas da casa, ele se levantara silenciosamente e se metera sob o banco do pai, para ouvi-los sem ser visto.”⁵⁷

Agora, temos no próprio texto de Perrault a confirmação daquilo que apontamos como fundamentação para nossos argumentos de que *O Pequeno Polegar* faz parte do conjunto de contos de fadas que trabalham no inconsciente infantil as questões relacionadas aos conflitos edipianos. Temos uma criança apavorada pela possibilidade de abandono e ao mesmo tempo cheia de ciúmes da cumplicidade de seus pais.

É bastante simbólico o fato de o menino ter abandonado sua cama e ter se colocado sob o banco do pai, o que podemos inferir como o desejo de inversão dos papéis, pois precisamente o que Polegar quer muito é ocupar o lugar do pai e isso é representado pelo fato de ele esconde-se “no pai”. Desejar esse lugar é perigoso, principalmente quando o pai já planeja o afastamento do filho, para ficar sozinho com a mãe. Assim, não é difícil imaginar que o pai descobrindo seus sentimentos queira se vingar.

O conto deixa claro que o desejo de afastar as crianças é do pai e não da mãe, pois esta de imediato rejeita a possibilidade de abandonar suas crianças. Contudo, não luta para encontrar solução e abandona seus pequenos filhos à própria sorte, quando os mesmos ainda dependem dos cuidados e proteção dos pais.

Para Polegar, é perfeitamente possível que a trama de seus pais surja como castigo e como ameaça, pois se seu pai é capaz de planejar o seu abandono na floresta, então também poderá castrá-lo para puni-lo pelos desejos incestuosos com relação à mãe. Claro, tudo isso faz parte de uma fantasia infantil, mas que tem uma enorme repercussão na vida real da criança, pois tudo que se vive na imaginação pode aflorar como efeito real, porque estamos tratando de sentimentos e representações simbólicas. Logo, não importa se o trauma ou evento de fato aconteceu. O que importa é a marca de um afeto fracassado, principalmente se isso provocar uma angústia de separação.

⁵⁷ O Pequeno Polegar. In: Anexo 2, p. 268.

A criança em idade edipiana sente o seu desejo como impossível, mas isso não a impede de fantasiar que um dia ocupará o lugar do “pai” rival, então vivendo uma experiência discordante entre:

“(...) a impossibilidade do seu desejo e a inacessibilidade do desejo do Outro que se situa, na etapa fálica, no momento do Complexo de Édipo, o nascimento da sexualidade. Vamos mudar os termos, e ao invés de dizer “nascimento da sexualidade”, digamos aparecimento do falo como significante. A partir desse desacordo básico entre um desejo insuficiente, prematuro – o da criança – e o desejo intolerável e impossível da mãe, surgirá o falo como significante que vem marcar todas as dissemetrias entre impotência e impossibilidade, ou entre a prematuridade e o logro imaginário de um Todo Possível.”⁵⁸

Portanto, aquilo que poderia ser para a criança um paraíso total, no qual o desejo é satisfeito por meio de uma relação completa, torna-se o caos da dor prevista em qualquer tentativa fracassada. Assim, a criança edipiana terá que substituir seu desejo de ter para si o pai ou a mãe, por um significante que represente a falta primeira e que de certa maneira instaura-se a partir do nascimento, quando ainda a maior luta consiste em manter um elo simbiótico com a mãe.

No entanto, para que o menino se torne homem e a menina se torne mulher é necessário que busque identificar-se com o pai do mesmo sexo. O pai, enquanto função simbólica deve servir como interdito e evitar que a situação inicial de simbiose entre criança e mãe seja submetida ao corte e daí nasça o sujeito. Dessa forma, surge o falus como significante do Outro, capaz de ordenar o caos e livrar da culpa. Essa dor, sentida na separação primeira servirá de base para que a criança sinta-se fortalecida e consiga com sucesso sublimar seus desejos incestuosos, substituindo-os de maneira saudável.

Na realidade, a criança nessa fase do seu desenvolvimento não deve se acreditar impotente, pois isso pode comprometer sua auto-estima, mas impossibilitada por não ter

⁵⁸ NASIO, Juan-David Op. cit., p. 118.

acesso ao desejo do Outro, constituído por um dos pais. Então, é provável que Polegar lute para ser reconhecido como esperto e cheio de qualidades, pois somente assim poderá obter o respeito da mãe, objeto de amor afastado pelo pai.

Para o menino, ele não é incapaz de despertar na mãe o amor que tanto deseja, mas é o pai que impossibilita o acesso ao Todo Possível, embora a interdição dê a criança a possibilidade de vivenciar o falus como significante. Assim, também acontece com a menina, que para identificar-se com a mãe disputa o amor do pai e reatualiza sua “mãe má”, mas de extrema importância para que a menina compreenda que o seu pai faz parte do inacessível.

As questões edipianas em *O Pequeno Polegar* vão se evidenciando cada vez mais, na medida em que os fatos se desenrolam e o leitor infantil pode se projetar no sofrimento do personagem. Embora o menino seja esperto, ouvir o plano dos pais o deixou desesperadamente preocupado, tanto que nem conseguiu dormir até pensar numa saída para ele e para os irmãos. Conta-se que ele saiu logo cedo para ir buscar pedrinhas brancas no rio, na intenção de que estas pudessem marcar o caminho e o propósito dos pais falhasse. Nada disse aos irmãos. Quando o dia amanheceu os pais os levaram a uma floresta tão fechada que não se podia enxergar nada. Enquanto o lenhador cortava a lenha os meninos cortavam os feixes de ramos. Como estavam distraídos os pais fugiram por um caminho diferente.

Ora, a criança que vive o caos da culpa ou do medo de ser abandonada ou rejeitada experimenta uma confusão interna de sentimentos como se estivesse fechada na escuridão da sua própria incompreensão, pois para ela é muito doloroso rivalizar com alguém que ama para disputar a atenção do Outro amado. Assim, não é à toa que os pais fogem por um caminho diferente, numa demonstração de que eles vivem enquanto adultos que são, um caminho diferente, o qual deve estar fora do alcance das crianças.

Entretanto, quando os irmãos de Polegar perceberam que os pais haviam partido gritaram muito e choraram com todo vigor. Enquanto, os meninos se desesperavam, o nosso herói parecia tranquilo, pois as pedrinhas brancas que conseguira no rio serviram para marcar o caminho de volta. Acalmou os outros, dizendo que os levaria de volta para casa. Assim, eles voltaram pelo mesmo caminho e ao chegarem em casa se agruparam perto da porta para ouvir o que seus pais diziam.

O interessante é que ao abandonarem os filhos na floresta, os lenhadores chegaram em casa e tiveram uma bela recompensa:

“(...) receberam de surpresa, enviados pelo chefe da aldeia, dez escudos que lhes devia fazia muito tempo e dos quais eles já tinham desistido. Isso lhes deu novo alento, pois os pobres coitados estavam morrendo de fome. O lenhador mandou imediatamente a mulher ao açougue. Como fazia muito tempo que eles não comiam, ela comprou uma quantidade de carne três vezes maior do que a necessária para a ceia de duas pessoas. Depois que saciaram a fome, a mulher falou: “Ai, ai, meu Deus, onde estarão agora os nossos pobres filhos? Eles iriam aproveitar muito tudo isso que sobrou. Mas foi você, Guilherme, que quis abandoná-lo; bem que nós iríamos nos arrepender. Como estarão eles agora no meio da floresta? Ai, meu Deus, com certeza os lobos já os comeram! Como você é desumano, abandonando assim os seus filhos!”.

O lenhador acabou perdendo a paciência, pois a mulher repetiu mais de vinte vezes que ela bem que tinha dito que eles iam arrepender-se. Ele ameaçou de lhe dar uns tapas se ela não se calasse (...).”⁵⁹

Como se pode ver o casal ao chegar em casa, além de serem premiados com dinheiro, podendo assim satisfazer-se da fome, como até tinham comida sobrando. A mãe, representante da função de cuidar, zelar e alimentar se sente culpada ao pensar que enquanto se regala no prazer da “carne”, da comida, os seus pobres filhos morrem abandonados na floresta. Chega mesmo a apanhar por insistir no remorso e acusar o marido. Não por acaso ela compra comida a mais, quase que se preparando para o exercício da sua função, mas também para, de alguma forma, negar o interdito e permitir que seus filhos participem da comilança. Tanto é assim que, desesperada chora alto e fala do seu arrependimento chamando pelos meninos, que ao escutarem entram todos, gritando que estavam ali. Ela recebe seus filhos com euforia e felicidade, além de referir-se muito especialmente a Pierrot, o mais velho, por quem tem um amor muito especial, por se parecer muito com ela.

⁵⁹ O Pequeno Polegar. In: Anexo 2, p. 268.

Assim, lava Pierrot que estava enlameado e alimenta todos. Portanto, está confirmado seu exercício de maternagem. Enquanto, matam a fome as crianças falam do medo que sentiram na floresta. Protegidos, parece que tudo está bem. Entretanto, a felicidade durou apenas o tempo que durou o dinheiro.

De alguma, forma podemos interpretar que a situação simbiótica entre criança e mãe deve ser interrompida, não devendo permanecer por muito tempo. Para crescer é preciso partir e aceitar o interdito. É por isso, que o pai das crianças ao ver que logo, a fome estaria presente, pois o dinheiro havia acabado, trata de planejar um novo abandono das crianças, mas dessa vez haveria de ser bem longe para que não voltassem.

Novamente, Polegar escuta o segredo e se prepara para agir da mesma forma. Mas, ao levantar-se bem cedinho para ir buscar as pedrinhas encontrou a porta solidamente fechada. Ficou desesperado, mas como a mãe havia dado a cada filho um pedaço de pão, então guardaria o seu para marcar o caminho.

Temos uma mãe doadora e boa oferecendo a saída por meio do alimento, mas também dificultando a partida e a conquista daqueles que precisam superar os conflitos edipianos.

Assim, os pais levaram-nos para o ponto mais fechado e escuro da floresta. Percebendo que os meninos estavam tranquilos, resolveram partir fugindo por outro caminho. Polegar não parecia nada preocupado, pois, sentia-se seguro por ter espalhado as migalhas. Até, que muito espantado, observa que o pão havia sido comido pelos passarinhos.

Alguns elementos simbólicos podem ser importantes nesse momento. Dessa vez, as crianças são levadas para um local da floresta que é fechado e escuro. Como já foi visto anteriormente, a floresta pode ser interpretada como busca interior que pode levar à descoberta de uma nova caminhada espiritual. Além disso, como na história de João e Maria, os pássaros comem o pão que serviria como pista para acharem o caminho de volta para casa.

Recordamos que os pássaros são quase sempre auxiliares mágicos que ajudam o herói a superar as provas, então é curioso que esses atrapalhem os planos de Polegar. Podemos recorrer à explicação utilizada por Bruno Bettelheim para tais situações, nas quais o herói é testado mais de uma vez para poder enfim, ultrapassar a prova. Segundo este autor:

“(...) Descer ao inconsciente e subir com o que a gente enterrou lá é muito melhor do que permanecer na superfície (...) É a razão por que é necessário mais de um teste. Tornar-se familiar com o inconsciente, com os poderes obscuros que habitam sob a superfície é necessário mas não suficiente. Deve-se acrescentar ação a estas percepções; devemos refinar e sublimar o conteúdo do inconsciente.”⁶⁰

Assim, compreendemos que a permanência das crianças num ponto escuro e fechado da floresta tem um significado muito importante dentro da narrativa, visto que a partir disso devemos compreender que aí temos um lugar de busca, apontando para o fato de que somente crescemos se tivermos oportunidade e coragem de descer até o mais profundo de nós mesmos. Se a criança exercita-se na busca interior terá mais sucesso nas suas investidas de crescimento e superação de conflitos, pois estando mais capaz de sublimar suas dores e amores, então poderá se tornar um adulto sensível para lidar com o sucesso e também, com o fracasso de forma equilibrada.

Muitas crianças ficam tremendamente chateadas com a ação dos pássaros, demonstrando a decepção de ver a esperteza de Polegar fracassada. Entretanto, compreendem que isso é necessário para que a história ganhe vida e tenha ação, tal qual inconscientemente assimilam a importância de passar por dificuldades para poder enfrentar o medo e a separação.

Além do que existe um conteúdo bastante significativo em torno das aves e em especial dos pequenos pássaros. Representam leveza, espiritualidade e servem de elo entre o céu e a terra, como também:

“(...) Na mesma perspectiva, o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções intelectuais. (...) No Ocidente como na Índia, os pássaros pousam – hierarquicamente – sobre os ramos da árvore do mundo (...) eles são dois: um come o fruto da árvore, o outro olha sem comer, símbolos respectivos da alma individual (jivatma) ativa e do Espírito universal, (Atma), que é

⁶⁰ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 138.

conhecimento puro. (...) no Islã, os pássaros são os símbolos dos anjos (...) As aves viajantes – como as de Fari-od-Din Attar e do Conto do Pássaro de Avicena – são almas engajadas na busca iniciatória. (...).”⁶¹

Quanto mais se embrenham pela floresta mais penetram no desconhecido universo de si mesmo. Por isso, justamente nesse momento sentem o vento forte soprando muito e imaginam que por ali, existem lobos para devorá-los. Esse é um momento de muita tensão na narrativa, pois os meninos estão tão apavorados que não conseguem, sequer falar ou olhar uns para os outros. Vem uma chuva forte, eles andam, caem, escorregam e se sujam de lama.

Podemos, inclusive, inferir que nesse momento cada um vive seu drama caoticamente, e o fato de não se falarem, mostra também que para alcançar maturidade e superar o medo, é preciso viver a solidão, ainda que isso os coloque diante de todos os sentimentos caóticos e os faça descobrirem-se na “sujeira” daquilo que está guardado nas camadas mais profundas do seu ser.

A lógica infantil pode funcionar nesse sentido. No entanto, é preciso viver o mais fundo desse sentimento para emergir recompensado e consciente daquilo que existe de bom em si. Por isso, Polegar aceita o desafio, sobe em uma árvore e procura por todos os lados ver uma saída, até que avista para “além” da floresta uma luz que vem de longe. Desce da árvore e angustia-se muito, pois do chão não consegue ver de onde vem a luz. Então, junto com os irmãos segue procurando a luz. Andam incansavelmente. E antes mesmo, de alcançarem o clarão que vinha de fora da floresta, passam por vários sobressaltos, descem em grotas perdendo a luz de vista.

O texto reforça o pensamento de Bettelheim colocado anteriormente. Passar pelas provas e descer ao fundo é mesmo necessário para se obter maturidade e individuação. O clarão é perdido de vista todas as vezes que os meninos precisam descer às grotas, então descem, penetram e ressurgem perdidos. O movimento não é de subida, mas de penetração. Simbolicamente, compreendemos que a descida pode nos colocar diante daquilo que não conhecemos e que tememos, pois descer possui também, o sentido de queda.

⁶¹ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et. al., p. 687.

Contudo, depois de várias descidas Polegar avista uma luz ao longe e segue em sua direção. Ao chegar ao clarão encontram uma casa e bateram à porta. Então, uma boa mulher atendeu e perguntou o que desejavam. Polegar disse-lhe que eram pobres meninos perdidos na floresta e precisavam de abrigo, um lugar para passar a noite. A mulher sensibilizada com a situação daquelas crianças, chora dizendo:

“Ai, meus pobres meninos, onde é que vocês foram bater! Vocês não sabem que aqui é a casa do ogro que come crianças? Ai, de nós, minha senhora, respondeu o Pequeno Polegar, que tremia dos pés à cabeça, assim como os seus irmãos. Que podemos fazer? Com toda a certeza os lobos da floresta vão nos comer esta noite, se a senhora não permitir que nos abriguemos aqui. Diante disso, preferimos que seja o Sr. Ogro que nos coma; talvez ele tenha pena de nós, se a senhora lhe suplicar que nos poupe.”⁶²

Chegamos a uma parte do conto das mais importantes. Os meninos encontram o abrigo, seguindo a direção da luz. Encontram lá, uma casa e uma boa mulher, representante da “mãe boa”, no entanto parece que a grande prova pela qual terão que passar está exatamente nesse “abrigo”. Como o encontro com o ogro pode ser considerado um grande desafio, na maioria dos contos de fadas, então dedicaremos uma parte da nossa análise especialmente ao encontro das crianças com o ogro.

Pela segunda vez na narrativa, o Pequeno Polegar sente medo de ser devorado pelos lobos, preferindo o confronto com o ogro a ter que se encontrar com tais animais. O lobo tem inúmeras representações, tanto positivas quanto negativas, sendo a selvageria uma das mais relevantes para a nossa análise, além da de devorador, daquele que faz descer pela goela, significação de cavidade, escuridão, inferno. Segundo o Dicionário de Símbolos, o lobo representa, também aspectos iniciáticos ligados aos elementos de oposição, como dia-noite, morte-vida , assim é dito que:

⁶² O Pequeno Polegar. In : Anexo 2, p. 268.

“Esta goela monstruosa do lobo, de que Marie Bonaparte fala na sua auto-análise como estando associada aos temores de sua infância após a morte de sua mãe, não deixa de lembrar os contos de Perrault: Vovó, como tu tens dentes grandes! Há, portanto, observa G. Durand, uma convergência bem nítida entre a mordida dos canídeos e o medo do tempo destruidor. Cronos aparece aqui com o rosto de Anúbis, do monstro que devora o tempo humano ou ataca até os astros que medem o tempo.”⁶³

Sendo o lobo um animal com tais representações e o Pequeno Polegar um menino em fase edipiana, é pertinente inferir que o medo de encontrar com tal animal é maior do que o de ser devorado pelo ogro, pois o primeiro implica também em destruição pelo tempo, ou seja, ser devorado pelo tempo que mata tudo. Mais uma vez, temos elementos significativos da busca iniciática, temida pelos que não desejam crescer, porque isso significa perder um determinado estado, o qual já se conhece no bem e no mal.

Na próxima parte trataremos do Pequeno Polegar e o conjunto de algumas angústias que circulam o medo de castração, o maior castigo na fantasia da criança edipiana e de como isso é representado na narrativa.

3.2 - NARRATIVA E MEDO

Os contos de fadas possuem o mágico poder de dialogar com a criança de maneira persuasiva, porque não despreza a capacidade dos pequenos, ao contrário, diz de forma respeitosa aquilo que pode parecer óbvio ou assustador. Por isso, são narrativas com apelo tão intenso e universal. O que numa primeira leitura pode ser natural, como uma criança temer mais ao lobo do que ao gigante, numa outra leitura mais apropriada pode servir de alerta para aspectos fundamentais emergentes no texto e que apontam para uma situação vivida no período da infância e que é de ordem universal, como a questão do complexo de castração.

⁶³CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et. al. Op. cit., pp.555-557.

Numa grande parte dos contos de fadas que trata desse tema, a criança abandonada ou longe de casa vence o dragão, o lobo ou o ogro, obtendo assim, por meio da sublimação o prazer de ter vencido o pai com o qual disputa e rivaliza o amor da mãe. Vencer o inimigo significa simbolicamente vencer os impulsos caóticos de destruição e perseguição presentes na criança edípica, como também vencer o monstro pode significar vencer o pai e conquistar o seu lugar. Esse tipo de projeção pode diminuir a culpa da criança, uma vez que ela sabe que o objeto de ódio destruído foi o monstro, então a sublimação pode oferecer uma certa dose de tranquilidade e diminuição da culpa.

O ogro do Pequeno Polegar pode ser o representante da ameaça de castração, visto que é ele que realiza a ação de degolar. Claro, as interpretações são sempre fruto de conjecturas e por isso são passíveis de aprovação ou não. Entretanto, quando inferimos determinadas suposições estamos levando em consideração outras leituras que podem servir como direção. Existem elementos simbólicos dentro desse conto que nos permite dizer até que o Polegar se livre das ameaças de ser comido pelo inimigo, ele passa por uma dor profunda que consiste na ameaça de castração oferecida pelo gigante, que é marido da “mãe boa” representada pela mulher que abriga as crianças, alimenta-as e esconde-as do perigo de serem pegas pelo ogro – pai. Vejamos o texto:

“A mulher do Ogro, acreditando poder escondê-los do marido até a manhã seguinte, deixou-os entrar e os levou para se aquecerem junto a um bom fogo, sobre o qual ela tinha posto a assar no espeto um carneiro inteiro, para o jantar do Ogro. Quando já estavam começando a se aquecer, eles ouviram três ou quatro batidas muito fortes na porta. Era o Ogro que chegava. Depressa a mulher esconde-os debaixo da cama e foi abrir a porta. A primeira coisa que o Ogro perguntou foi se o jantar estava pronto e se o vinho tinha sido tirado do tonel. Logo depois sentou-se à mesa, pondo-se a farejar à direita e à esquerda, e dizendo que sentia cheiro de carne fresca. “Deve ser de vitelo que acabei de temperar”, respondeu a mulher. “Sinto cheiro de carne fresca, estou te dizendo, repetiu o ogro. Há qualquer coisa por aqui que não sei o que é. E assim falando ele se levantou e foi direto à cama. (...) ai, está como

você me engana, maldita mulher! Não sei como ainda não te comi também. O que te salva é que está velha demais. Eis aqui uma boa caça, que vem bem a propósito para eu oferecer a três ogros, meus amigos (...) E tirou debaixo da cama os pobres meninos, que caíram de joelhos diante dele e lhe pediram misericórdia.”⁶⁴

Estamos diante de um ogro bastante cruel, faminto e devorador de crianças. Comer carne nova é o seu maior prazer. Assim, sob a ameaça de devoração os meninos escondidos embaixo da cama aguardam a sentença. Eles estão justamente no lugar mais perigoso da casa, embaixo da cama do pai-ogro, castrador e feroz. Agora, a mãe já não é cúmplice dos anseios do pai, como acontece com a verdadeira. Ela os esconde e protege mesmo sabendo do perigo que corre, portanto não compactua com o marido que afirma que os pequenos serão um prato apetitoso e os devora com os olhos.

Enfim, a ameaça está perto, concreta na figura monstruosa do gigante, que os castigará severamente, no momento em que os transformar em comida. Ser transformado em comida é um dos maiores medos quando se é criança, pois esse é também um medo que reconduz aos sentimentos arcaicos de perseguição e retaliação, o que pode ser refletido na ameaça de morte, e também gerar um sentimento de angústia, medo de ser devorado por alguém que pode significar força, poder, lei. Estar submetido ao sentimento de fragmentação é ameaçador para o ego que busca a integração.

A boa mulher esconde os meninos embaixo da cama do Ogro, o lugar do perigo por ser o lugar do Outro, além de ser esse Outro um monstro impiedoso. Passar a noite nesse lugar pode também ser a realização do desejo de “dormir com a mãe”, portanto o perigo torna-se ainda maior pelo tamanho daquilo que podemos chamar de “pecado” imperdoável, portanto não existe misericórdia e os meninos, no que depender do “pai-furioso e traído”, estão mesmo condenados à destruição.

Um menino na idade edipiana idealiza-se como um herói que merece todos os olhares da mãe, é mesmo um Príncipe merecedor do amor e admiração da mulher amada e pelo menos, inconscientemente, luta para ter o lugar do pai-monstro, usurpador daquilo que por direito acredita ser seu. Essa narrativa, nos coloca a situação de maneira muito clara,

⁶⁴ Idem, ibidem. In: Anexo 2, p. 268.

embora sutil como deve ser a verdadeira metáfora literária. Para nós, fica muito evidente a possibilidade de que um menininho que enfrenta tais conflitos consiga projetar-se no esperto Polegar, pois este carrega no próprio nome o significante de menino fálico, tal qual nos é colocado :

“Símbolo fálico. O Polegar significa a força criadora: é ele que confere aos outros dedos da mão e à mão todo seu poder de pegar. Daí o Pequeno Polegar, que é a miniatura do herói solar. O grande e o pequeno são aqui idênticos, como o macrocosmo e o microcosmo (...) é na sua origem, um símbolo fálico, e, embora tão pequeno nos contos, é sempre dotado de atributos superiores. (...) O conto *O Pequeno Polegar* se inscreve na tradição das famílias de sete filhos, dos quais um é dotado de poderes supranormais e leva o nome de mágico, de salvador ou feiticeiro. (Essas lendas) são imitações do grande mito asiático cinco vezes milenar de Krishna. Se o Pequeno Polegar simboliza o princípio salvador da sociedade, ele é também o símbolo do princípio que dirige a pessoa, que compartilhado entre diversos elementos, como a sociedade se divide em diversos membros (...).”⁶⁵

Não resta dúvida, que a nossa personagem traz em si conteúdos fálicos e conflitos edipianos, no que se inclui o medo pela ameaça de castração. É interessante observar que, mesmo o enquadramento simbólico é mais acentuado no significado fálico do que no herói enquanto salvaguarda do social. Polegar é pequeno, mas está posto na narrativa, sempre em oposição ao grande, portanto disputam o mesmo espaço (micro e macrocosmo), luta para ser idêntico ao Outro no desejo da mãe. É mesmo um princípio que direciona a pessoa e a insere no contexto social, pois somente a criança que consegue atravessar as questões edipianas com sucesso se torna alguém com equilíbrio interior capaz de aceitar os códigos e convenções que determinam a organização social. Sobretudo, somente quem sofre o interdito de maneira amparada pode inserir-se adequadamente dentro das leis que regem o social.

⁶⁵ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et. al., p. 727.

Assim, temos um herói que busca o reconhecimento do Outro, bem determinado pela imagem da mãe boa e que, como veremos mais adiante, consegue sublimar –se lutando pelas causas sociais. Assim, também acontece na vida, pois a nossa condição “fálica”, que pode ser compreendida como falta, perda, separação é sobretudo a representação simbólica da entrada do “falus” como significante fundamental para a estruturação psíquica do sujeito, sendo portanto a única maneira de acesso ao Outro, portanto ao simbólico, a linguagem e à cultura.

É mesmo oportuno compreender que as histórias que tratam das questões edipianas necessitam de muitos elementos que possam garantir à narrativa o valor de suscitar a transcendência, por conseguinte a travessia necessária para a descoberta de um novo espaço na relação Eu-Outro. Entende-se aqui, que:

“(...) todos os objetos que caracterizamos como objetos de pulsão – a voz, o seio, o olhar, etc. – seguem exatamente a mesma separação, o mesmo destacamento do corpo que o falo. Da mesma maneira que o falo nasceu, nascerão o seio como objeto da pulsão invocadora, e as fezes como objeto da pulsão anal. Proponho-lhes admitir que a dor é gerada no mesmo molde e obedece às mesmas condições de nascimento que todos esses objetos. Vamos observar entretanto que o falo, ao contrário de todos os objetos pulsionais, inclusive a dor, não só se destaca do corpo, mas principalmente constitui-se como significante. O falo é o único objeto capaz de tornar-se significante. (...) O seio como objeto de pulsão oral, o olhar, etc., são realmente objetos que se formam na encruzilhada do complexo de castração, mas nenhum deles jamais terá, como o falo, a possibilidade de tornar-se significante.”⁶⁶

Ora, é exatamente disso que estamos falando, pois parece verdadeiro que a saída humana com relação à experiência de medo pela ameaça de castração é inventar um significante que sirva de substituto para a falta, pois o destino do pênis é bastante diferente do destino dos outros objetos pulsionais, ao cair eleva-se ao estatuto de significante do

⁶⁶ NASIO, Juan-David. Op. cit., p.119.

desejo, o que quer dizer que quando o investimento no objeto de desejo é esgotado, mas algo residual permanece como lembrança – sensação, então o que fica como resto dessa pulsão não satisfeita, obedecerá à lógica do desejo sexual.

Entendendo-se aqui, o desejo sexual como elemento pulsional de um corpo fantasmado, portanto que não tem mais a ver com libido e energia vital do que com erotismo.

É fundamental alcançar o entendimento da dimensão da dor como também sendo ela um corpo simbólico que destacada no afeto, instituída a partir da primeira separação, quando o falus deve servir como interdito, corte que atravessa a relação simbiótica entre criança/mãe. Assim, a dor do corte é fantasmada e no seu lugar surge o Outro como pulsão de desejo, substituição da dor-furo provocada pela perda.

A esse propósito gostaríamos de lembrar o corte, marca da primeira dor da separação por meio de uma metáfora elaborada a partir do conceito de fantasia sugerido pelo escritor Bartolomeu Campos de Queirós:

“A fantasia é o próprio desejo. Criamos para fantasiar, para suportar o nosso vazio. Somos a nossa falta. Quando tomamos banho, por exemplo, temos que olhar com muito cuidado para o umbigo, para sabermos que aquilo é a nossa marca de corte. Fomos cortados, não estávamos sozinhos. Então, como todos, sou um pedaço. E a minha busca é pelo inteiro.”⁶⁷

Entendemos que esse corte é instaurador da nossa primeira grande falta, separação e queda. A partir daí seremos marcados por inúmeras outras separações, portanto múltiplas dores. Mutilação e castração. Assim, é preciso fantasiar, ou seja, colocar no “lugar de”. Por isso, a nossa fantasia é de nos tornarmos inteiros, espaço pleno de realização que somente o Outro, imaginariamente, pode complementar. Afinal, no início não estávamos sozinhos.

O grande medo de Polegar está aí, na realização do corte-mutilação que o fará em pedaços, os quais serão devorados pelo seu interditor. A primeira dor da separação, a mais dolorosa de todas servirá de matriz para todas as outras, mas possivelmente, a dor da

⁶⁷ QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. In: VASSALO, Márcio. Folha Proler – Ano V – Número 21, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001, p. 01.

castração impõe o grito que sublimará o registro do primeiro pedaço devorado pela condição de sermos sujeito.

Sendo assim, a dor nada mais é do que um sintoma, um significante que aponta para o fantasma sublimado. Nesse sentido, o medo da castração necessita do fantasma doloroso para que o desejo seja recalcado e encontre sua saída nas pequenas e permanentes dores. Dito dessa forma, a dor como sintoma manifesta-se exterior e sensível, oriunda de uma pulsão impossível de ser satisfeita, por isso desejo inconsciente e recalcado.

Nosso pequeno herói, diante do olhar do Ogro projeta-se na sua própria dor, desejo reprimido de encontrar no Outro o gozo pleno e absoluto de ser inteiro. Portanto, ser devorado aos pedaços reatualiza os primeiros monstros interditores da vida no Paraíso do corpo da mãe.

É muito interessante observar, como a narrativa do conto nos propõe um olhar para além do que está revelado pelas palavras escritas-ditas no texto. É quase que um sopro nos ouvidos, nos convidando para romper com o estabelecido, esburacar o texto e cavar passagens que nos conduza a chegar lá, onde a palavra é apenas, uma das faces do nosso universo fantasmagórico.

A palavra é o fio-significante que mais representa a nossa condição de falta e fracasso. O que ela representa sempre é o Outro e onde aparece aponta para o indizível, o impossível de cada um de nós. Então, mesmo suplicando pela misericórdia do Ogro, as crianças não são escutadas, estão mesmo no discurso vazio, onde não existe transferência e conseqüentemente amor.

Assim, somente a mãe-bona será capaz de salvar os pequenos e livrá-los da gula do Ogro, que não se satisfaz apenas em suprir seu apetite feroz, mas gozar da satisfação de devorar, deglutir o Outro que deseja “usurpar” o seu lugar junto à mãe e por isso, ameaça as crianças com um facão, instrumento de corte e o afia numa pedra, para que o mesmo não falhe.

Evidentemente, essa é uma imagem assustadora: um gigante afiando um facão diante de meninos pré-puberes e apavorados. Seguindo a ação, ele pega um dos meninos para dar início ao corte da “carne fresca”. No entanto, novamente a mulher distrai a sua fome desmedida dizendo:

“Que é que você pretende fazer a uma hora dessas? Amanhã você terá tempo de sobra para isso – Cala-se, respondeu o Ogro, assim a carne deles ficará mais macia. – Mas, você ainda tem tanta carne, insistiu a mulher. Veja, um vitelo, dois carneiros e a metade de um porco. – É, você tem razão, disse o Ogro. Dê, bastante comida a eles, para que não emagreçam, e leve-os para dormir.

A boa mulher ficou louca de alegria; serviu aos meninos um farto jantar , mas eles não conseguiram comer nada, tamanho era o medo que sentiam. Quanto ao Ogro ele se pôs a beber, encantado por ter com que regalar seus amigos. Tomou uma dúzia de copos a mais do que estava habituado, e isso lhe subiu à cabeça, forçando-o a ir deitar-se.”⁶⁸

Tanto quanto a Bruxa do conto João e Maria, o Ogro quer alimentar as crianças para que fiquem apetitosas, pois tendo naquele momento com o que se regalar, aceitou o conselho da mulher. Os pobres meninos estavam tão apavorados que não conseguiam sequer comer, pois a ansiedade de castração era muito grande, pois o perigo ainda existe e o gigante tinha apenas adiado a matança . Os pequenos sabiam que quando ele acordasse, então tudo começaria de novo. Comer e dormir numa situação como essa é quase impossível, ainda mais quando o opositor tem sete filhas ograzinhas, meninas com pele bonita e macia de tanto comerem carne crua. Eram todas parecidas com o pai. Essas ograzinhas tinham olhos cinzentos e redondinhos, nariz adunco, boca enorme e dentes muito afiados. Eram mesmo monstruosas.

Possivelmente representam a dualidade, a outra face escondida dos meninos abandonados. As pulsões monstruosas não estão somente com os pais com os quais as crianças rivalizam, mas também escondidas no inconsciente de cada um. Daí, que são exatamente sete meninas ogras para servirem de espelho para os sete meninos.

⁶⁸ O Pequeno Polegar. In : Anexo 2, p. 268.

Agora, as crianças estão diante de uma situação que não parece ter saída, pois são oito criaturas monstruosas que ameaçam tanto à integridade física quanto à psíquica. Diante do que se passa, a boa mulher não tem como ajudá-los e naquele lugar é a única figura para uma possível identificação, já que se difere do restante da família canibal. É preciso revisitar os conteúdos simbólicos implícitos na imagem do Ogro e do que tal imagem pode provocar no imaginário infantil, visto que:

“O ogro dos contos lembra os Gigantes, os Titãs, Cronos. Simboliza a força cega e devoradora. Ele precisa de sua ração quotidiana de carne fresca, e o Pequeno Polegar engana-o facilmente, fazendo-o engolir suas próprias filhas.

Não é o ogro a imagem do tempo que se engendra e se devora a si mesmo cegamente? Não é a imagem hipertrofiada e caricatural do pai que deseja guardar indefinidamente sua onipotência e não suporta a idéia de partilhá-la ou de renunciar a ela? Não prefere ele a morte de seus filhos ao seu desenvolvimento, pois este os levaria a poder, um dia, arrebatá-lo a função? Não é o ogro a imagem desfigurada e pervertida do pai que só pode servir de espantalho para os filhos? É também a figura do Estado, do imposto, da guerra, do tirano. Liga-se assim, a simbólica do monstro, que engole e cospe, lugar das metamorfoses, de onde a vítima deve sair transfigurada. A idéia do ogro, na perspectiva de Cronos e do monstro, junta-se ao mito tradicional do tempo e da morte.”⁶⁹

Temos aí um resumo de tudo que já havíamos conjecturado a respeito da significação do ogro nessa narrativa e da sua representação como interdito, lei e corte. Tudo isso ligado diretamente à questão do tempo e da morte. O tempo, Cronos, o grande devorador de tudo, é talvez um dos elementos mais fortes de oposição à criança, que deseja permanecer para sempre junto ao seio materno, fonte de alimento e amor.

⁶⁹ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et al., p. 651.

Assim, o ogro tem mesmo a significação do pai monstruoso que interdita a relação criança- mãe e a ameaça a sua integridade física e emocional, capaz de “afiar o facão” e cortar aquilo que acredita ser para a criança, um instrumento de poder, portanto o falus.

Numa outra análise, esse ogro também pode representar o pai onipotente, que do alto do seu narcisismo não permite o crescimento dos filhos, pois isso pode abalar sua fantasia de poder. Ora, será que isso é tão difícil de ser verificado? Afinal quantos pais conhecemos que cerceiam a liberdade de escolha dos filhos e os ameaçam com todo tipo de castigo, somente para não perderem sua espada de poder?

Estamos diante de sete meninos ameaçados de serem sumariamente aniquilados pelo desejo faminto e devorador do pai-ogro, mas que de certa forma, conseguem se safar pela esperteza do irmão mais novo, visto que no momento em que a mulher os leva para dormirem no quarto das monstrixas, este percebe que elas usam coroas, então troca-as pelo gorro usados por eles. Como são sete, então a sua astúcia obtém sucesso, pois trocar de identidade com tais meninas não custaria muito, pois de certa forma, elas representam o Outro de cada um deles. Além disso, elas são monstruosas, chupam sangue e mais tarde serão tão terríveis quanto o pai.

Dessa maneira, a narrativa nos conta que:

“Tinham sido postas cedo para dormir e estavam todas sete estendidas numa cama enorme, cada uma com uma coroa de ouro na cabeça. Havia no mesmo quarto uma outra cama do mesmo tamanho, e foi nela que a mulher do Ogro deitou os sete meninos. Em seguida, foi deitar-se junto do marido.

O Pequeno Polegar tinha reparado que as filhas do Ogro traziam coroas de ouro na cabeça. Receoso de que o Ogro se arrependesse de não os ter matado logo, ele levantou-se no meio da noite e, pegando o seu gorro e o de seus irmãos, colocou-os com toda cautela na cabeça das sete filhas do Ogro, depois de lhes tirar as coroas de ouro que pôs na sua própria cabeça e na de seus irmãos, para que o Ogro pensasse que eles eram as suas filhas(...) o Ogro tendo acordado por volta da

meia-noite, lastimou ter deixado para o dia seguinte o que poderia ter feito na véspera.(...) pegou seu facão, dizendo: “Vamos ver como estão aqueles idiotinhas. Não se pode deixar para amanhã o que se pode ser feito hoje.”⁷⁰

Centralizaremos, agora, a nossa interpretação na análise de dois elementos, para nós, comprobatórios de tudo que já se afirmou anteriormente. Polegar consegue escapular, salvando a si e aos irmãos porque deposita toda a confiança na troca de um pelo outro. As ograzinhas que dormiam “inocentemente” na cama ao lado deixaram de ser quem eram exatamente à meia-noite, hora de mudança e transmutação. Momento da virada da noite para o dia, metamorfose. As coroas usadas são de ouro, amarelas como o sol, enquanto os meninos usam o gorro, indumentária mágica em muitos dos contos.

Podemos questionar, por que os elementos trocados são justamente aqueles que ornavam a cabeça e por que trocá-los representou a morte por mutilação da cabeça, visto que o Ogro ao chegar ao quarto para matar os meninos dirige-se primeiramente , para aqueles que estão com a coroa e leva um tremendo susto por imaginar que poderia ter se enganado e degolado as próprias filhas. Vai à outra cama, toca na cabeça e percebe o gorro e faz o serviço. Sem hesitar, corta o pescoço das sete filhas. A castração, enfim realiza-se, portanto por meio da troca de identidades.

É necessário que se trace várias possibilidades de interpretação, pois estamos diante de dois objetos de extrema riqueza simbólica e que possivelmente , pela força que possuem revelam-se ao inconsciente de maneira metafórica.

Na realidade, sendo as ograzinhas o duplo dos meninos, representantes das pulsões monstruosas contidas neles, como em todas as crianças e , principalmente, aquelas que estão tentando sublimar os desejos proibidos, são elas destruídas e aniquiladas para se converterem na mensagem de que se queremos vencer e crescer precisamos nos conhecer e aceitar nossos instintos selvagens. Somente assim, conseguiremos ser vitoriosos.

O Polegar salva a si e aos irmãos porque tem coragem de trocar os gorros pelas coroas de ouro. Portanto, introjeta o que não é seu, mesmo sendo “desconhecido” e assume a

⁷⁰ O Pequeno Polegar . In : Anexo 2, p. 268.

identidade do outro-duplo. De alguma forma, o menino não agiu de maneira inocente, usou sua parte maléfica para livrar-se da morte e devoração.

A partir do momento que o monstruoso foi castrado, mutilado surge a dor do pai interditor que degolando as filhas liberta os meninos do medo da castração e concede-lhes acesso à “Metáfora Paterna” pensada por Freud e reformulada como “Em Nome do Pai” por Lacan.

Não acreditamos que tantos símbolos sejam entrelaçados dentro de uma narrativa de maneira inocente e despreziosa. Existe, mesmo uma constelação de imagens que conspiram na narrativa para provocarem um sentido no leitor, que é o da despetença do eu para assumir-se no “mais além” da realidade instituída pelo texto.

Não por coincidência os gorros são trocados por coroas douradas. Os primeiros podem ser visto como passaportes mágicos de acesso a outros mundos já que podem dar invisibilidade a quem usa, como é o caso de muitos heróis da mitologia e do folclore. Por outro lado, as coroas são de ouro e portanto podem conter a informação de que de fato pertencem aos meninos visto que o Polegar é considerado um herói solar. Tanto o gorro tem significado fálico como o sol também, de acordo com o simbolismo esses elementos podem ter uma vasta significação, tais como:

“(...) símbolo de invisibilidade, de invulnerabilidade, de potência. (...) protege os pensamentos, mas também os oculta: símbolo de elevação passível de perverter-se em dissimulação (...) desejo de escapar à vigilância de outrem acaso só poderia satisfazer-se na morte? Ou então... não significará, talvez, a morte invisível que está à espreita, incessantemente, em torno de nós?(...) Poderia ser uma indicação de que procuramos esconder algo a nós mesmos, ou de que procuramos, nós mesmos, nos esconder – e, nesse caso, o signo desse símbolo do poderio se inverteria, passando a exprimir apenas a impotência, a incapacidade de um ser para exprimir-se integralmente. A invisibilidade de nada mais serviria, a não ser

para fugir ao combate espiritual consigo mesmo.(...) símbolo fálico.”⁷¹

A situação apresentada pelo Pequeno Polegar pode ser associada de maneira bastante pertinente ao simbolismo do gorro, barrete, capacete ou capuz e também ao de coroa. Ambos, gorro e coroa são indumentárias que servem para cobrir, ornamentar a cabeça, ponto mais elevado do corpo e talvez por isso, nos induza a pensar em elevação espiritual, criatividade, razão e emoção, enfim lugar do corpo privilegiado, de onde se pode “olhar” o mundo.

O gorro que deu invisibilidade as ograzinhas, pois fez com que o pai delas não as “visse” como eram, foi o mesmo que libertou os meninos (bons) de serem mutilados, assim somente os meninos “maus” representados pelas monstrixas foram castigados, castrados. Então, eles puderam ter acesso ao sol, a coroa, ao prêmio, tal qual nos aponta o significado de coroa:

“O simbolismo da coroa fica a depender de três fatores principais. Sua colocação no alto da cabeça lhe confere um significado supereminente(...) assinala caráter transcendente de uma realização qualquer bem-sucedida(...) Recompensa de uma prova, a coroa é uma promessa de vida imortal. (...) símbolo de identificação (...) estado espiritual dos iniciados (...) identificação com a divindade solar (...).”⁷²

O conjunto destes elementos fecha mais um ciclo do conto e talvez, o mais importante visto que nesse momento o Polegar confronta-se não mais com a ameaça de ser devorado, castrado, mas precisamente com o fato de estar diante da sua maior prova a ser superada para que alcance sua individuação.

A coroa como nos é apresentado acima é um prêmio concedido após uma prova vencida. Temos então, uma concentração de significados que nos remete para o que não é dito no texto, mas serve como signos provocadores daquilo que se pode compreender como o sentido do conto. As meninas “invisíveis”, simbolizantes dos impulsos destrutivos da

⁷¹ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et. al., pp. 184, 185.

⁷² Idem, ibidem, pp. 289, 290.

personalidade dos meninos abandonados são terrivelmente castigadas, são degoladas pelo pai – Ogro. Está portanto, instituída a castração simbólica do Pequeno Polegar.

O medo sentido por esta personagem pode ser facilmente verificado em crianças em fase edipiana e devemos atentar para o conto nos menores detalhes, pois é possível que encontremos indícios valiosos que confirmem ou neguem as nossas hipóteses, tal como o fato de que quando o Ogro entra no quarto e passa a mão na cabeça dos meninos, somente o Polegar estremece de medo, enquanto os outros permanecem dormindo.

Afinal, somente o herói está vivenciando os conflitos edipianos e por isso a narrativa enfatiza que apenas ele sente-se ameaçado, além disso os outros que são mais velhos estão dormindo tranquilamente, pois já tiveram seu momento de ameaça. Então, Polegar é o único que está atento ao gigante, pois somente ele experimenta a ansiedade de castração. Ele é que deseja a mãe e está sempre se colocando entre ela e o pai. Seja na casa dos lenhadores, seja na casa do Ogro, ele está sempre intermediando as soluções para os conflitos, como também negociando com a mãe.

A negociação com a “mãe” serve como indício de que a sedução está bastante presente no menino que tem o objetivo de encantar e atrair os olhares do Outro para si. Pois, somente ele é inteligente e esperto o suficiente para salvaguardar a família dos perigos oferecidos pelo mundo. Assim, fica fácil de provar para a mulher amada que ele deve ser o eleito no seu sentimento, pois o outro homem, representado pelo pai, é fraco e impotente, tão incapaz que não consegue sequer alimentar a sua família.

Podemos imaginar que toda a trajetória do nosso herói solar segue no sentido de voltar para casa coroadado, vitorioso, pois foi capaz de salvar-se e também aos seus irmãos mais velhos. A sua intenção consiste não somente em safar-se do perigo, mas de reinar vitorioso, negando o “olhar” alheio de que é um parvo, sem voz e sem poder. Ele, afinal, é tão esperto que mais uma vez engana o poder apresentado na sua forma mais cruel e aniquiladora.

Estamos diante de dois símbolos que se integram para não se complementarem e identificarem, mas para iluminar uma nova etapa da narrativa, após a superação da grande prova e garantia de um prêmio. Cabe-nos perguntar: Qual o melhor prêmio para o menino com severos conflitos edipianos? Certamente, livrar-se da ameaça de castração, da culpa e sobretudo, ter acesso à lei que o interditará.

O Ogro ao cortar o pescoço das meninas, realiza, simbolicamente, a castração dos impulsos destrutivos causados pela dor da separação primeira, mas também pela dor-medo de perder o “pênis” para o pai, reatualização de todas as perdas, desde os primeiros cortes, como o corte do cordão umbilical que liga a criança ao corpo materno.

O primeiro corte pode provocar sentimentos de medo e perseguição, como também depressão por não mais ser extensão do Outro, como se aquilo que ligasse a criança ao corpo da mãe tivesse sido fantasmado para garantir um estado de paz e integração do bebê. Estamos, mais uma vez no âmbito do corpo simbolizado, surgido da dor – separação e destaque do corpo total e único.

Exatamente por pensarmos na dor como um fenômeno de destaque que extrapola o corpo físico é que olhamos para o medo de castração, como sendo também uma retomada à dor dos primeiros cortes, tão freqüentemente abordados nos contos de fadas de maneira indireta e por isso capaz de provocar no leitor infantil o sentido das suas várias dores.

O Pequeno Polegar é certamente uma narrativa que consegue ultrapassar os limites da linguagem do cotidiano para informar e comunicar mais do que a aventura de um menino perdido na floresta. Por isso é tão atual, universal e sedutora mesmo para as crianças contemporâneas, pois o drama humano parece continuar o mesmo desde os primeiros tempos.

Diante da dor-medo da castração anunciada e vivida no conto analisado, gostaríamos de referenciar que:

“A dor psíquica escapa à razão. Querer demarcar um afeto é um desafio. Os próprios Freud e Lacan raramente abordaram esse assunto.(...) a dor física ou psíquica, pouco importa- é sempre um fenômeno de limite. (...) seja o limite impreciso entre o corpo e a psique, seja entre o eu e o outro, ou principalmente entre o funcionamento regulado do psiquismo e o seu desregramento. (...) A dor é um fenômeno misto que surge no limite entre corpo e psique(...) é um afeto derradeiro, a última muralha antes da loucura e da morte. Ela é como um estremecimento final que comprova a vida e o nosso poder de nos recuperarmos. Não se morre de dor. Enquanto há dor, há

forças disponíveis para combate-la e continuar a viver. É essa a noção de dor e afeto.”⁷³

A dor sentida pelo Polegar tem lugar noutras dores. A ameaça de castração é o limite que abriga o Complexo de Édipo e que marca a superação de um estado de sofrimento desregrado para outro no qual se pode suportar a dor da perda e resignificar o “órgão” perdido transformando-o em afeto sublimado. Esse limite é tênue e impossível de ser localizado fora do simbólico, pois está situado entre o corpo real e o corpo imaginário, fantasmado.

Esse conto, como tantos outros com intensidade metafórica, propõe ao leitor a situação de conflito e de dor, às vezes até um sofrimento insuportável, mas também ao mesmo tempo, assegura-nos de que a recuperação da perda, da queda, da ferida aberta, é possível. Pois, essa recuperação é originária desse lugar salvador onde temos acesso, somente pelo simbólico enquanto representante da falta.

É provável que o conto perturbe o pequeno leitor e que o deixe apavorado no momento da degolação das meninas, pois é muito cruel estar diante de um pai tão monstruoso, como também é difícil de ver que a saída encontrada por Polegar é cúmplice da maldade do gigante. Ao mesmo tempo que isso é visto como sendo o pior do Outro, também produz um olhar para dentro. No exato momento em que o Ogro pega o pescoço das suas filhas e realiza o corte sem hesitar, ficamos indignados com ele, mas também com a astúcia do menino.

O gigante assassina as ograzinhas quando elas, ainda, dormem indefesas e desprotegidas, por conseguinte incapazes de reação. Assim o eu que se depara com a comoção e observação da perda é o do Polegar, então é justificado que a reação surja dele.

A perda nos coloca sempre diante de sentimentos de dor que acontecem simultaneamente e que podemos dividir em momentos que se misturam entre :

“O eu que sofre a comoção, o eu que observa a comoção, o eu que sente a dor, expressão consciente da comoção e o eu que reage à comoção.”⁷⁴

⁷³ NASIO, Juan-David. Op. cit., p. 19.

⁷⁴ Idem, ibidem, p. 26.

Ora, o que são essas etapas senão provas pelas quais temos que passar diariamente para podermos sobreviver no meio de todas as perdas, desde as pessoais até as coletivas ? Não somente passar, mas sobretudo superar para que cheguemos ao lugar desejado.

Sendo as meninas mortas o duplo dos meninos abandonados, mas em luta para atravessar os desafios, nada mais coerente no tecido da narrativa do que oferecer ao Polegar um espaço de reação em oposição à comoção resultante da dor da castração.

Após o ataque violento do Ogro, novamente é o menino que corre atrás da solução para poder sair ileso do perigo. Quando percebe que o gigante sai do quarto, cuida de acordar os irmãos para partirem apressadamente. Como a batalha, ainda, não está totalmente vencida, eles correm com muito medo. Pulam muro e correm o resto da noite sem saber para onde ir ou que destino devem tomar.

Claro que depois de uma grande ruptura vem a luta por um espaço novo e desconhecido no qual se precisa conquistar para confiar. Sendo assim, é mesmo preciso pular muros, tremer diante do que está além dele e correr muito para conseguir reconhecer-se como um novo ser, emergente do sofrimento. Ninguém, depois de transpor uma prova, um perigo ou ameaça sente-se tranqüilo imediatamente, pois é necessário que as perdas sejam processadas, registradas afetivamente. Isso, implica em tempo para a maturação, quase o mesmo que se leva para superar um grande desafio.

A verdadeira vitória se estabelece após sucessivas confirmações de que todas as provas foram vencidas. Daí que, o conto em questão tenha continuidade e Polegar passe por outros obstáculos para que possa enfim, gozar a coroa conquistada.

Na verdade, a sua luta com o gigante não termina aí, embora seja a etapa mais difícil, muita coisa acontece até que Polegar sinta-se seguro para voltar para sua casa. O Ogro investirá na perseguição aos meninos, pois ele se desespera ao perceber seu terrível engano. Para ele, seu objetivo fracassou. Não interessa comer o que é seu, mas precisamente o que está na ordem do Outro. Quer carne fresca, mas não aquela que representa o pecado. Comer suas filhas significa devorá-las, possui-las ilimitadamente. Mas, o pai interditor e mau é a lei que proíbe o incesto, portanto o Ogro não pode comer suas filhinhas.

Contudo, logo após a fuga dos meninos a narrativa fala do desespero da mulher e de seu marido ao se depararem com a cena grotesca, no qual encontram as sete filhas

degoladas e mergulhadas numa poça de sangue. A mulher desmaia e o gigante fica colérico se perguntando como podia ter feito aquilo, assim esbraveja:

“Aqueles miseráveis vão me pagar, e vai ser agora mesmo. Atirou um balde d’água na cara da mulher, e quando ela voltou a si ele lhe disse: “Traga depressa as minhas botas de sete léguas, para que eu possa pegá-los.” E meteu o pé na estrada. Depois de ter corrido para todo lado, ele acabou por seguir o caminho por onde iam os pobres meninos, que já estavam a apenas cem passos da casa de seu pai. Eles avistaram o Ogro, que saltava de montanha em montanha e atravessava os rios com tanta facilidade como se fosse regatos. O Pequeno Polegar, ao ver uma reentrância numa rocha perto dali, escondeu-se nela junto com os irmãos, sempre atento ao que o Ogro ia fazer. O gigante bastante cansado da longa caminhada que havia feito inutilmente (pois as botas de sete léguas cansam muito quem as usa), quis repousar um pouco, e por acaso foi sentar-se em cima da rocha onde os meninos estavam escondidos.”⁷⁵

Novamente, os meninos são impedidos de seguir caminho. Estão interrompidos, mesmo estando tão perto de casa, agora casa do pai. Depois de escapar da prova mais terrível, buscam a identificação com o pai, assim também fica mais fácil de “desejar” a mãe sem uma grande dose de culpa, já que ela é o objeto de desejo da pulsão sexual do pai. Desejar a mãe é ser como o pai, portanto quanto mais o menino se identifica com o pai, mais compreende-se na sua sexualidade.

Parece que a saída encontrada é sublimar a fantasia incestuosa por meio de outra fantasia que é a de se sentir tão poderoso como o (falus) pai. Sendo assim, não é tão perigoso querer a mãe, pois o pai – presente não consiste mais numa ameaça, mas precisamente num aliado identificado pelo falus.

⁷⁵ O Pequeno Polegar. In : Anexo 2, p. 268.

Estamos diante de um gigante não somente muito feroz, como também poderoso, pois para seguir os meninos calça uma bota de sete léguas que o faz transpor montanhas e encontrar o que quiser. Esse pai – mau interrompe os meninos quando os mesmos estão muito próximos da casa do pai- “bom”, que embora Polegar o veja como um rival porque tem ciúmes dele com a mãe, ele não o ameaça com um facão.

A grande saída para que o menino edipiano encontra para aceitar o pai –rival. Possivelmente, esses dois pais se encontram nesse momento do conto tão próximos, porque seja necessário que o menino possa confrontá-los e assim “escolher” a melhor saída para a sua confusão afetiva.

Por outro lado, temos elementos de conteúdo bastante mágicos, como a bota de sete léguas, que pode levar quem as usa para qualquer lugar, transpor todo limite, enfim não há montanha ou riacho que possa atrapalhar aquele que as calça. Além disso, o pé também pode significar domínio da realidade. Depois, o pé é símbolo fálico, de poder e ascensão.

Contudo, o calçado pode representar autoridade, sinal de que um homem pertence a si mesmo, que se basta e é responsável pelos seus atos. Pode ser ainda, um símbolo de liberdade sem limites. Por mais que o símbolo da bota nos conduza ao princípio de realidade, temos que ser sensíveis para o fato de que estamos falando de uma bota de sete léguas, portanto mágica e com capacidade de dar liberdade a quem a usa.

Junto disso, temos as montanhas que podem significar pela sua elevação, a força, limite entre o visto e o não visto, castelo interior, morada da alma, elevação entre outras coisas, pois estamos diante de um simbolismo dos mais múltiplos. Entretanto, para nós é mais significativo analisar o fato de Polegar se refugiar numa reentrância rochosa. Agora, não estamos mais nos referindo ao que se projeta para o alto, mas contrariamente, ao que está para dentro. O texto nos diz que os meninos se esconderam, refugiaram numa reentrância, portanto cavidade.

Ora, o que é uma cavidade senão um buraco ? Embora um buraco signifique quase sempre o desconhecido e por isso, temível, esse do qual falamos, presta-se como abrigo e pode servir inconscientemente como uma representação do corpo materno que protege. Outrossim, uma “caixa” ou cavidade é sempre um lugar secreto que pode acolher ou sufocar.

Sendo assim, é pertinente relacionar o esconderijo de Polegar e seus irmãos como sendo o corpo acolhedor da mãe, mas do qual não se pode desfrutar todos os prazeres, pois

nele também está o proibido, vetado, daí que é uma reentrância rochosa, imóvel, imutável e talvez perigosa. As cavidades têm também um sentido do surpreendente, do desconhecido que se deve ter cuidado, pois “abrir uma caixa” pode implicar num grande risco. O secreto também relaciona-se ao inconsciente e suas possibilidades positivas ou negativas.

Parece justificado o fato das crianças estarem impossibilitadas de chegarem até a casa, mesmo estando perto. . Mais uma vez, o interditor ameaça, pois quando o gigante cansado da longa caminhada que já tinha feito decide repousar um pouco, senta-se exatamente perto da rocha onde os meninos estão.

O texto revela que estar ali dentro sem poder sair, correndo o risco de sufocamento ou de serem descobertos é tão amedrontador quanto ser ameaçado por um facão. Mas, a narrativa também diz que estando o Ogro a roncar em sono profundo, o Polegar, que está menos assustado do que os outros, sugere que os irmãos aproveitem o momento e fujam para casa e não se preocupem com ele próprio. Assim, os meninos logo alcançam à casa dos pais.

Vejamos: somente o mais novo não parte, sob a justificativa de ficar no local para proteger os demais. Mas, sendo ele tão pequeno deveria ser o primeiro a retornar para os braços da mãe e do pai. Entretanto, exatamente por ser ele a criança que vive os conflitos edipianos, precisa da longa viagem até que esteja suficientemente maduro para retornar vencedor.

Tendo ultrapassado a prova fundamental, ainda precisa provar para si mesmo que alcançou outro grau de maturidade humana, portanto cresceu. Sendo que nesse momento da história ele ainda não está pronto para ser cúmplice do pai interditor. Tanto não está, que em vez de partir com os irmãos e aproveitar o sono do Ogro, ele fica para mais um desafio.

Dessa vez, o menino tenta novamente estar no lugar do Outro, de acordo com o conto:

“O Pequeno Polegar aproximou-se, então, do Ogro e tirou-lhe cautelosamente as botas, calçando-as imediatamente. As botas eram muito grandes, mas como eram encantadas tinham o dom de aumentar ou diminuir o seu tamanho, de acordo com a perna de quem as calçasse. Assim sendo, elas se ajustaram às

pernas do Pequeno Polegar como se tivessem sido feitas para ele.

Ele foi direto para casa do Ogro e lá encontrou a mulher dele chorando junto de suas filhas degoladas. “O seu marido está em grande perigo”, disse o Pequeno Polegar. “Ele foi capturado por um bando de assaltantes, que juraram matá-lo se não lhes entregar todo o seu ouro e toda a sua prata. No momento em que eles encostavam o punhal na sua garganta, o seu marido me viu e me suplicou que viesse avisar a senhora da situação em que se encontra e lhe dizer para me entregar tudo o que há aqui de valor, sem esquecer nada, porque do contrário eles o matarão sem piedade. Como tudo tem que ser feito muito depressa, ele quis que eu calçasse sua bota de sete léguas para me desincumbir dessa missão, e também a senhora não pensar que estou mentindo.” Apavorada, a boa mulher entregou-lhe imediatamente tudo o que possuía, pois aquele Ogro, embora gostasse de comer crianças, era muito bom marido. O pequeno Polegar, carregado com todas as riquezas do Ogro, dirigiu-se à casa de seu pai, onde foi recebido com grande alegria.”⁷⁶

Verificamos que nessa atitude do nosso pequeno herói existe mais do que esperteza e ousadia, pois isso não repassa para a criança um sentido maior de existência e afinal, não estamos diante de uma narrativa despossuída de valor metafórico.

A história poderia ter sido encerrada no momento em que o Ogro dorme, dando oportunidade de fuga para todos os meninos. Entretanto, não é isso que acontece. Na realidade, Polegar ainda precisa de tempo para se certificar sobre o seu lugar na família e na relação com a sua mãe. Além disso, ele precisa identificar-se com o pai bom, após ter enfrentado o pai mau.

De qualquer maneira, o menino não é tão inocente e cheio de boas intenções, pois para alcançar seus objetivos ele rouba, mente e apodera-se do que é do Outro. Acreditamos que a narrativa a partir disso ganha uma nova interpretação, sendo então necessário uma

⁷⁶ Idem, ibidem, p. 268.

interpretação mais específica com relação às conquistas do herói por um outro nível de maturidade e crescimento, o que implica no fato de “enganar” o pai mau, roubando-lhe a identidade e o poder (botas) para enfim, retornar gratificado e vitorioso para a casa.

Nas próximas páginas, trataremos dessa busca pela identificação com o Outro e também, o que isso pode representar no momento de travessia da criança que enfrenta conflitos edipianos para uma outra experiência de afeto, a qual somente se tem acesso pelo viés da realização de uma fantasia de onipotência e salvação. Então, deixamos a análise de símbolos e possíveis conjecturas sobre tais questões para a próxima discussão, da qual tratamos a seguir tomando como referência o conto *O Junípero*.

CAPÍTULO 4

"O Junípero" e as Três Etapas da Dor



CAPÍTULO IV – *O JUNÍPERO* E AS TRÊS ETAPAS DA DOR

“Toda operação mental compõe-se sempre de elementos tomados da realidade, isto é, extraídos da experiência anterior do homem. (...) A fantasia é o elemento ordenador da realidade, tal como aparece para o sujeito. (...) A emoção une e combina representações divergentes da realidade.”⁷⁷

Neste capítulo, nos propomos a analisar de maneira mais enfática a dor sob a lente de alguns pressupostos da psicanálise e dos elementos estruturantes da narrativa que possam nos revelar por que histórias dessa natureza, ao mesmo tempo em que causam o horror da criança são capazes também de exercer um enorme poder de sedução.

O Junípero faz parte da coletânea dos irmãos Grimm, conhecida também como *A árvore do Junípero*, e não é uma das histórias mais conhecidas, principalmente das crianças de hoje, talvez pelo fato de ser um conto com aspectos muito cruéis e que tende a mexer com os conteúdos internos de quem a lê. No entanto, durante o período dos nossos estudos observamos que no espaço da sala de leitura, entre muitos e muitos livros, esse é um conto dos mais procurados pelas crianças.

O fato de ser um conto desejado pelos pequenos nos despertou o interesse, pois muitos liam *O Junípero* repetidas vezes e não cansavam de se escandalizar com a madrasta e ter reações de euforia quando a mesma é castigada. Percebemos que mesmo sendo uma história assustadora, as crianças tinham prazer em escutá-la ou lê-la.

De fato, isso chama a nossa atenção, embora não seja tão difícil de ser compreendido, pois é uma narrativa que trata do canibalismo, da rejeição, de uma madrasta terrível e ciumenta, do amor entre irmãos e da superação pelo amor. Se por um lado temos uma trama com requintes de crueldade como veremos mais adiante, por outro temos a vitória do bem garantindo à criança, que mesmo diante das piores situações, ela encontrará forças para superá-las e sair vitoriosa.

⁷⁷ YGOTSKY, Lev S. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

Os contos de fadas são narrativas que falam de um mundo encantado, mas sem destituir desse universo todos os valores que abarcam a experiência humana, tanto os do bem como os do mal. Tratam da luta universal que compõem as esferas do individual e do coletivo.

Ao tratarem da polaridade bem x mal, os contos abordam uma batalha originada internamente, fruto de uma dinâmica psicológica primitiva, na qual surgem as primeiras divisões entre mãe e filho nas quais aparecem os primeiros horizontes de conflito. Sem dúvida, tratamos nesse momento de uma narrativa que traz essa luta de forma contundente.

Reconhecemos que não é fácil estar diante das nossas divisões básicas, não é confortável ver em nós os impulsos instintivos que nos reconduzem para um lugar supostamente “esquecido”, embora com muita frequência todos nós estejamos entre escolher o bem ou mal, pois :

“Grande parte da existência humana consiste em reconciliar as divisões básicas no eu que governam nossos relacionamentos com os outros: amorável versus não-amorável, leal versus desleal, valioso versus não valioso. Essas divisões têm origem na cruel divisão do mundo infantil entre sensações de satisfação (boas) e de insatisfação (ruins): barriga cheia é bom, fome é ruim; calor é bom, frio é ruim; estar no colo é bom, ser privado de contato é ruim. Muito antes das crianças serem capazes de dar rótulos verbais, ao que é bom ou ruim, uma inteligência sensorial primitiva lhes capacita a reconhecer que o mundo – ou seja lá o que for que tem lá fora – é dividido entre bom e ruim.”⁷⁸

Assim, compreendemos que todas as narrativas sejam elas para crianças ou adultos falarão sempre das lutas entre o bem e o mal, pois o mundo é concebido dentro de uma visão humana dualística entre o que é bom e ruim, que tem a ver com valores, mas também com sensações. Então, qualquer coisa, estímulo que cause dor será considerado como

⁷⁸ CASHDAN, Sheldon. Op. cit., p. 43

significante das forças do mal e o que causa conforto e bem estar será tido como representante do bem.

A necessidade de se compreender o sujeito dentro da sua infinita complexidade, pois desse mundo dividido, desde a etapa primitiva, surgirá uma pessoa com sua subjetividade, desejos e olhares, enfim singularidade. Outrossim, o singular existe dentro do universal, portanto temos que nos encaixar no que é válido para a segurança e equilíbrio social. Nossa vontade, deve respeitar os limites básicos para a construção de uma realidade para o bem.

Ora, o mal ameaça não somente o coletivo, mas primeiramente a integração psíquica do sujeito, então o fato dos contos de fadas apresentarem soluções felizes, não quer dizer uma proposta alienante, mas que o bem é necessário e que só alcançaremos uma vida justa e equilibrada quando houver a vitória do bem. Afinal, vivemos para esse encontro com a felicidade, o que não quer dizer que o mal não exista e que por vezes teremos que lançar mão desse impulso como prova vital, e também organizadora das funções psíquicas.

Nessa perspectiva, não podemos negar a figura materna como sendo a fonte primeira de tudo, bem e mal nela se fundem e dão origem aos múltiplos sentimentos, por conseguinte não é mero acaso que a mãe possua tanta importância em muitos contos de fadas, oferecendo uma imagem de segurança e proteção ou de ameaça, abandono e aniquilação.

A imagem materna constitui o eixo da narrativa que analisaremos a seguir, pois a partir do desejo de uma mãe boa, nasce a criança, mas a sua presença permanente é impossível. Assim, a mãe benevolente dá lugar ao surgimento da mãe má, representada pela madrasta. Contudo, *O Junípero* apresenta mais do que uma madrasta gananciosa e ciumenta, mas cruelmente destruidora.

Os impulsos de destruição são a maior fonte de desprazer para o indivíduo que para se preservar saudável tem que lutar contra a dor, embora saibamos que existe aí, uma certa dose de prazer. Aliás, o que sustenta a dor é essencialmente, algo que escapa da pulsão de vida para atender ao desejo inconsciente dos nossos instintos primitivos e selvagens. Pois,

**“Só há comunicação significativa através do peso de carne que
ela veicula, através das zonas erógenas ou dolorosas do corpo**

donde ela provém ou que ela visa, através dos vividos corporais e depois psíquicos que ela evoca.”⁷⁹

Talvez surja explicação para o fato das crianças se sentirem tão perturbadas e atraídas pelos contos que expõem uma certa dose de horror, pois nos parece que negar o mal é protegê-lo, guardá-lo. O que pode por vezes, ser muito mais fatal para a integridade psíquica do que o seu enfrentamento. Pois, os contos de fadas fazem exatamente esse papel mediador, no qual o leitor reatualiza sua dor pela dor do Outro.

Ao falarmos da Literatura, estamos no campo da linguagem e por conseguinte ao da fala, dita de forma muito especial, sustentada no lugar do desvio, portanto, objeto de sedução. A linguagem dos contos deixa de ser intermediária da fala vazia para constituir-se em fala plena, pois está engendrada no espaço faltoso, vazio entre uma palavra e outra, sendo mais do que representante da falta, a própria falta vivida pelo leitor que surge no espaço-campo da representação.

Nessa perspectiva, podemos considerar a Literatura como lugar intermediário entre o dito e o não dito, capaz de estabelecer sentido para o sujeito que aí se projeta para além da linha e da página, tornando-se linguagem do Outro, possivelmente o “lugar da inscrição metafórica das pulsões”, como diria Didier Anzieu no seu artigo “Para uma Psicolingüística Psicanalítica: Breve Balanço e Questões Preliminares”, ao referir-se à linguagem como espaço intermediário, fenômeno transicional do qual emerge entre o sujeito e o objeto um espaço vazio, mas pleno de desejo, penetrado pela linguagem, o jogo e a cultura.

É nesse espaço vazio do conto *O Junípero* que, lançaremos nossas conjecturas sobre as possibilidades de interpretação à luz da Psicanálise, dentro daquilo que Freud chama de jogo simbólico permanente entre o que é da ordem do prazer e do sofrimento.

Não pretendemos enfatizar a questão do canibalismo, embora reconheça a sua importância como ponto crucial para o aparecimento de um afeto doloroso, visto que em geral, as crianças com dificuldade de superar os conflitos de base do ego primitivo, sentem-se com frequência ameaçadas de fragmentação e mutilação.

Nem tampouco nos ateremos com profundidade no complexo de castração, muitas vezes causador de ansiedades punitivas, visto que nos contos já analisados realizamos

⁷⁹ ANZIEU, Didier. et al. *Psicanálise e Linguagem: do corpo à palavra*. Lisboa: Moraes, 1979, p.11.

algumas conjecturas a esse respeito. Assim, para nós nesse momento, interessa sublinhar alguns aspectos da dor que consideramos fundamentais para a abordagem do nosso tema, pois existem nessa narrativa de maneira muito especial, questões relacionadas ao desprazer que merecem algumas considerações.

Desejamos por hora, traçar o nosso percurso de análise norteados pelo que diz Juan David-Nasio no seu trabalho intitulado “Da Dor e do Amor”, quando refere-se aos três tempos da dor como sendo: da ruptura, da comoção e da reação defensiva do eu, para o qual ele sugere as seguintes premissas:

“- a dor é um afeto que reflete na consciência as variações extremas da tensão inconsciente, variações que escapam ao princípio de prazer. (...) - O eu é realmente um intérprete capaz de ler no interior a língua das pulsões e traduzi-la no exterior em língua dos sentimentos. (...) - Habitualmente, o funcionamento psíquico é regido pelo princípio de prazer, que regula a intensidade das tensões pulsionais e as torna toleráveis. – (...) A dor é o testemunho de um profundo desregramento da vida psíquica que escapa ao princípio de prazer.”⁸⁰

O Junípero é um conto que se encaixa perfeitamente naquilo que nos propõe Nasio, pois logo no início da narrativa temos o momento da grande ruptura, estabelecida pela primeira dor que demarcará as ações que virão a seguir, após a morte da mãe-bona. Depois, teremos um longo estado de comoção provocado pela perda dessa mãe, o que provoca no menino o sentimento de dor por julgar-se abandonado, ao mesmo tempo que tal fato, parece ser confirmado pela atitude da madrastra ao rejeitá-lo explicitamente, como observaremos durante a análise do conto.

A reação só se apresentará no momento de finalização da narrativa, depois que o menino consegue a superação dos seus conflitos, como também realiza as provas que lhe são impostas.

⁸⁰ NASIO, Juan-David. Op. cit., pp. 20-22.

Assim, nos preparamos para a seguir, interpretar as várias etapas do conto à luz daquilo que nos é colocado pela psicanálise com relação à dor e ao desprazer, na perspectiva de realizar uma aliança que possa ser esclarecedora para os estudos que investigam a importância dos contos de fadas na formação de leitores, mas principalmente com relação à contribuição que oferece para a vida de fantasia do leitor infantil. Afinal, essas histórias são muito mais do que narrativas inocentes, capazes somente de divertir. Ora, nenhum instrumento de leitura se sustentaria no tempo e no espaço se não tivesse um significado maior do que provocar o entretenimento.

Então, partimos para conhecer melhor o sentido da presença da dor nos contos para a infância, nos permitindo seguir o caminho provocado pela narrativa *O Junípero*, dentro da sua rede de conexões simbólicas e como isso pode ser refletido em cada leitor, a partir do literário que se inscreve por excelência nas ordens do prazer e desprazer.

4.1 - A PRIMEIRA ETAPA DA DOR: A RUPTURA

Atribuímos ao conto a importância de ser um instrumento mais do que intermediário entre o leitor e a vida, pois consideramos que nesse espaço vazio erguido pela fantasia existe mais do que o “fazer de conta”, já que aí se vive todas as espécies de existência, do sublime ao grotesco, no conto existe gente que pulsa sangue, verbo e linguagem.

Na realidade, os contos de fadas trazem à tona os nossos fantasmas e nos colocando diante daquilo que para nós faz parte do indizível, propõe a internalização dos diversos sentimentos, a fim de que diante do fantasmado exista uma compreensão afetiva daquilo que se pode interpretar como nossas primeiras faltas. Pois, é preciso se ter em conta que:

“A obra, quer ponha em cena a existência quotidiana ou os acontecimentos excepcionais, provém de outro lado: inventa uma representabilidade para um sector da realidade psíquica do autor – e do leitor – que dele está privado, como o mostra Ehrenzweig no seu livro sobre *L’ordre caché de l’art* (1967). Ela engrena, em estado de vigilância e através de um acto criador, as transformações que, durante a noite, o pré-

consciente opera espontaneamente nos pensamentos latentes do sonho: deslocamento de intensidade das imagens e dos afectos, transferências das significações, figuração, dramatização. Com efeito, não se deve confundir o conteúdo manifesto e a gênese, o produto e o processo de produção (...) A criação tal como o sonho, é primeiramente a transformação de um conteúdo latente num conteúdo manifesto, ou seja, de dados inconscientes em dados pré-conscientes, transformação que faz de um fantasma banal um sonho singular, um texto original.”⁸¹

Essa é uma consideração que nos interessa na medida em que coloca a obra literária, no nosso caso, os contos de fadas, num lugar privilegiado da diferença, pois sendo a narrativa fundada a partir do real dos dados do inconscientes e pré-conscientes, estabelece-se numa ordem de caráter singular, mas também universal, portanto aquilo que pode ser considerado como complexo ou fantasma comum e banal é transformado em um texto singular e raro, porque diz respeito à diferença da história de cada leitor.

Então, o drama da narrativa passa a ser a história do drama secreto vivido por cada leitor, na medida em que se projeta no vivido das personagens e no emaranhado das suas dores.

Não é engano afirmar, que toda narrativa articula-se no jogo da presença-ausência inerente ao mundo simbólico, tudo começa nesse ponto confuso onde a presença é marca da ausência e o contrário é verdadeiro. Assim, a narrativa está sempre marcada por um traço subjetivo sustentado pelo desejo do Outro. Talvez, se possa dizer que a narrativa é esse espaço onde moram as nossas histórias com tudo que elas representam. É mais de que a narração de um acontecimento, de um fato. É mais do que trama tecida ao prazer das palavras, pois a narrativa traz em si o ritmo, a velocidade, os cortes, a explosão de sentimentos porque diz respeito ao vivido ou revivido por cada pessoa que lê, naquele outro que é o texto, as suas próprias existências.

O Junípero se constitui nessa narrativa de explosão porque se configura no espaço singular de uma criança que vive a dor da rejeição, mas também porque essa criança não fala sozinha, não sente sozinha, com ela sente e existe uma multidão de outras crianças. Assim,

⁸¹ Idem, ibidem, p. 197-199.

essa história tão repleta de amargura, medo, solidão e tristeza também fala de tempos imemoráveis, onde a presença do caos desnorreava as emoções.

Esse é um conto que traz na sua trama conflitos muito comuns presentes na vida das crianças, embora se pareça absurdo que uma criatura seja tão cruel quanto à madrasta, sabemos que a crueldade não é um traço tão raro na personalidade de muitas pessoas e que com frequência nos expomos às notícias veiculadas pela mídia que tratam de denunciar pais que são capazes das mais terríveis atrocidades contra seus próprios filhos.

Embora, a madrasta da personagem protagonista desse conto, possa ser encontrada no mundo real, sabemos que o conto não opera diretamente os significados mais evidentes e superficiais, pois os conteúdos submersos emergem de um lugar qualquer para confortar a criança diante de suas aflições e angústias, restabelecendo a confiança no mundo e no amor dos pais.

Como na maioria dos contos, *O Junípero*, nos convida a adentrar no tempo do Era uma vez, nesse tempo que foge e permanece no sempre. Que é marcado por algo mágico, no qual a nossa consciência escapa dos transtornos diários para tocar no “real” da ficção como se tudo fosse de fato uma verdade a ser vivida. Enquanto, vivemos o tempo do conto estamos salvaguardados, presos e reféns de uma história que é do Outro, mas que secretamente também é nossa. A vida nesse tempo é.

Contudo, esse conto fala de um tempo cronológico devidamente localizado há mais de dois mil anos, embora o efeito provocado seja o mesmo, pois antes o leitor é situado seguindo o apelo de seus autores, já que essa é uma história recontada pelos Grimm. Como todo conto de fadas esse também sugere o tempo mágico, anunciado pelo:

“Era uma vez, há muito tempo, nada menos de dois mil anos, um homem muito rico, casado com uma mulher bela e virtuosa, que muito o amava, assim como ele muito a amava. Não tinham filhos, porém, apesar das preces que a mulher rezava diariamente, pedindo-os a Deus. Em frente de sua casa, havia o jardim, onde crescia uma bela árvore, um junípero, e, em um dia de inverno, a mulher estava perto dela, descascando uma maçã, quando cortou o dedo com a faca e algumas gotas de sangue caíram na neve.

- Ai! – gemeu a mulher, e depois deu um suspiro profundo e sentiu-se triste, vendo o sangue.
- E, depois de meditar por alguns instantes, murmurou:
- Quem me dera ter um filho corado como sangue e de cútis clara como a neve!

E, enquanto assim falava, ficou, em vez de triste, muito alegre, certa de que o seu desejo se realizaria. Então, entrou em casa, e se passou um mês e a neve foi-se embora, e se passaram dois meses, e tudo ficou verde, e depois três meses e as flores todas surgiram da terra, e depois mais quatro meses e todas as árvores do bosque se tornaram mais frondosas e os galhos, muito verdes, se entrelaçaram todos, e os pássaros neles pousados cantaram até que todo o bosque ressoou com seus cantos e as flores caíram das árvores, depois o quinto mês chegou e passou, e a mulher se sentou embaixo do junípero, que desprendia um perfume tão suave que ela sentiu o coração exaltar-se, e, no sétimo mês, ela colheu as frutas do junípero e as comeu verozmente e ficou triste e doente, e se passou o oitavo mês, e ela abraçou o marido e disse, chorando: - Se eu morrer, enterra-me debaixo do junípero (...).”⁸²

Estamos aqui no primeiro tempo da dor, **a ruptura**. Temos até então, uma narrativa que segue os mesmos padrões de tantos outros contos de fadas. Uma bela mulher que vive muito feliz com seu marido rico e deseja ter um filho para complementar a sua felicidade. O desejo do casal de gerar uma nova vida é um início bastante comum nessas histórias. Tal qual como em Branca de Neve, que apresenta uma rainha desejosa de ter uma filha com lábios vermelhos como sangue, e a pele branca como a neve, além do cabelo da cor do ébano, na história do Junípero temos uma mãe que descascando uma maçã, corta o dedo e deseja ter um filho.

O desejo de se ter um filho nos contos de fadas inicia muitas narrativas, o que de certa forma, diz à criança que os pais desejam seus filhos e que colocar uma vida no mundo é

⁸² O Junípero. In: Anexo 3, p. 280.

algo muito especial que denota força e poder. Assim, o pedido da bela mulher é atendido após ter cortado o dedo quando descascava uma maçã.

Tanto a maçã quanto o sangue são dois elementos com uma significação simbólica muito rica. A maçã nos remete ao paraíso e ao pecado original, portanto à queda. O sangue é vida, pulsão sexual e está ligado a vários rituais. Consideramos que o conto *O Junípero* tem seu início por meio de símbolos com acentuado apelo à sexualidade.

Vejamos o que diz o *Dicionário de Símbolos* sobre esses dois signos que dão início a história:

“A maçã é simbolicamente utilizada em diversos sentidos distintos, mas que mais ou menos se aproximam: (...) fecundidade do Verbo divino (...) Árvore da vida e, ora o da Árvore do conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou o conhecimento desagregador, que provoca a queda (...) comer da maçã significa abusar da própria inteligência para conhecer o mal, da sensibilidade para desejar, da própria liberdade para praticá-lo (...) Em alguns contos bretões, o consumo de uma maçã serve de prólogo para uma profecia (...).”⁸³

De acordo com a simbologia da maçã confirmamos a profecia da realização de um desejo, pois gerar um filho é o maior desejo da bela mulher que ao descascar a maçã e cortar o dedo entra em contato com o vermelho do sangue que mancha a neve, que sendo branca, representa a pureza. Assim, o sangue anuncia a vida, e também:

“(...) todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida que tenham relação com o sol. A esses valores associa-se tudo que é belo, nobre, generoso, elevado. Também participa da simbologia do vermelho. O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. Sangue é vida se diz

⁸³ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et. al. Op. cit., p. 572.

biblicamente. Às vezes, é até visto como o princípio da geração (...) o sangue divino misturado à terra deu vida aos seres (...) dá origem às plantas e até mesmo aos metais (...) calor vital e corporal (...) veículo das paixões (...).”⁸⁴

Assim, seguindo na direção do que mostram os signos que dão início a essa narrativa, compreendemos a natureza do desejo de gerar um filho, como também sendo a maçã e o sangue simbologias ligadas à vida e à fertilidade nos serve como anúncio de que em breve a bela e feliz mulher será mãe de um menino branco como a neve e corado como o vermelho do sangue.

No oitavo mês de gravidez ela come das frutas do junípero, fica triste e doente. A árvore, símbolo de vida e fertilidade é também o seu instrumento de morte. Entretanto, ao pedir ao marido que se morresse gostaria de ser enterrada debaixo do junípero, sente alívio e consolo, estando preparada para no nono mês dar à luz ao seu filho. E assim, acontece. Nasce um menino branco como a neve e corado como o sangue.

No conto, fica claro que a mulher está tão feliz com a realização do seu desejo, que ao ver a criança, morre. Estranho alguém morrer de felicidade! No entanto, a psicanálise diz que a morte é o único momento de gozo absoluto, pleno, inércia total. Equilíbrio. Provavelmente, o jogo entre felicidade e morte encontre aí o seu sentido. Morrer tanto é final de ciclo como início de uma nova etapa. Nesse instante, estamos diante do fato que provocará o surgimento de todos os conflitos que iniciarão o momento da travessia, compreende-se essa etapa como sendo a da viagem, da partida, característico dos contos de fadas.

O marido cumpriu com a palavra e enterrou-a debaixo da árvore, exatamente como ela havia pedido. Chorou muito, mas com o passar do tempo, consolou-se e casou com outra mulher com quem teve uma filha.

Quando a menina nasceu, a mulher sentiu por ela um grande amor, mas em contrapartida ao ver o menino, filho do marido, sentiu um aperto no coração, pois ele seria sempre uma ameaça já que, a sua filha teria que dividir com ele a fortuna da família.

⁸⁴ Idem, ibidem, p. 800.

Interpretamos que fortuna dentro desse contexto tem um significado maior do que o de riqueza material, pois nos parece que a mulher ama bastante sua filha, fruto da sua relação com o pai do menino, mas sente um profundo ciúme dele, já que tem que dividir a atenção e o amor, além dos bens materiais.

Dessa maneira, não acreditamos que o sentimento de rejeição da mulher com relação à criança seja oriundo apenas da sua avareza e ganância. O seu comportamento é muito mais fruto da sua economia afetiva do que da sua cobiça. Além disso, essa é uma madrasta cruel e destruidora, orientada pelo maligno, como diz o próprio texto, o que para nós significa pulsão destrutiva e negativa.

Ela maltrata o menino de maneira tenebrosa, apavora-o diariamente ao ponto dele, somente ter sossego apenas enquanto está na Escola. Mas, no momento em que chegou à casa, então começa o seu sofrimento.

Estamos diante de um conto que trata muito diretamente da rejeição, sentimento experimentado por toda criança em algum momento da sua vida, ainda que seja fruto da sua fantasia com relação aos pais. Aliás, a psicanalista Melanie Klein apresenta na sua teoria psicanalítica sobre os bebês, a concepção de que o sentimento de rejeição é vivido bastante cedo pela criança, quando ainda está na sua formação egóica.

Não temos dúvida de que estamos diante de uma madrasta diabólica, capaz das atitudes mais cruéis para alcançar seu objetivo, mas na realidade antes de chegar ao momento de maior tensão da narrativa, imaginamos que essa mãe má fará uso dos mesmos artifícios utilizados pelas bruxas e madrastas dos contos de fadas, até que nos damos conta do quanto ela é terrível.

Pois, um dia a mulher está em seu quarto e sua filha pede-lhe uma maçã. A mulher retira a fruta de uma arca que tinha uma tampa grande, pesada e com uma fechadura de ferro muito afiada. Logo depois, entrega a maçã à filha e a mesma interroga-lhe se o seu irmão, também como ela, receberá uma maçã. A pergunta deixa a mulher furiosa, mas ela contém-se e responde que sim. Nesse momento, a narrativa se conduz para o outro tempo da dor, **a comoção**. Certamente, é a parte mais tenebrosa da história, pois quando viu pela janela que o menino estava voltando da Escola foi tomada pelo demônio e em vez de dar a maçã a menina, disse que ela não iria receber a fruta antes do irmão.

Assim, colocou a maçã de volta na arca e a fechou. Quando o menino chegou, a madrasta possuída pelo mal, o tratou com o carinho de uma mãe, oferecendo-lhe uma maçã, mas ao mesmo tempo dirigiu ao pequeno, um olhar feroz, causando tal indignação que o mesmo pergunta:

“- Minha mãe – disse o menino. – Que olhar esquisito! Sim, quero uma maçã.

E a mulher teve a sensação de que alguém a obriga a dizer: - Chega aqui, então. Abriu a tampa da arca e disse: - Tira tu mesmo uma maçã.

E quando o menino se curvou sobre a arca para tirar a fruta, o Diabo a instigou, e pum! Ela fechou a tampa, que, caindo com toda a força, decepou o pescoço do menino, e a cabeça rolou no meio das maçãs vermelhas.

Aterrorizada, a mulher pensou então: “Ah! Se eu pudesse fazer com que os outros achassem que não fui eu que fiz isso!” E, assim pensando subiu a escada e foi até ao seu quarto, de cuja cômoda tirou um lenço branco, depois voltou para junto da arca, de onde tirou a cabeça, que colocou no pescoço do menino, amarrando-a com o lenço que trouxera. Dobrou o lenço de maneira que nada pudesse ser visto, e sentou o menino diante da janela, com a maçã na mão.

Um pouco depois, a menina, Marlinchen, foi procurar a mãe, que se achava na cozinha, junto do fogão, onde fervia água em uma panela, e disse-lhe: Mamãe, meu irmão está sentado junto à porta, muito pálido, e segurando uma maçã, mas ele não me respondeu. – Volta para perto dele – disse a mãe – e, se ele não responder, dá-lhe um murro no pé do ouvido. Marlinchen obedeceu. Pediu ao irmão a maçã, e, como ele continuasse mudo e imóvel, aplicou-lhe um murro no pé do ouvido, que fez a cabeça cair no chão. Apavorada, a menina saiu gritando e chorando e foi procurar a mãe, anunciando-lhe entre soluços e as exclamações de angústia: - Arranquei a cabeça de meu

irmão, mamãe! E chorou convulsivamente, sem conseguir articular mais uma só palavra. – O que fizeste, Marlinchen? – exclamou a perversa mulher, fingindo-se surpresa. – Mas agora fica quietinha. Não conta a ninguém. Não adianta outra pessoa saber. Agora, não tem mais jeito, não se pode fazer teu irmão viver de novo. Vamos fazer ele virar chouriço, que assim ninguém fica sabendo do que fizeste.”⁸⁵

Toda essa citação do texto é para que se possa ter a exata dimensão do quanto esse conto apresenta uma madrasta maléfica, capaz não somente de matar o enteado, mas também fazer com que a própria filha sinta-se culpada da morte do irmão. Estamos, possivelmente, diante de uma das mais terríveis histórias dos contos de fadas, visto que ela apresenta o mal em uma das suas piores versões.

A terrível madrasta não somente degola o menino, mas aproveita-se da inocência da filha para livrar-se da culpa. Como a sua maldade é sem limites, representa toda a pulsão de morte e destruição, então não se satisfaz apenas em ter matado o menino e o prepara como chouriço para que seu pai desavisado, se regale ao comê-lo.

Esse é um conto que veicula toda a espécie de maldade, inclusive o canibalismo. Como as ograzinhas do Pequeno Polegar, o menino é mutilado. A ameaça de castração se concretiza e novamente uma morte acontece tendo como elemento intermediário a maçã. Como já vimos, a maçã é uma fruta que representa vida e fertilidade, logo nos parece surpreendente que nessa narrativa ela seja um símbolo que anuncia a morte.

Fica claro que esse não é um conto que traga a rivalidade entre irmãos como eixo da narrativa, pois ao contrário Marlinchen, que é diminutivo de Marlene em alemão, tem amor pelo meio irmão, tanto é assim que antes de receber a maçã, lembra-se dele e isso, na verdade leva ao desfecho desse episódio horrendo, mesmo sendo ela inocente.

De qualquer forma, o menino sente-se rejeitado pela mãe-má, enquanto a irmã tem dela todo o amor. Então, de certa forma justifica-se o fato da menina ter sido manipulada e usada pela mulher.

⁸⁵ O Junípero. In: Anexo 3, p. 280.

Esse também é um conto que a força metafórica é muito significativa, unindo-se a isso os recursos estilísticos da própria estrutura narrativa. Os cortes, pausas e exclamações sugerem o suspense vivido pelas personagens e nos coloca dentro de uma perspectiva de estranhamento, ou seja de que algo aterrorizante acontecerá a partir do olhar feroz da mulher ao oferecer a maçã ao menino.

Imaginem uma criança cuja cabeça foi-lhe decepada por uma enorme tampa de baú e a mesma cai rolando entre as maçãs – fruta da vida, da fertilidade, do pecado e da sedução. Ora, o menino, embora perceba o estranho olhar da madrasta, cai na tentação de ser querido para receber os mimos daquela que lhe maltrata.

Isso nos faz lembrar, que a criança tem uma necessidade enorme de auto-afirmação, ela precisa ser reassegurada constantemente de que é amada pelos pais. A criança com problemas de rejeição tem uma tendência para se tornar vítima, assim sustenta-se na certeza de que quanto mais é boa e generosa para os pais, mais eles o preterem. Assim, vai adquirindo uma capacidade quase mórbida de agradar o Outro, fazendo coisas para atender ao desejo dos pais, enquanto o seu sentimento de rejeição é ampliado pela fantasia de que se o irmão é mais amado é porque é melhor: mais bonito e virtuoso.

Provavelmente, isso acontece ao nosso herói, pois se assim não fosse ele não teria aceitado a sedução da madrasta, já que desconfiou do seu olhar, no momento em que ofereceu-lhe a maçã. Por outro lado, é a necessidade de amor que faz com que o pequeno receba o carinho da mulher. Além disso, temos que comunicar que :

“O conto de fadas não deixa dúvidas na mente da criança de que a dor deve ser suportada e que as chances arriscadas devem ser enfrentadas, pois deve-se adquirir a própria identidade; e, apesar de todas as ansiedades, não há dúvidas quanto ao final feliz. Embora, nem toda criança herde um reinado, aquela que compreende e torna sua a mensagem do conto de fadas encontrará o verdadeiro lar de seu interior;

conhecendo sua mente, ela se tornará senhora de um vasto domínio, e portanto isso lhe será útil.”⁸⁶

Acreditamos, que esse seja um dos motivos pelo o qual o menino arrisca-se, pois para ganhar força e maturidade é necessário o confronto com o diferente, é fundamental que se aceite o desafio de conhecer o Outro. Então, o menino recebe o carinho da mãe-má porque na sua carência afetiva precisa ser aprovado por ela, mas também porque como todo herói ele aceita o desafio ou para o bem ou para o mal, pois isso o tornará mais maduro para buscar sua felicidade .

O fato é que, mesmo desconfiado ele não imagina, como o leitor também não, que a sua madrasta seria capaz de tanto. Estamos diante de uma das cenas mais grotescas dos contos de fadas e, em consequência disso pouco difundido, pois muitos pais e professores afirmam que essa história não deve ser contada para as crianças visto possuir um conteúdo tão cruel.

Isso, faz pensar que esses adultos não conhecem adequadamente as suas crianças, pois o conteúdo manifesto pelo conto nada mais é do que aquele já experimentado na infância, todas as vezes nas quais existem ameaças e angústias com relação ao sentimento do Outro por nós.

Muitas pesquisas apontam para o fato de que a maior parte das crianças já sentiu medo de um dos pais a tal ponto de se sentirem ameaçadas de morte. Afinal, esse sentimento faz parte de uma fantasia infantil originada numa etapa primitiva da formação do sujeito, quando o bebê sente a divisão do eu e passa a conceber os afetos como sendo bons ou maus. Assim, para o bebê a mãe também está dividida em duas partes distintas: a mãe boa e doadora que o gratifica pelo alimento, representante, de acordo com M. Klein, do seio bom, e a mãe má, que o persegue e castiga por conta dos seus impulsos devoradores, sendo portanto representante do seio mau.

Como já foi afirmado anteriormente, tanto a mãe boa quanto a mãe má precisam ser introjetadas para que a criança sinta-se inteira e possa compreender a complexidade dos seus afetos. Assim, ela precisa ser encorajada a enfrentar as pulsões destruidoras representadas pela mãe – má. Somente, uma criança que entra em contato com o seu lado mau e perverso, consegue ser realmente doadora, portanto boa.

⁸⁶ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p.100.

Assim, o conto nos ensina que o mal existe e deve ser enfrentado, pois apenas quando nos confrontamos com as duas naturezas da nossa personalidade estamos seguros para ser verdadeiramente amados.

Na realidade, essa madrasta assassina e cruel é a representação da mãe malvada, capaz de negar alimento e amor e conhecida de muitas crianças ao se sentirem preteridas pela mãe.

O melhor dos contos de fadas é que a criança é possibilitada de viver o horror de maneira poética, ou seja a dor sentida não tem a dimensão de uma ferida concreta, mas de uma dor que é , somente, uma possibilidade. Portanto, por mais dolorida que seja a dor, ela é sentida como uma representação, portanto é aquilo que poderia ser.

Ora, é muito comum as crianças que se sentem perturbadas por seus conflitos edipianos acreditarem que vão ser abandonadas pelos pais como castigo, ao descobrirem o seu desejo de livrar-se de um dos pais. Assim, o conto de fadas traz como fórmula para inverter essa situação, a criança que é abandonada.

Em geral, nessas histórias, a mãe é que rejeita e abandona os filhos, enquanto o pai é representado por uma figura fraca e ineficaz, quase que impotente para salvar o filho. Talvez, isso tenha a ver com a expectativa da própria criança com relação aos pais. É muito mais fácil acreditar que o outro deseja nos abandonar e castigar, em vez de assumir o sentimento de culpa, pois tal posicionamento poderia trazer conflitos internos e inconscientes terríveis para a criança.

Assim, a solução encontrada pelo conto é justamente o contrário, a criança que deseja livrar-se de um dos pais para ter o outro inteiramente disponível para ela, não conseguiria aceitar tal desejo, enquanto que ser abandonada por um dos pais até justifica seus sentimentos negativos de desejar ocupar o lugar de um deles. Vejamos que:

“No esquema nuclear típico de família , é dever do pai proteger o filho contra os perigos do mundo exterior, e também contra os que se originam das tendências associais da própria criança. A mãe deve prover os cuidados da criança e as satisfações gerais das necessidades físicas imediatas que esta requer para a sua sobrevivência. Por conseguinte, se a mãe não consegue, a vida dos filhos fica em risco, como sucede em “João e Maria”

quando a mãe insiste em que devem se livrar das crianças. Se o pai, por natureza, não enfrenta suas obrigações, a vida da criança enquanto tal não corre um perigo direto, embora uma criança privada da proteção do pai precise lutar por si da melhor maneira possível.”⁸⁷

O mesmo acontece com o menino do Junípero, pois ainda que sem culpa, a mãe o abandona porque morre e assim, ele está privado das satisfações afetivas originadas da relação com a mãe, que como já dissemos, é fonte de alimento e amor.

O herói dessa história é uma bela imagem da criança desprovida dos cuidados dos seus pais, portanto exposta às crueldades advindas de uma mãe-má.

Sem dúvida, a relação com a mãe é a pedra fundamental da vida de todas as pessoas. Ela nos assegura os primeiros afetos, sustenta os nossos primeiros desejos e talvez, por isso exista uma tendência natural de culpar a mãe de todos os males que ocorrem na vida do sujeito, pois inconsciente é como se ela fosse a culpada por ter permitido a divisão, o corte a partir do qual somos apresentados ao mundo despertencido de nós, até então. A nossa visão de mundo depende estreitamente daquilo que nos foi doado inicialmente, portanto a partir de como se é amado na infância se pode nortear uma visão otimista ou pessimista.

A mãe do nosso pequeno, por mais que o desejasse, não foi forte para viver e cumprir sua função materna, então temos uma criança atormentada, pois na fantasia a criança cuja mãe morre logo após o parto, cultiva o sentimento de culpa e ao mesmo tempo de rejeição, ou seja, “eu não fui bom com a mamãe, então ela me abandonou”. Evidentemente, tal situação é experimentada inconscientemente, é uma marca afetiva deixada pela perda do corpo da mãe, corpo simbólico, lugar da transferência de um amor total.

Além da perda da mãe –boa, o menino depara-se com uma terrível madrasta, representação da bruxa e de todos os sentimentos maléficos que alguém pode incorporar. É tão impiedosa, que assassina a criança e coloca a culpa na sua inocente filha.

⁸⁷ Idem, ibidem, pp. 245, 246.

A imagem revelada é aterrorizante, o menino cuja cútis alva e corada torna-se pálida e sem vida, arriscou-se por uma migalha de atenção, mas também porque arriscar faz parte da busca do herói, faz parte da travessia.

O pesquisador e psicanalista Sheldon Cashdan, na sua análise sobre esse conto, refere-se da seguinte forma:

“Considerada inadequada para crianças pequenas, em sua época, por causa das imagens violentas – e um pouco realistas demais, ainda hoje, para os menores – a história fala de questões como preferência dos pais e relações entre irmãos, com as quais todos os pais estão familiarizados (...).”⁸⁸

Concordamos com o pesquisador em parte. Claro, que crianças muito pequenas não devem ser expostas às histórias que apresentem imagens com requinte de crueldade, pois isso pode provocar uma desestabilização psíquica muito grande, exatamente por produzir uma descarga de desprazer para a qual uma criança muito pequena não está preparada para viver.

Entretanto, o conto de fadas por mais provocativo que seja, ele assegura ao pequeno leitor que a experiência que as personagens vivem faz parte do “faz de conta” e que mesmo que ela se identifique com as personagens, em nada serão punidas. Afinal, quem sente o amor ou a dor são as personagens da história, garantidas pelo “felizes para sempre”.

O Junípero é um conto que traz em si muitas imagens da dor, da angústia e do sofrimento, mas que contém uma beleza poética bastante rara na medida em que dispõe de metáforas carregadas de força e simbolismo. Então, mesmo que diante do conto o leitor experimente o horror, do mesmo modo envolve-se numa presença simbólica regeneradora e, afinal a vida é bastante complexa, traz em si o bem e o mal.

Claro, que qualquer criança saudável ficará horrorizada diante dessa madrasta perversa que além de matar o enteado, faz a filha se sentir culpada e depois o corta em pedacinhos para que vire chouriço e, finalmente seja servido como jantar ao pai, que o saboreia com prazer.

⁸⁸ CASHDAN, Sheldon. Op. cit., p. 288.

A mulher não somente corta o menino em pedacinhos como também, faz a filha ajudá-la em tal tarefa. A pobre da menina chora tanto que o chouriço é salgado por suas lágrimas.

Marlinchen, então é mais do que culpada, pois mesmo que não acreditasse no fato de ter sido ela a matar o irmão, agora seria cúmplice da sua terrível mãe.

O conto diz que o pai ao sentir a ausência do filho foi enganado pela mulher que respondeu –lhe dizendo que o menino havia partido para casa de uma tia-avó e que lá ficaria por algumas semanas. O pai não compreendeu a atitude do pequeno, pois nem sequer ele se despediu e isso causou-lhe tristeza.

Então, sentado à mesa para o jantar percebeu a tristeza de Marlinchen e consolou a menina, dizendo que o irmão voltaria, ao mesmo tempo que saboreava o chouriço. Chega mesmo a elogiar a comida e repetir a refeição, pois quanto mais comia, mais queria. Na gula, come todo o chouriço e joga os ossos debaixo da mesa.

A irmã, muito triste foi até o quarto e pegou um lenço branco com o qual enrolou os ossos do irmão. O conto nos diz ela:

“Sentou-se, então, debaixo do Junípero, e deitou-se depois na relva muito verde, e, de repente sentiu um grande alívio em seu coração angustiado e parou de chorar. As folhas das árvores se agitaram, os galhos se abriram e tornaram a fechar, à semelhança de alguém que batesse palmas, em regozijo. Ao mesmo tempo, a menina viu uma névoa levantar-se do Junípero, e, no centro dessa névoa, pareceu-lhe crepitar uma fogueira, e um lindo pássaro saiu voando da fogueira, entoando um canto lindo, e foi voando, voando, até desaparecer nas alturas. E, então, a árvore voltou a ser uma árvore comum, sem névoa e sem frêmitos, e o embrulho do lenço com os ossos já lá não se encontrava. E o mais estranho é que Marlinchen continuava despreocupada, alegre, como se seu irmão ainda estivesse vivo. E, alegre e despreocupada, ela voltou para casa, sentou-se à mesa e juntou. Enquanto isso, o pássaro voara até a casa de um ourives e cantou:

**Mamãe me matou, papai me comeu
 E minha irmãzinha os ossos colheu.
 Num lenço de seda, piedosa, os guardou
 E embaixo do zombro o lenço deixou.
 E ave canora agora sou eu!”⁸⁹**

Agora, começamos a perceber a virada da narrativa no sentido da recuperação da menina, que antes dominada pela angústia e culpa não conseguia agir em seu favor. Temos a partir desse momento, no qual a irmã decide recolher os restos do irmão morto, o início de uma etapa onde encontros bem sucedidos acontecerão para garantir ao conto o sentido de recuperação e renascimento, portanto de superação.

A presença do lenço branco pela segunda vez nos leva a dar importância do símbolo dentro da evolução da história, pois não somente é recorrente, como também serve para esconder e amarrar os ossos do menino. No seu primeiro surgimento serve para amarrar a cabeça ao pescoço para que a menina não note que o irmão fora degolado. Na segunda vez, serve para esconder os ossos para que a irmã os transporte até a árvore.

Ora, um lenço branco pode ser sinal de tristeza e despedida, mas também pode ser um sinal de trégua e paz. É num lenço de seda branco que o menino morto é transportado para a beira do Junípero, onde sua mãe havia sido enterrada. Daí, a pequena ter a sensação de que alguém bate palmas de alegria, a natureza anuncia-se e da árvore surge uma névoa, de cujo o centro crepita o fogo, que é vida, energia, calor e transmutação e dele surge um lindo pássaro.

O fato da irmã depositar os ossos do menino junto ao Junípero e assim os misturar aos ossos da mãe, nos conduz a pensar de que nesse momento uma ordem primitiva é restaurada, reiterada simbolicamente e o elo entre criança e mãe ressurgiu para garantir à criança a confiança numa mãe boa, que salva e protege. A mesma mãe que desejou o nascimento daquele filho será aquela que o fará renascer transformado num belo pássaro. Agora, forte e capaz de libertar-se dos perigos e artimanhas de uma mãe-má.

A ressurreição do menino poderia finalizar a história, entretanto não basta apenas o reencontro com a mãe-boia e por isso, em vez de conclusão o surgimento do pássaro anuncia o início de uma longa jornada, na qual o pequeno terá que cumprir algumas etapas antes de

⁸⁹ O Junípero. In: Anexo 3, p. 280.

voltar para casa garantido de que é forte o suficiente para enfrentar os ataques de uma mãe-má.

Essa é uma narrativa que também gira em torno da comida, pois a mãe come a maçã e realiza seu desejo de ficar grávida, posteriormente ela come os frutos do Junípero e fica doente. O menino, também é morto porque aceita uma maçã. Depois de morto é transformado em chouriço e servido ao pai que se delicia. Finalmente, a história é concluída e o final feliz realiza-se à mesa.

Entendemos que a comida não somente satisfaz uma fome orgânica, mas que também carrega algo visceral que é da ordem do prazer e portanto relaciona-se às pulsões orais. Por esse motivo, ela é um assunto tão visitado pelos contos de fadas, chegando mesmo a ser o motivo, o tema gerador de muitos conflitos, apresentado quase sempre pelo canibalismo das personagens que representam os instintos selvagens.

Ora, o canibalismo é um assunto que provoca medo insegurança e reatualiza na criança sentimentos arcaicos, sendo:

“(...) assustador para a maioria das pessoas, especialmente para as crianças. No entanto, o consumo de carne humana – ou sua simples possibilidade – aparece com razoável regularidade nos contos de fadas. O canibalismo está presente não apenas em Branca de Neve como em Tália, Sol e Lua e em A bela Adormecida no Bosque de Perrault. (...) Por que o canibalismo aparece nos contos de fada com tamanha freqüência, e por que é descrito em tal nível de detalhe? A razão fica clara à luz da intenção psicológica de um conto de fada. Comer carne humana é um ato totalmente repreensível, que identifica seu praticante como alguém completamente repugnante. Se a bruxa deve parecer – como deve mesmo- é preciso convencer o leitor de que ela merece morrer. Ainda que matar outra pessoa possa ser compreendido, até mesmo perdoado, se existem circunstâncias atenuantes, cortar alguém em pedacinhos

pequenos e consumir essa carne é algo que vai além de qualquer limite.”⁹⁰

É verdade, o canibalismo escapa à razão e por isso ele deve ser avaliado à luz do que representa para o mundo psíquico da criança. Reiteramos o ponto de vista de que atribuir a bruxa ou Ogro qualidades canibalescas, confere aos mesmos o nosso olhar de repugnância. Mas, para que a personagem antagonista da narrativa mereça um castigo drástico, não acreditamos que isso precise ser justificado pelo canibalismo dos mesmos.

Possivelmente, esse fato se justifique a partir de algumas teorias psicanalíticas sugeridas pela Melanie Klein ao referir-se às primeiras divisões do eu e sentimentos primitivos como sendo a base das fantasias de amor e ódio.

Como ela afirma em muitas das suas conferências publicadas, Inveja e Gratidão e outros trabalhos, a origem de todos os sentimentos está diretamente ligada à relação da criança com a mãe, portanto com o seio materno, que é fonte de alimento e amor. Mas que, por outro lado, num momento inicial da vida do bebê ele sofre uma cisão e passa a ser tanto o seio bom e gratificador quanto o seio mau e perseguidor.

Ora, a mãe boa representa para todos nós a fonte de alimento, carinho, proteção e amor. Para nós ela é capaz de nos salvar de todos os perigos e dissabores existenciais, é um Nirvana. Claro, que isso faz parte de uma fantasia de que um dia fomos plenos, inteiros e que tudo era um paraíso. Mas, vem o corte e com ele a primeira ruptura que nos dará acesso ao Outro, portanto ao simbólico e nesse momento o bebê sente a ameaça que vem do Outro, que é a mãe.

Assim, o próprio crescimento orgânico da criança, impõe-lhe a necessidade de maturidade e crescimento. O bebê deve ser encorajado a crescer e a lutar por uma situação de equilíbrio interior, mas só o fará na medida em que realizar os movimentos psíquicos de introjeção, projeção e transferência.

Logo, a criança percebe que a mãe não é somente boa, embora exista uma idealização da sua imagem como sendo todo o bem do mundo. Assim, as madrastas e bruxas dos contos de fadas tomam o lugar da mãe-má e por isso elas são tão temidas, mas ao mesmo

⁹⁰ CASHDAN, Sheldon. Op. cit., p. 67.

tempo sedutoras. Assim, a mãe representante do seio mau é necessária para que o bebê compreenda afetivamente que a mãe é consistente e inconsistente, gratificante e frustrante, boa e ruim.

Certamente, a criança com seus poucos recursos conceituais só compreende tal estado de coisas produzindo uma grande confusão nos sentimentos, os quais dão origem a cisão da mãe em seio bom porque alimenta e gratifica e seio mau porque não alimenta toda hora, nem tampouco pode atender a todas demandas do bebê. Essa, também é uma questão provocada com ênfase por Klein, assim ela diz:

“Surgem na primeira infância ansiedades, características das psicoses, que forçam o ego a desenvolver mecanismos de defesa específicos. É nesse período que se encontram os pontos de fixação de todos os distúrbios psicóticos. Essa hipótese levou algumas pessoas a acreditar que eu considerava todos os bebês como psicóticos; mas já tratei suficientemente desse mal-entendido em outras ocasiões. As ansiedades, mecanismos e defesas do ego, de tipo psicótico, da infância, têm uma influência profunda sobre todos os aspectos de desenvolvimento, inclusive sobre o desenvolvimento do ego, do superego e das relações de objeto.

Tenho expressado com freqüência minha concepção de que relações de objeto existem desde o início da vida, sendo o primeiro objeto o seio da mãe, o qual para a criança, fica cindido em um seio bom (gratificador); essa cisão resulta numa separação entre o amor e o ódio. Sugeri ainda que a relação com o primeiro objeto implica sua introjeção e projeção e, por isso, desde o início as relações de objeto são moldadas por uma interação entre projeção e introjeção, e entre objetos e situações internas e externas. Esses processos participam da construção do ego e do superego e preparam o terreno para o

aparecimento do Complexo de Édipo na segunda metade do primeiro ano.”⁹¹

Embora as teorias kleinianas resultem em grandes polêmicas, temos que admitir que a sua contribuição para a pesquisa sobre a formação psíquica dos bebês é fundamental e por mais que possa parecer fantasiada e inconsistente traz uma verdadeira e produtiva reflexão a esse respeito. Afinal, todo o trabalho desenvolvido por essa autora é fruto de muitos e longos anos de pesquisa e observação do comportamento dos recém-nascidos.

Inclusive, Klein chegou a utilizar os contos de fadas como ponte para a descoberta do não-dito de muitas crianças, aparentemente perturbadas por conflitos internos causadores de ansiedades e depressão

No conto que por hora analisamos, podemos verificar que a menina acreditando ser culpada da morte do irmão é terrivelmente acometida pelos sentimentos de dor e depressão. Afinal, se o irmão foi perseguido pela mãe-má, representada pela madrasta, ela também corre o risco e a ameaça de aniquilação, mesmo que acredite que de fato matou o irmão e ajudou a mãe a cozinhá-lo. Fica então, um grande medo e angústia de ser ameaçada na sua integridade física, além da imensa culpa por pensar que é a responsável por tal fato.

Enfim, temos um caos de sentimentos acentuado pelo canibalismo, embora o pai não soubesse que o seu delicioso jantar fosse o próprio filho. Até então, o conto é preenchido pelas imagens de morte e horror que podem provocar no leitor uma estranha mistura de sentimentos de abandono, injustiça e dor.

Os pressupostos teóricos abordados por Klein podem ser uma justificativa plausível para que, os contos de fadas sejam considerados como narrativas que apelam regularmente para questões orais, como: fome, gula, comida, canibalismo e devoração, pois como ela afirma:

“O impulso destrutivo projetado para fora é inicialmente vivenciado como agressão oral. Acredito que os impulsos sádicos-orais dirigidos ao seio da mãe sejam ativos desde o

⁹¹ KLEIN, Melanie. *Inveja e Gratidão e outros trabalhos (1946–1963)*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

início da vida, embora os impulsos canibalescos se intensifiquem com o início da dentição, um fator acentuado por Abrahan. Em estados de frustração e ansiedade, os desejos sádico-orais e canibalescos são reforçados, e o bebê sente ter tomado para dentro de si o seio em pedaços. Portanto, além da separação entre um seio bom e um seio mau na fantasia do bebê, o seio frustrador – atacado em fantasias sádico-orais – é sentido como fragmentado; o seio gratificador – tomado para dentro sob prevalência da libido da sucção – é sentido como inteiro. Esse primeiro objeto bom interno atua como ponto focal no ego. Ele contrabalança os processos de cisão e dispersão, é responsável pela coesão e integração e é instrumental na construção do Ego.”⁹²

Podemos assim, confirmar a nossa hipótese de que a cruel madrasta representa o seio mau, fonte de desequilíbrio e frustração, mas também necessário de ser introjetado para que a criança entre em contato com a realidade exterior, pois por mais generosa e doadora que uma mãe seja, ela nunca será igual ao que a criança idealiza. Além disso, o seio mau, representante da mãe que frustra é importante para a formação do ego, já que para crescer ela precisará “saber” lutar contra os prováveis obstáculos impostos pela vida dentro de toda a sua complexidade.

Claro, que a criança ao entrar em contato com uma personagem como a madrasta do conto *O Junípero*, compreenderá que se trata de uma imagem, por conseguinte de uma representação e tal fato dá a narrativa um sentido de que para alcançarmos maturidade e independência é preciso lutar contra aquilo que nos perturba e para tanto, basta recorremos aos nossos próprios recursos internos, assim como fez o menino.

Enquanto ele foi fraco e impotente não reconheceu o caráter diabólico da madrasta, apenas achou-a estranha e feroz, mas cedeu à sedução e foi até o baú pegar a maçã. Somente após ter entrado em contato com a sua mãe-boá, enterrada junto à árvore cósmica é que pode introjetar o objeto bom, ser gratificado e fortalecido para então se transformar em

⁹² Idem, ibidem, pp. 24, 25.

pássaro e sair para a conquista de um ego mais inteiro, menos fragmentado e despedaçado, já que seu corpo fora cortado em pedacinhos.

Depois, que recebeu da irmã tão generosa o carinho necessário, como o pássaro mesmo canta, então saiu para resgatar seu objeto bom, primeiro representado pela corrente de ouro que o ourives lhe entregou.

Nota-se que o ourives não deu a corrente, mas trocou-a pelo canto do pássaro, tal como diz a narrativa o ourives estava fazendo a corrente quando escutou o canto e sentiu curiosidade em saber que pássaro era aquele com tão lindo canto.

Apressado, saiu pela porta de entrada da casa e como caminhava rápido perdeu um dos chinelos. A rua estava intensamente iluminada pelo sol forte. Então, quando viu o pássaro, pediu que repetisse o canto e o mesmo disse que não, pois somente o repetia em troca de algo. Assim, conseguiu a corrente e repetiu o canto.

A narrativa continua, apresentando as etapas da romaria que o pássaro realiza até que ele possa ter introjetado o objeto bom e restaurador. Enquanto ele não internalizar totalmente a sua mãe-bona, representante do primeiro objeto de vida e amor, ele não estará pronto para renascer e ocupar a cena junto à família. Por isso, continua sua trajetória, agora voando para casa de um sapateiro, onde faz a mesma cantoria.

Antes de passarmos para a análise dessa parte do conto, gostaríamos de realçar o fato de que o vôo do pássaro é acompanhado por um sol brilhante e intenso e sendo o sol um elemento recorrente na narrativa, seu aparecimento assume importância dentro do contexto do ritual de passagem iniciado pelo pássaro. O sol possui uma das mais vastas simbologias, entretanto faz-se necessário que algumas, importantes para nortear nossa análise, sejam relacionadas. Pois, :

“O simbolismo do Sol é tão diversificado quanto é rica de contradições a realidade solar, se não é o próprio deus, é, para muitos povos, uma manifestação divina. (...) O Sol é o bom olho, a Lua, o mau. É também, considerado fecundador (...) Platão faz dele a imagem do Bem tal como se manifesta na esfera das coisas visíveis (...) é fonte da luz, do calor e da vida

(...) origem de tudo o que existe, o princípio e o fim de toda manifestação, o alimentador.(...) De uma outra maneira, a alternância vida-morte-renascimento é simbolizada pelo ciclo solar (...) ressurreição e de imortalidade (...) espaço da Árvore do mundo- da Árvore da vida. (...) para Freud, censura, de onde derivam as tendências sociais, a civilização, a ética e tudo aquilo que é importante no ser. Sua gama de valores estende-se do superego negativo, que esmaga o ser com proibições, regras ou preconceitos ao ideal do ego positivo, imagem superior de si mesmo, cuja grandeza procuramos alcançar. Portanto, o astro do dia situa o ser na sua vida policiada ou sublimada, representa o rosto que a personalidade apresenta nas mais elevadas sínteses psíquicas, no nível das suas maiores exigências, das suas mais elevadas aspirações, da sua mais forte individualização, ou no malogro feito de orgulho ou delírio de poder.(...) Depois, de todas as ilusões, o sol nos mostra, finalmente a verdade de nós mesmos e do mundo. Após ter percebido dele a iluminação, material e espiritual, podemos enfrentar o julgamento (...).”⁹³

Citamos apenas alguns dos simbolismos do Sol, aqueles considerados mais pertinentes ao contexto da nossa narrativa, mesmo porque o fato dele ser mencionado em momentos cruciais da trama nos chama a atenção, pois é certo que o conteúdo simbólico submerso no conto por meio da representação lingüística remete a certos significados que atuam no inconsciente do leitor, provocando um olhar para além do que é provável. Isso, faz parte do ser que constitui qualquer narrativa com características de valor literário, pois é assim que o jogo literário se constrói para se tornar um discurso universal, atemporal e transcendente.

Para nós fica claro que o Sol surge como indício de uma conquista, na qual o menino renasce para cumprir seu destino, após ter vencido as três provas, quase sempre, nos contos de fadas, são três provas que o herói precisa superar para chegar ao seu destino. A ave canora ultrapassa a primeira prova quando recebe do ourives a corrente dourada (como a luz

⁹³ CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et. al. Op. cit., pp. 839-841.

do sol), mais uma pista de que o menino-pássaro está como a lagarta no casulo, esperando a metamorfose final, quando será capaz de assumir sua humanidade e destruir a madrasta.

O sol vai cumprindo a sua função de iluminar e revitalizar a caminhada do menino, mas como a vitória somente é alcançada quando o protagonista está forte o suficiente para poder vencer o mal, então a luz solar vai sendo reguladora da conquista, se tornando mais forte e poderosa exatamente quando a ave chega no seu segundo destino, a casa do sapateiro e repete a mesma cantoria.

Acentuamos ainda, que o Sol pode ser considerado símbolo fálico, representante de poder, como também de pai. Então, o fato do Sol está presente durante a viagem da ave, acompanhando e iluminando o vôo e o pouso dela, nos leva a pensar que na medida em que o menino toma consciência do seu destino e do quanto precisa destruir a madrasta para poder surgir vitorioso e finalmente, aproximar-se do pai, buscando uma identificação positiva, então vai realizando trocas, como num verdadeiro processo de introjeção e projeção. Afinal, o pássaro só repete o canto, ou seja, doa o seu objeto bom se receber do Outro um objeto, da mesma natureza, bom.

Se levarmos em consideração que o Sol representa o bem, então compreenderemos porque ele surge com tanta força nesse momento da narrativa, pois a ave canora precisa acreditar nas suas forças positivas para poder retornar para casa e fazer o que é necessário. Ao ceder à sedução da mãe-má sofreu com toda a intensidade o mal que lhe causaram. Agora, precisa se restabelecer dentro de uma outra ordem, que só pode ser a do bem.

O Dicionário de Símbolos, também diz algo muito especial a respeito das possíveis significações de pássaro, como já foi mencionado na análise do conto *O Pequeno Polegar*, considerando que sua representação está sempre ligada às questões de ordem espiritual, algo que situa-se entre o céu e a terra, pode ter a conotação de libertação da alma e processos iniciatórios de busca.

Nesse sentido, podemos dizer que esse pássaro que surge, transmutado do fogo, um dos quatro elementos da natureza, prepara-se para a conquista, pela qual todos os heróis dos contos de fadas têm de passar.

Além dessas representações o pássaro pode significar destino, amizade, fertilidade, renascimento para uma nova existência. Todas essas significações nos servem

como fio condutor para a nossa análise, mas por outro lado encontramos no mito da fênix uma forte explicação, visto que:

“A mais antiga prova da crença nas almas-pássaros está , sem dúvida, contida no mito da Fênix, pássaro de fogo, cor de púrpura – isto é, composto de força vital - , que era o símbolo da alma entre os egípcios. A fênix, duplo sublimado da águia, está no cimo da árvore cósmica, assim como a serpente está na sua base, representava o coroamento da Obra no simbolismo alquímico.”⁹⁴

Para nós, fica evidente que o pássaro surgido do fogo sobre a árvore do Junípero fundamenta-se na idéia de que o menino ressuscita. Por outro lado, ainda temos que levar em consideração a significação de ossos como sendo de renascimento, (ver *Vasalisa: a sábia*, Anexo 2, p. 263), reforçando assim as nossas afirmações.

Para ser livre e conquistar a sua individualidade o menino terá que ressurgir de outra forma, trazendo consigo seus sentimentos bons internalizados, mas também sendo capaz de dizer não e até mesmo ser forte o suficiente para destruir o mal.

A irmã pode representar nesse momento mais do que um auxiliar mágico, pois não se pode esquecer que ela serviu de instrumento para os atos da mãe e que ao mesmo tempo que o pássaro aparece, Marlinchen sublima sua dor ao ver a liberdade e elevação daquele pássaro nascido do fogo. É quase uma experiência alquímica.

Mais uma vez também, *O Junípero* representa essa árvore cósmica, que abriga e acolhe dando à existência um significado espiritual, e sobretudo de vida, renascimento e transformação.

Esses simbolismos presentes nos contos de fadas exercem um poder acentuado no inconsciente do leitor, pois sendo palavras encadeadas ao longo da história humana tendem a nos remeter para inúmeras possibilidades, todas inerentes ao próprio símbolo que por sua natureza metafórica satisfaz à exigência polissêmica da Literatura.

⁹⁴ Idem, ibidem, p. 689.

Estamos diante de um dos contos mais terríveis, como já foi apontado antes, entretanto *O Junípero* é uma narrativa valiosa do ponto de vista da sua estrutura, não somente porque fala de sentimentos que são freqüentes na infância, como rejeição, castração, rivalidade, perseguição por uma madrasta e canibalismo, mas também porque a sua beleza poética é muito grande, visto que o jogo que nela se impõe é caracterizado por uma disposição signica de muito valor, pois de certa forma nos leva para a diferença.

Qual leitor inicia a leitura de um conto de fadas esperando encontrar a morte de uma criança (o herói) de forma tão cruel? Será que alguém espera que uma madrasta, mesmo sendo muito ruim, possa cozinhar a criança e servi-la ao pai como jantar? Evidentemente que não, e isso nos serve de suporte para esclarecer que esse conto é especial porque domina de maneira instigante os processos da narrativa, sobretudo ele surpreende o leitor, como toda boa literatura deve ser uma proposta para o novo, um convite para a diferença, uma mão estendida para o “estranho”.

Não se trata de colocar em evidência apenas a interpretação simbólica da narrativa, mas também a riqueza de possibilidades para qual o leitor é remetido, além do que basta um olhar mais dirigido para que se perceba que o lugar de onde cada símbolo emerge, então desponta uma cena de um mundo realizado no anterior de cada palavra, de cada gesto das personagens e de cada não-dito que oscila entre desejo e corte, vida e morte.

Seguimos adiante, para analisar mais detalhadamente os símbolos que surgem nessa etapa que antecede a finalização do conto e que para nós enquadra-se naquilo que consideramos a segunda premissa da dor, ou seja : a comoção.

Trata-se de uma etapa que podemos considerar como o momento de uma grande tensão na narrativa, mas também constitui-se no momento de maior busca de equilíbrio, daí ser importante nos atermos aos detalhes dos significantes que anunciam a superação da dor e o início de uma nova etapa a ser vivida pelo herói do conto de fadas.

4.2 - A SEGUNDA ETAPA DA DOR: A COMOÇÃO

Chegamos a etapa da história onde a dor inicial, da ruptura, e por isso mais intensa, começa a ser transformada pelo tempo da comoção onde o sujeito busca saídas para o momento doloroso e até pode dar início a um processo de interpretação do sofrimento que o conduziu ao desespero ou tristeza profunda.

Vimos que o herói por não ter forças suficiente para lutar contra a sua mãe má, sofre o aniquilamento total representado pelo estado de morte e somente depois que a sua irmã o coloca junto à mãe boa, então começa sua recuperação. Lutando por um eu mais forte e integrado, identificado com o bem, o menino como pássaro vai em busca do seu lugar na medida em que trabalha para cumprir cada prova da sua viagem de volta para casa.

Voltar significa recuperar-se, como também ter alcançado uma outra etapa, na qual poderá ser gratificado, visto que agora é capaz de reivindicar sua felicidade, pois para ser “bonzinho” para o outro terá que ser recompensado. O sofrimento ensina-lhe que não adianta ser ilimitadamente bom se o outro não o gratifica, pois o eu precisa de reinvestimento para ser forte e equilibrado.

Na etapa que sucede ao canto do pássaro na casa do ourives, teremos a passagem pela casa do sapateiro, momento da narrativa repleto de significado, pois para que o nosso herói seja capaz de confrontar-se com o opositor precisa sentir-se garantido de que está forte e superou seus medos de castração pela mãe malvada. O sol intenso que brilhava na casa do ourives, continua acompanhando a sua viagem de retorno, agora mais intenso, tão forte que o homem protege os olhos com medo de cegar.

O sapateiro fica tão encantado que chama a mulher dele e a filha para também ouvirem o canto do pássaro. Não se dando por satisfeito, chama outras crianças, moços e moças, além de seus aprendizes. Fica absolutamente fascinado com aquela ave, que nessa altura da história, ficamos sabendo que possui lindas penas verdes e vermelhas, e, também olhos que brilham como estrela.

Ressaltamos que a cor verde carrega uma simbologia muito rica que tanto pode ser interpretada como esperança, como também ligações a vida uterina, paraíso materno, como veremos a seguir:

“ Situado entre o azul e o amarelo, o verde é o resultado de suas interferências cromáticas. Mas, entra como o vermelho num jogo simbólico de alternâncias. A rosa desabrocha entre folhas verdes(...) cor tranquilizadora, refrescante e humana (...) despertar da vida (...) é cor da água como o vermelho é a cor do fogo, e é por essa razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência (...) O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde (...) o vermelho é uma cor masculina, o verde uma cor feminina (...) regressus ad uterum.”⁹⁵

A riqueza simbólica dessa narrativa chega a nos surpreender, como por exemplo, o fato de ser mencionado que o pássaro possui plumagem verde e vermelha pode passar completamente despercebido numa primeira leitura e no entanto, ao nos determos nas representações das cores verde e vermelho, vamos convergir para aquilo que o conto nos aponta desde o seu início.

É interessante observar que a interpretação feita no Dicionário de Símbolos sobre a cor verde, também traz como contraponto o vermelho. Portanto, estamos numa relação de ambivalência total. Aliás, tudo nessa narrativa gira em torno desse sentido.

O que num primeiro olhar pode não ter importância, de repente ao entrar em conexão com os outros elementos ganha uma feição inusitada e ao mesmo tempo, esperada, embora não deixe de ser surpreendente, tal como o verde que tem um significado de regresso ao útero, paraíso materno, renascimento, desencadear da vida, enquanto sendo par do vermelho tem o seu significado reforçado, pois além do que vimos sobre o vermelho, ainda podemos acrescentar que:

“Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o

⁹⁵ Idem, ibidem, pp. 938, 939.

vermelho cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica, destes últimos (...).”⁹⁶

Verificamos que essas duas cores se reiteram e reafirmam o caráter de ambivalência da narrativa. O pássaro verde e vermelho ruma de volta para casa sustentado pelo princípio de renascimento, agora mais equilibrado embora ambivalente. O menino-pássaro leva consigo o masculino (vermelho) e o feminino (verde) e portanto será capaz de ressurgir como alguém mais completo, capaz de enfrentar sua mãe-castrada e recompensar sua irmã – “espelho de alma”.

O menino materializado em pássaro pode renascer unindo seus aspectos dualísticos, mas diríamos que é provável que o masculino e feminino presentes no pássaro indiquem uma certa androgenia, embora tal característica não se confirme. Entretanto, compreendemos que o menino e a menina são lados da mesma moeda e significam que o masculino e feminino são representações da alma.

Assim, esse pássaro é representante da busca pelo renascimento, mas também da possibilidade de integração entre dois princípios básicos da alma humana, o feminino e o masculino.

Diante do canto, o mesmo cantado na casa do ourives, portanto repetição, acontece a mesma coisa. O homem deslumbrado pede para que a ave cante novamente e ela responde-lhe que, somente repetirá o canto se receber algo em troca. Então, o sapateiro pede a sua mulher que vá até o sótão e tire da prateleira de cima um par de sapatinhos vermelhos. Quando a mulher aparece com os sapatinhos, ele chama o pássaro e os oferece, pedindo que repita o canto.

A ave canora vai até junto do sapateiro e com a pata esquerda segura o presente. Assim, tem na pata direita a correntinha de ouro e na esquerda os sapatinhos. Já que recebera o “pagamento”, que de certa forma é uma troca, então volta para o telhado e canta a mesma canção.

Logo em seguida, parte satisfeito e chega até um moinho que rodava sem parar:

“(...) clip clap, clip clap, clip clap. E no moinho trabalhavam vinte homens, talhando uma pedra: ric rac, ric rac, ric rac. E o moinho continuava: clip clap, clip clap, clip clap. O pássaro

⁹⁶ Idem, ibidem, p. 944.

pousou em uma limeira que crescia em frente do moinho e cantou: - Mamãe me matou – Então um dos homens parou de trabalhar. – Papai me comeu. – Outros dois homens pararam de trabalhar, para ouvirem o canto. – E minha irmãzinha – Outros quatro homens pararam de trabalhar. – Os ossos colheu. Num lenço de seda, piedosa, os guardou. – Agora apenas oito homens estavam talhando pedra. – E embaixo do zambro – Agora só cinco – O lenço deixou.- Agora um homem somente. E ave canora agora sou eu! O último homem parou de trabalhar então e exclamou: - Que beleza de canto, ave! Canta mais para mim!

- Não – respondeu a ave. – Não repito o canto senão em troca de algo. Dá-me a pedra de moinho, que tornarei a cantar.
- Se ela fosse só minha, eu te daria – replicou o homem.
- Se ele cantar de novo, poderá levar a pedra! – concordaram todos os outros dezenove homens.

A ave enfiou a cabeça no buraco da pedra e levantou vôo com a mó em torno do pescoço, como se fosse um colar. Pousou de novo na árvore e cantou: (...).”⁹⁷

Agora, temos um novo conjunto de elementos que apontam para a conclusão do conto, embora a caminhada do nosso herói, ainda, não tenha se encerrado, pois o cantar que consegue ouro, sapatos e uma enorme pedra, ainda, não concretiza-se na solução que deve ter o conto, pois a viagem do pássaro precisa continuar até que o mesmo possa ressurgir de forma diferente. Se a “serenata” que é canto, mas também narração do fatal destino do menino, se encerrar por aqui, então de nada adiantou a viagem.

A ave nascida do Junípero lançou-se para o vôo da conquista, aquele que lhe permitiria o reconhecimento e a gratificação. Entretanto, somente isso não lhe basta. Voltar para casa com ouro e vida pode ser pouco para quem fora tão duramente ameaçado. Ele cantou sua história, cruel e triste, mas também bela porque fala de um sofrimento ultrapassado. Afinal, é com orgulho que o pássaro se diz a “ave canora”.

⁹⁷ Idem, ibidem, pp. 407, 408.

Portanto, depois de tanta dor, sua alma inicia a viagem da recompensa, possibilidade de amor. De fato, é a generosidade da irmã que tem o poder de restaurar a dignidade daquele menino rejeitado e restituir-lhe a capacidade de ser amado, daí que ele não repete seu canto se não for devidamente recompensado, pois a sua história vale muito e é tudo que tem para garantir-se da vitória final.

Provavelmente, a irmã ocupa um lugar muito singular nesse conto. Ao mesmo tempo em que é o instrumento da destruição do menino pela madrasta, também é o meio pelo qual ele é salvo. Portanto, conseguimos enxergar algo de extrema dualidade, mais do que isso, ambivalência inerente à função desempenhada por esta personagem. Talvez seja ela, uma representação do princípio feminino, ânima.

Como já analisamos o Sol e o ouro têm relações arquetípicas muito próximas, o brilho, a cor amarela, enfim tudo que determina riqueza, poder e lei está contido nesses símbolos e por isso eles são os elementos que aparecem logo que a narrativa anuncia a virada de um momento de ruptura para o estágio da comoção, iniciada com a ação generosa da irmã de restabelecer para o menino uma possibilidade de vida nova.

A ave canora não faz um percurso errante ao contrário disso ela pausa estrategicamente onde pode conseguir o passaporte para o próximo desafio. O ouro é mais do que fortuna material, é um bem espiritual doado somente aqueles que o merece como recompensa por uma etapa vencida, tanto é assim que em quase todas as narrativas antigas o ouro é dado como recompensa por uma prova cumprida. Enquanto isso os sapatinhos vermelhos, carregam a marca não somente de ascensão e elevação espiritual, mas também podem significar um símbolo fálico, tal como nos diz Chevalier:

“Andar de sapatos é tomar posse da terra (...) em caso de resgate ou permuta, para validar o negócio, um tira a sandália e entrega ao outro(Ruth,4, 7-8) Aqui o gesto sanciona...um contrato de troca (...) o calçado torna-se símbolo do direito à propriedade (...) símbolo do viajante (...) na China, compreensão recíproca (...) símbolo de identificação (...) O sapato de Cinderela na sua primeira versão, que remonta a Elieno, orador e narrador romano do séc. III, confirma essa identificação do sapato com a pessoa. Quando uma cortesã, Rodopis, tomava banho, uma águia roubou-lhe a sandália e

levou-a para o faraó. Este impressionado com a delicadeza do pé, fez com que procurassem a jovem por todo lugar, ela foi encontrada e ele a desposou (...) Alguns interpretes fizeram desse símbolo de identificação um símbolo sexual, ou, pelo menos, do desejo sexual despertado pelo pé. Aqueles, que consideram o pé como símbolo fálico verão facilmente no sapato um símbolo vaginal e, entre os dois, um problema de adaptação que pode gerar angústia.”⁹⁸

O surgimento de sapatinhos nos contos de fadas, principalmente quando a narrativa se prepara para o final, não é tão raro. Várias são as histórias que como Cinderela, apresentam sapatinhos que salvam e dão à personagem que os usa domínio sobre a sexualidade e poder de “caminhar” de uma etapa para outra, como também uma identidade própria.

Entretanto, acreditamos que uma impressão forte deixada por esses sapatinhos, relaciona-se estreitamente ao fato de que o menino volta para se reapossar do seu território e por isso os entrega à Marlinchen. Mas, também estamos diante de sapatinhos vermelhos que como já vimos pode carregar um significado fálico, embora a história nos induza para diversos significados.

Sabemos que esses sapatinhos não foram calçados, portanto não possuem uma identidade, mas ao serem atirados para a menina eles demarcam um jogo de sedução, mas por outro lado de apropriação, como veremos mais adiante.

Assim, os sapatinhos vermelhos podem dizer respeito à sexualidade, mas, por outro lado, principalmente de demarcação de território, e, também renascimento. Não se trata de sapatinhos de cristal ou vidro, mas de couro vermelho. Foram retirados de uma alta prateleira que ficava no quarto do casal.

Ora, o sapateiro não solicitou da mulher um par de sapatos qualquer, mas determinou que fossem os vermelhos. Podemos interpretar tal situação como uma metáfora de que a ameaça de castração está superada, visto que nesse momento o menino já iniciou o seu processo de renascimento. A castração vista como corte simbólico faz com que a criança dê entrada numa nova etapa da vida se sentido mais garantida e reconhecendo seu espaço na família, no social e também no seu mundo interior. Por conseguinte, temos dois sentidos para

⁹⁸ Idem, ibidem, pp. 802, 803.

a ida do pássaro à casa do sapateiro e , de certa maneira, eles se complementam na medida em que associamos a castração simbólica como o corte necessário para que o sujeito adquira uma identidade e possa demarcar seus limites, ou seja, seu território de atuação.

Assim, receber os sapatinhos vermelhos , nessa fase da história, tem uma conotação bastante significativa para “aquele que nasce de novo”. O ouro que significa poder, lei, recuperação, energia e força é recebido pela pata direita, enquanto os sapatinhos pela esquerda. Munido de força, poder e identidade o menino será capaz de receber o instrumento com o qual marcará seu renascimento e retorno a casa paterna. Somente após ter conseguido realizar as três provas e conquistado a recompensa, a ave canora está pronta para alçar o seu mais alto vôo, agora com o ouro, os sapatinhos e a mó pendurada no pescoço, poderá partir para casa e recuperar –se dos danos sofridos.

Esse tempo da recuperação nos contos de fadas é de fundamental importância para a criança, pois ela apreende pela metáfora que somente depois de superar os conflitos edípicos, será capaz de compreender a ordem na qual está inserida e aceitar a interdição necessária para se tornar uma pessoa “equilibrada”, apenas dessa forma poderá transcender e conquistar uma vida feliz, pois:

“ As dificuldades edípicas, sejam declaradas ou sugeridas, e a forma como o indivíduo soluciona-as são básicas para o desenrolar da sua personalidade e relações humanas. Camuflando os predicamentos edípicos, ou intimando sutilmente seus envolvimento, os contos de fadas permitem-nos esboçar nossas próprias conclusões no tempo propício, para conseguirmos uma melhor compreensão destes problemas. Histórias de fadas ensinam pelo meio indireto.”⁹⁹

É precisamente isso que colocávamos anteriormente, pois fica claro que a recompensa, ou seja, o equilíbrio desejado, chega no tempo certo. Nem antes da criança sentir-se pronta para compreender tais aspectos da sua vida afetiva, nem depois quando já não mais assimilará as informações externas de maneira positiva para a estruturação de uma personalidade saudável.

⁹⁹ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 240.

Então, sentimos que a narrativa dos contos de fadas faz ao leitor uma proposta segura na medida em que coloca o herói diante das provas a serem superadas e também, da recompensa alcançada a cada dificuldade transposta. Isso, implica em algo como dizer para a criança: “vá com calma, o momento certo chegará, mas antes terá que enfrentar seu próprio eu – suas dores e conquistas para então obter o bem maior e ser feliz”.

Talvez seja por esse motivo que a ameaça seja um elemento de tanta importância nos contos, pois funciona como um desafio a ser vencido, como uma prova a ser superada. Seja ela física ou moral, indica que o herói precisa buscar forças para enfrentar o mau e sem dúvida, a ameaça de castração significa mais do que um dano físico, um dano psíquico.

Então, não basta superar a ameaça real de mutilação e morte se a criança não se sente capaz de enfrentar seus medos e ansiedades com relação ao que pode representar ser abandonada ou rejeitada pela mãe-bona. Apresenta-se no conto uma mãe-má e castrada como sendo a maior ameaça à integração física e psíquica do herói.

Certamente, a criança que enfrenta o medo do abandono e da castração compreenderá afetivamente que o que a narrativa apresenta é uma possibilidade que pode ser enfrentada por ela, como foi pelo herói. Podemos dizer que:

“O consolo requer que a ordem certa do mundo seja restabelecida; isto significa o castigo do malfeitor, equivalente à eliminação da maldade no mundo do herói – e então nada mais impede o herói de viver feliz para sempre.”¹⁰⁰

Dessa maneira, o nosso herói não poderia ter partido para a sua empreitada final se não tivesse passado por todas as etapas sinalizadas pelo conto. Chegar a casa do pai apenas com o ouro e os sapatinhos significaria ainda não estar pronto para punir a cruel madrasta, pois para tanto teria que ter experimentado a sua força e capacidade de recuperação.

A ave canora teria que contar sua história para aqueles que são capazes de talhar a pedra, de moldá-la para que adquirindo uma forma possa ter uma finalidade, uma função. Ora, não por acaso as três pessoas que escutam o cantar do pássaro são do sexo masculino e precisamente, são esses homens que oferecem a oportunidade de crescimento.

¹⁰⁰ Idem, ibidem, p.178.

Possivelmente, essas personagens são uma representação do pai, que em casa aguarda a chegada do filho. Logo, fica claro o porquê do pássaro oferecer o canto, mas só o repetir se for recompensado. Já salientamos anteriormente, que a criança necessita ter uma identificação positiva com o pai do mesmo sexo para que então se sinta estimulado a ser homem ou mulher, portanto o fato de as três personagens estarem no trabalho tem relevância, pois identidade é algo que se constrói ao longo da existência e ter um lugar definido e desejado, demanda trabalho. Ou seja, para sermos felizes é preciso aceitar desafios. Para nos tornarmos homem ou mulher é necessário trabalhar por uma identificação positiva com o Outro, representado por um dos pais.

Fica também, a sugestão de que para crescer é fundamental que se trabalhe para conquistar os ideais. Para se tornar adulto é necessário vencer provas e riscos, o que significa enfrentar lutas no mundo real e imaginário, pois somos como as personagens dos contos de fadas que ao enfrentarem os perigos da floresta ou cederem à sedução, exercitam plenamente o poder de arriscar-se para que mais tarde se realizem como “pessoas”.

Outro dado de relevância mostrado pela narrativa e até, certo ponto enfatizado, é que o ouro é carregado pela pata direita e os sapatinhos pela esquerda, enquanto a pedra-mó será transportada pendurada no pescoço. Direita e esquerda nos posiciona quanto à lateralidade, mas na verdade possuem um sentido bem mais amplo do que o de direção, nos inserindo em valores construídos a partir da noção do bem e do mal, do feminino e do masculino, da vida e da morte, entre outros aspectos como os que sublinhamos a seguir:

“Simboliza a comunicação da causa ao efeito, do incriado ao criado, como ação e passagem de influxo de um para o outro, mais do que como estrutura do mundo.(...) A esquerda é a direção do inferno, a direita, a do paraíso. Certos comentários rabínicos assinalam que o primeiro homem (Adão) era só andrógino mas homem do lado direito e mulher do lado esquerdo.(...) A Idade Média cristã não escapou a essa tradição, segundo a qual o lado esquerdo seria o lado feminino, em oposição ao direito, masculino. Sendo fêmea, a esquerda é igualmente noturna e satânica, segundo antigos preconceitos, por oposição à direita, diurna e divina(...) é direito o que vai no

mesmo sentido do Sol; esquerdo o que vai no outro sentido (...).”¹⁰¹

Mais uma vez a análise dos símbolos confirma a nossa hipótese de que o ouro (sol) carregado pela pata direita, lugar da identificação com o princípio masculino será repassado às mãos do pai, garantindo o lado bom para o qual o menino deve seguir, enquanto os sapatinhos vermelhos são carregados pela pata esquerda, espaço do marginal, do desvio, do sinistro e contrário ao lado do Sol.

Confirmamos também o caráter um tanto andrógino vivido pelo pássaro e que de certa forma está contido na personalidade, ainda não definida, da nossa personagem que representa o herói. Vivendo a dualidade a personalidade fica enfraquecida, portanto o ser humano precisa de definição. A estruturação de uma personalidade saudável, depende de um processo de identificação bem sucedido com o pai do sexo oposto.

Nesse sentido podemos inferir que o menino alcança essa identificação, visto que repassa o ouro que carrega com a pata direita para o pai, pois é com ele que deve identificar-se e buscar processos de projeção para que alcance o valor masculino necessário à posição sexual que lhe garanta o reconhecimento da lei, da interdição.

Vimos que o pássaro ao chegar no moinho se depara com homens que trabalham e, diferentemente, das outras vezes em que pousa no telhado, dessa vez fica sobre uma limeira de onde faz soar seu canto. Depois de algumas tentativas, calma e compassadamente, o pássaro consegue seu objetivo: obter a pedra –mó . Não é fácil consegui-la, pois isso depende não somente do moleiro, mas também dos outros trabalhadores, que após terem ouvido o canto se sensibilizam e pedem para repetir.

Assim, como das outras duas vezes, a ave canora consegue realizar a permuta para seguir seu último destino, reencontrar seu pai e reagir contra a enorme dor sofrida. Parte, carregando o ouro na pata direita, os sapatinhos na esquerda e , como coroados pelos vinte homens, leva a pedra ao centro pendurada ao pescoço, como se fosse o colar da vitória.

¹⁰¹ Idem, ibidem, pp. 341, 342.

A pedra possui muitos significados diferentes, mas encontramos uma referência à pedra mó com um furo no centro que consideramos importante reproduzir, pois certamente estamos à frente de mais um símbolo que confirma nossas primeiras conjecturas, visto que:

“Existem também pedras furadas, através das quais se joga uma moeda ou se passa a mão, o braço, a cabeça ou todo o corpo; atribui-se a elas a proteção contra os malefícios e a posse de virtudes fertilizantes e fecundadoras (...) a ação ritual de passagem pelo buraco de uma pedra implicaria a crença em uma regeneração por intermédio do princípio cósmico feminino. No Oriente antigo e na Austrália, associada às provas iniciáticas, a pedra furada é um símbolo de vagina. Pedras em forma de mó furada referem-se a um simbolismo solar, a um ciclo da libertação através da morte e do renascimento através do útero.”¹⁰²

Não temos dúvida de que estamos diante de um conto de retorno, no qual o herói sofre as provas e volta para casa com outro nível de espiritualidade. Temos, novamente, confirmada a hipótese de busca pelo abrigo materno, simbolizado pelo útero, pois ele não significa apenas o órgão reprodutor feminino, mas também o primeiro espaço ocupado pela criança ao ser concebida.

A viagem feita pela ave também diz respeito a uma passagem, o que implica dizer um momento de iniciação e no caso do herói do conto em questão, é uma passagem para a conquista da verdadeira liberdade, pois o ciclo de libertação é também o de morte e renascimento. Essa é uma etapa trazida por quase todas as narrativas de tradição oral. O ciclo de iniciação é também o ciclo de morte, pois para a introdução numa vida diferente, a morte funciona como condição.

Temos mais uma confirmação de que a morte do herói no início do conto acontece como um sacrifício necessário para que o ritual de passagem e iniciação seja consumado. Agora, após ter conseguido transitar por todas as provas o menino parece estar pronto e equilibrado para tomar posse do seu território, tanto identificando-se com o pai, como também

¹⁰² Idem, ibidem, p. 700.

se harmonizando com a sua ambigüidade, compensando sua natureza feminina, mas introjetando à lei paterna.

A narrativa diz claramente que o pássaro alçou vôo com a pedra em torno do pescoço, como se fosse um colar, então temos na pedra furada um símbolo do ritual de passagem e de relação uterina e uma forte semelhança com o colar, que nesse momento não significa ornamento, enfeite, mas precisamente exerce a função de nos sugerir:

“(...) o elo entre aquele ou aquela que o traz e aquele ou aquela que o ofertou ou impôs. Nessa qualidade liga, obriga, e se reveste, por vezes, de uma significação erótica. Num sentido cósmico e psíquico, o colar simboliza a redução do múltiplo ao uno, uma tendência a pôr em seu devido lugar e em ordem uma diversidade qualquer mais ou menos caótica. Em sentido oposto, desfazer um colar equivale a uma desintegração da ordem estabelecida ou dos elementos reunidos.”¹⁰³

A pedra tem um sentido apropriado e reflete todo o seu simbolismo nessa etapa do conto, uma vez que também representa um colar doado por vinte homens. Não por acaso, segundo o Dicionário de Símbolos, inúmeras vezes citado, o número vinte tem seu simbolismo ligado ao Deus Solar, na função de arquétipo de Homem Perfeito, e, também unidade.

Ora, são os vinte homens que ofertam ao pássaro a pedra furada, que também indica unidade, ordem e elo. Mais uma vez, o nosso herói conta com o princípio masculino para que possa prosseguir a viagem de renascimento.

Por outro lado, vimos que esses símbolos podem ter uma conotação relacionada à pulsão sexual, embora a interpretação possa ser feita nesse sentido, preferimos enfatizar a problemática da narrativa na busca de identidade e aceitação, além de iniciação para uma nova vida. Contudo, reconhecemos que o conto aponta em diversos momentos para problemas

¹⁰³ Idem, ibidem, p. 263.

de ordem da sexualidade vividos na infância. Inclusive, a busca de identidade e a necessidade de aceitação têm a ver com questões sexuais.

No entanto, a riqueza desse conto é tão grande que fica impossível nos encerrar numa interpretação única, pois se assim fizermos corremos o risco de cair no reducionismo interpretativo, característico da maioria das abordagens psicanalíticas da representação literária.

Chegamos a realizar algumas conjecturas que podem conduzir nossa análise de conclusão desse conto a um desfecho já esperado. Mesmo porque, após a terceira prova pela qual passa a ave, então de imediato somos informados que o destino almejado será alcançado e logo o menino estará feliz, sobretudo porque será capaz de dar à madrasta o castigo que ela merece.

De qualquer forma, mesmo sabendo que o pássaro caminha de volta ao lar, como ainda não foi totalmente desvelada a sua identidade, então é provável que o leitor permaneça na dúvida se o pássaro é mesmo o menino morto que depois de ter feito essa longa viagem, renasce para ocupar o seu lugar.

Então, sugerimos uma parte de conclusão na qual tentaremos arrematar alguns aspectos da história, tomando como referência os três tempos da dor, da ruptura e comoção até a da reação defensiva do eu, momento no qual o herói de fato consegue se libertar da mãe-má e ocupar um lugar de diferença no seio da família

4.3 - A TERCEIRA ETAPA DA DOR: A REAÇÃO

Diante da riqueza simbólica apresentada, de maneira geral, pelos contos de fadas e do encadeamento dos diversos símbolos dispostos na narrativa, é natural uma certa perplexidade com relação à elaboração mental que surge a partir do contato com essas histórias.

É intrigante imaginar como tantos elementos eram postos nessas narrativas, gerando uma rede tão complexa de possíveis interpretações, ainda que somente , esses símbolos alcancem sua dimensão de significante quando apreendidos pelo inconsciente.

Portanto, por mais que mexam com a afetividade e provoquem sentimentos antagônicos nos envolvemos com a beleza poética, pois existe aí grandeza simbólica suficiente para nos fazer transcender.

O conto de fadas não é regido por uma lógica interna qualquer, pois faz parte de uma rede de significações tecida desde os primórdios da humanidade e por isso, por mais complexidade que apresentem, falam diretamente a nossa alma.

O Junípero é uma história que nos aterroriza por tudo aquilo de mal que ela representa e que, até certo ponto, reside em todos nós, mas sobretudo é uma narrativa de resgate, que sugere ao leitor um sentido de luta e reorganização do caos interior.

Se o leitor consegue ultrapassar seus próprios anseios e medo durante o desenrolar da narrativa, então ele estará garantido de algo que somente a arte tem a capacidade de dar que é a fruição, o ponto de passagem e travessia no qual o leitor se sente plenamente gratificado por ter sofrido junto com as personagens, vivendo as dores do Outro, como também a felicidade e a vitória para então, poder sair recompensado.

Se *O Junípero* parece scandalizar o nosso consciente por tudo aquilo que ele provoca, é de outra forma assimilado pelo inconsciente como alívio e apaziguamento, pois o discurso interior que se produz a partir dos conteúdos apresentados constituem apenas a ponta do iceberg. No espaço da nossa surpresa ou estranhamento, existem milhares de eus que gritam pedindo passagem, se amontoam como monstros devoradores para ocupar uma página da nossa história.

Certamente, em narrativas como *O Junípero* esses eus explodem para se salvarem pelo olhar que vem de fora, então é o momento da sublimação. Contudo, esse instante de virada só é assumido quando a narrativa começa a assumir aquilo que chamamos de terceiro tempo da dor e que se constitui na reação defensiva do eu para a psicanálise, enquanto dentro da trama podemos caracterizar como os tempos da conquista e da celebração.

Assim, chegamos ao momento de conclusão do conto *O Junípero*, perplexos por tudo que ele nos fez suscitar, mas também reassegurados de que a beleza da narrativa não é apreendida apenas por momentos de magia e encontro, mas também por aquilo que nos faz “olhar” na curva, no desvio e na ausência.

Agora aportamos na passagem da comoção para a conquista. De certa forma, nos interrogamos sobre o que pode desejar uma criança que se sente abandonada e preterida. Afinal, o que pode fazer uma criança cuja percepção do próprio eu está condicionada ao fragmento e a uma visão caótica com relação ao amor de seus pais, senão entregar-se a um

ego frágil, que deixa-se dominar pela necessidade do Outro? Somente, numa atitude reativa uma criança com tais sentimentos pode superar sua dor e auto-piedade e é dessa maneira que o protagonista do conto se assume em outra condição anunciada quando o pai, sua madrasta e sua irmã postiça estão à mesa do jantar, como veremos a seguir:

“O pai, sua esposa e Marlinchen estavam jantando, e o pai disse, então: - Como me sinto feliz, livre de preocupações!

• Pois eu me sinto tão inquieta, como estivesse se aproximando uma terrível tempestade – disse a mulher. Marlichem, por seu lado, chorava sem parar. E, então, a árvore veio voando e pousou no telhado da casa.

• Sinto-me verdadeiramente feliz! – exclamou o pai – Está um dia tão bonito lá fora! Tenho a impressão de que vou rever um velho amigo.

• Eu estou aflitíssima! – exclamou a mulher. – Estou batendo os dentes, tenho a impressão que o fogo está correndo em minhas veias!

Arregalou os olhos, enquanto Marlinchen escondia com as mãos, que logo ficaram molhadas, tantas eram as lágrimas. Enquanto isso, a ave pousava no Junípero e cantava: Mamãe me matou.

Desesperada a mulher tapou os ouvidos e fechou os olhos, para não ver nem ouvir, mas parecia-lhe que trovões terríveis ribombavam em seus ouvidos e relâmpagos constantes ofuscavam e queimavam-lhe os olhos. – Papai me comeu,

• Que linda ave! – exclamou o homem.- E canta maravilhosamente bem. E espalha um cheiro semelhante ao da canela.

• E minha irmãzinha

Marlinchen não parava de chorar, mas seu pai, ao contrário, continuava a se mostrar muito satisfeito, e disse: - Vou lá fora, para ver de perto essa ave.

• Não vás! – protestou a mulher, quase gritando. – Tenho impressão de que a casa está balançando e pegando fogo!
 O homem, porém, não atendeu ao seu pedido e saiu e olhou para o pássaro, e este cantou:
 Mamãe me matou, papai me comeu
 E minha irmãzinha os ossos colheu.
 Num lenço de seda, piedosa, os guardou
 E embaixo do zambro o lenço deixou.
 E a ave canora agora sou eu. (...).”¹⁰⁴

O final desse conto é realmente narrado de maneira dramática, todo o cenário é preparado para que o leitor imagine a cena, tanto do enquadramento das ações que ali serão desenvolvidas, como também da cena vista na perspectiva de uma grande ruptura interior, passada no psiquismo desde os primeiros indícios da formação egóica.

A ave que cheira à canela, chega trazendo paz para uns e inferno para outros. Ressaltamos que a canela é uma especiaria muito utilizada pelos antigos e também, bastante cobiçada no Oriente. A sua natureza é yang e significa princípio vital, como também pode traduzir imortalidade. O Dicionário de Símbolos confirma essa interpretação, na medida em que revela que os antigos preparavam com ela, um vinho, do qual bastava se beber apenas uma gota para ficar com o corpo da cor do ouro. Mais uma vez temos a presença do ouro, confirmando nossas hipóteses iniciais.

Enquanto a malvada mulher tremia e se desesperava por pressentir que algo tenebroso lhe aconteceria, o homem se sente leve e feliz, tranquilo. A casa que parece estar pegando fogo pode ser interpretada como a mãe-má começando a sofrer retaliação e a ser dominada pelo menino, que mesmo estando ainda na forma animal, já anuncia o seu renascimento, aparecendo no mesmo lugar onde o conto exhibe, aquilo que para nós é considerado o primeiro tempo da dor: embaixo do Junípero.

A transformação é um tema muito utilizado pelos contos de fadas como forma de representar a passagem de uma situação para outra, como também de uma experiência para outra e ainda, de um estágio de maturidade para outro. Essas histórias estão repletas de

¹⁰⁴ O Pequeno Polegar. In: Anexo 3, p. 280.

animais a serviço do mal, veículo das pulsões destruidoras que trabalham liberadas pelo id, mas também de animais que simbolizam os instintos positivos, como no caso da ave canora. Como diz Bruno Bettelheim, esses animais significam a nossa natureza animal e dualista em busca de outro nível de espiritualidade, pois:

“Tanto os animais perigosos como os prestativos representam nossa natureza animal, nossos impulsos instintivos. Os perigosos simbolizam o indomável id, ainda não sujeito ao controle do ego e do superego, em toda sua energia perigosa. Os animais prestativos representam nossa energia natural – novamente o id – mas agora levados a servir aos interesses da personalidade total. (...)”¹⁰⁵

Assim, o nosso menino-pássaro consegue sua forma humana após ter vencido todas as provas que lhe são impostas na narrativa. Voltar a ser menino significa ter conseguido a transformação interior necessária para viver mais um ciclo da sua existência, por isso que em geral, a transformação só acontece no momento de conquista. A mudança de um estado de ser para o outro é a conquista que o herói precisa realizar para “integrar” os elementos díspares da sua personalidade.

Como o pássaro tem no conto uma conotação positiva, então supomos que ele está a serviço do bem, inclusive quando castiga a mulher malvada temos o id funcionando para que o bem se sobreponha ao mal. Além desse sentido, existem na tradição oral muitas referências ao pássaro que surge da luz solar ou da copa de uma frondosa árvore. Mesmo algumas narrativas mais recentes e de cunho religioso, trazem o pássaro como veículo de transformação.

O Junípero é uma narrativa que transcende aos limites de tempo e espaço, visto o seu vigor simbólico, pois a cada etapa do conto nos surpreendemos pela maneira como cada fase é fechada e fica mesmo impossível se fazer uma previsão do que acontecerá na sequência seguinte. Talvez, o leitor possa até ter uma idéia de que o pássaro cantará em outros lugares por conta da repetição e da oferta do ourives, mas provavelmente, não imaginará onde e como a cena se desenrolará.

¹⁰⁵ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 93.

Diante do quadro de aflição da madrasta, descrito com tal dramaticidade, o leitor é preparado para viver a tensão necessária a tal desfecho e sentir-se “vingado” daquilo que um dia pode ter representado sua mãe-má.

Podemos dizer que a última cena traz um certo requinte de crueldade, mas mesmo assim, a maioria das crianças se sente rejubilada ao se deparar com tal final. Algumas chegam a dar gargalhadas de euforia pelo trágico destino que tem a madrasta. Por outro lado também, compreendem o porquê de Marlinchen chorar tanto, pois afinal aquela mulher, mesmo sendo pior do que uma bruxa malvada é para a menina, se é que assim podemos considerar, a representação da mãe-boa.

Depois, o sentimento de que os pais preferem um filho ao outro, faz parte do relato de muitas crianças e *O Junípero* é um conto que permite, também, essa abordagem. Assim, é aceitável que a filha sendo a preferida, sinta-se triste pelo destino da mãe, mesmo reconhecendo a sua maldade.

Certamente, as crianças se identificam com a menina durante essa situação apresentada pelo conto. Basta recorrermos à memória que surgirá na lembrança um caso qualquer no qual uma criança deseja muito que algo de errado aconteça a um dos pais para se vingar de algo que lhe fora recusado. Entretanto, se qualquer coisa acontece de fato, a criança se sente profundamente culpada e deprimida, pois por pior que seja a mãe ela é sempre objeto de amor, mesmo quando parece ser odiada.

Lembramos que a mãe-boa e a mãe-má fazem parte da mesma mãe, sendo que a criança ao realizar a cisão entre o seio-bom e o seio-mau conseqüentemente realiza também uma cisão daquela cuja função é proteger e alimentar, mas que não pode suprir todas as necessidades da criança e por isso, falha na fantasia de abandono do bebê.

No conto, temos um elemento de relação entre a mãe-boa e a má representado pelas maçãs. No início dessa história, a mãe descasca uma maçã e logo após cortar o dedo, deseja ter um filho. No episódio da morte do menino, uma maçã é objeto de sedução que o leva até o baú, onde sua cabeça rola por entre as maçãs. Assim, temos com clareza uma ligação entre essas duas mães. A primeira, boa e a segunda má, perfeita representação do primeiro objeto de amor e ódio do bebê. Ora, sabemos que a cisão da mãe é algo que deixa a criança mergulhada num sentimento devastador de culpa, pois não é difícil

dirigir para a mãe ameaçadora, sentimentos de raiva e destruição, tal como nos é colocado por Bettelheim ao referir-se à madrasta:

“Similarmente, embora mamãe seja com mais frequência a protetora toda dadivosa, pode-se transformar na cruel madrasta se for malvada a ponto de negar a seu filhinho algo que ele deseja. Longe de ser um expediente apenas usado por contos de fadas, esta divisão de uma pessoa em duas para manter a boa imagem sem contaminação ocorre a muitas crianças como uma solução para um relacionamento muito difícil de conduzir ou compreender. Com este expediente todas as contradições são subitamente resolvidas (...) Embora as crianças precisem algumas vezes dividir a imagem dos pais entre aspectos benevolente e ameaçador para que sintam plenamente protegidas pelo primeiro, a maioria não pode fazê-lo (...) Os contos de fadas, contendo boas fadas que aparecem subitamente e ajudam a criança a encontrar a felicidade apesar do “impostor” ou da “madrasta”, permitem que a criança não seja destruída por esse “impostor”. Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar o seu poder quando for necessário e urgente. (...) diz à criança, que embora “embora existam bruxas, nunca se esqueça que também existem boas fadas, muito mais poderosas”. (...).”¹⁰⁶

Os contos de fadas nos dizem isso de forma muito simbólica e a sabedoria psicológica que aí reside é sempre surpreendente, talvez por isso o escritor Lewis Carrol tenha afirmado que “dar um conto de fadas para uma criança é dar-lhe um presente de amor”. Podemos também, lembrar o poeta alemão Sheller ao dizer que “há mais verdade nos contos de fadas que li na infância do que o que aprendi a vida toda”.

¹⁰⁶ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., pp.84, 85.

A verdade dos contos de fadas reside numa literatura que transcende o tempo e o espaço porque fala da vida, do homem e, sobretudo, da alma. O que presenciamos nessas histórias aparentemente fantasiosas são cenas da vida familiar. São as dores e os amores pelos quais vamos ao longo da nossa existência nos tornando pessoas.

Difícilmente, vamos encontrar alguém que não tenha vivido na sua cena familiar uma raiva desesperadora pela pessoa amada ou um conflito do tipo “mamãe gosta mais dele ou dela do que de mim”. Isso faz parte da existência e os contos de fadas reapresentam tal sentimento de maneira surpreendente, na medida em que nos convida a olhar para a ferida com um certo grau de distanciamento, ou seja: tudo é tão impossível que eu não estou aí. Assim, quem persegue é uma bruxa malvada, quem odeia e ama é o herói, quem celebra são os vitoriosos e assim por diante.

Uma criança que viva um drama interno semelhante ao do menino do Junípero não vai sentir-se ameaçada de que a sua mãe má o degole, mas provavelmente pela força da metáfora vai ser reconduzida aos sentimentos arcaicos, quando vivia a angústia da divisão entre a mãe boa e a mãe má. Então, o movimento simbólico do conto não é o de fazer assustar, contrariamente a isso é o de fazer escapar.

Vivendo o que é do Outro a criança se sente salvaguardada dos seus próprios mecanismos de destruição e aquilo que se apresenta como ferida primária, espaço vacante da dor, é preenchido pelo consolo. Aliás, consolar também é uma das funções da arte e por isso ela está presente no fazer humano desde os tempos remotos.

Todos nós sabemos que a criança não vive num paraíso como muitos pais desejam, embora sejam mais simples na maneira de falar dos seus sentimentos. Mas, talvez a complexidade do que na infância é experimentado com relação aos sentimentos seja muito maior do que na vida adulta e por isso, determine a construção do sujeito e da sua vivência familiar. Essa história vivida na cena familiar funcionará como marca durante toda a trajetória do sujeito no mundo.

É com alguma propriedade que consideramos os contos de fadas como algo que remonta a essa cena, pois as personagens são sempre Outros que vivem e anseiam, vencem e são vencidas, odeiam e amam tanto quanto o leitor. Certamente, por isso a psicanálise vai nos dizer que:

“A universalidade destas fantasias é sugerida pelo que, em psicanálise, conhecemos como “romance familiar” da criança na puberdade. São fantasias ou devaneios que o jovem reconhece parcialmente como tais, mas nos quais também acredita parcialmente. Centralizam-se na idéia de que os pais não são verdadeiros, que somos filhos de alguém importante e que, devido a circunstâncias infelizes, fomos levados a viver com outras pessoas que alegam ser nossos pais. Estes devaneios tomam várias formas: freqüentemente achamos que só um dos pais é falso – o que é análogo a uma situação comum nos contos de fadas, onde um dos pais é verdadeiro e o outro, um contraparente adotivo. A expectativa esperançosa da criança é a de que um dia, por acaso ou por desígnio, o pai verdadeiramente aparecerá e ela será elevada, por direito, a sua condição sublime, e viverá feliz para sempre.”¹⁰⁷

O Junípero é um conto que nos apresenta essa cena familiar, onde um dos pais desaparece para que um outro tome o seu lugar. Então, o menino injustiçado sofre as rejeições pelas quais supõe-se passar todos os enteados. Entretanto, o leitor aguarda e espera que ele seja vingado e ressurja para uma vida feliz junto ao seu pai verdadeiro e, possivelmente, sua mãe-bona.

Qualquer leitor que se depare com o drama desse menino se sente “como se fosse ele”, o que se dá pelo processo de identificação, mas também pelos mecanismos de introjeção e projeção. Sentimos o desejo de vingar a triste sorte dessa criança não exatamente porque somos generosos, mas porque essa história também faz parte dos nossos próprios dramas internos, vividos num período onde tínhamos muitas dúvidas com relação às nossas origens, como também uma enorme necessidade de nos livrarmos da culpa de um dia termos tido ódio do nosso objeto de amor, fantasiando uma cena de rejeição.

¹⁰⁷ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., pp. 85,86.

Dessa maneira, o menino nos livra de uma certa culpa na medida em que ele próprio que é bom, prepara o castigo da madrasta que como veremos posteriormente, não é um final muito comum nos contos de fadas, mesmo para aqueles que representam o mal. No entanto, a situação inicial dos contos de fadas onde aparece uma mãe-bona que morre para dar lugar a uma mãe-má é necessária na medida em que coloca diante da criança uma cena vivida por ela própria, no silêncio daquilo que parece inominável e irrepresentável, que remete sempre ao conflito interior vivido, muitas vezes, de forma terrificante.

Então, temos nesse conto o retrato da cena familiar, no qual a criança fantasia o abandono, sente-se insegura quanto à sua origem, é preterida por causa de um irmão mais novo e sofre a impotência de não conseguir lutar adequadamente contra o seu opositor e o pior, não consegue sequer reconhecer suas qualidades positivas para se sentir amada.

Esse drama familiar não é difícil de ser encontrado, pois ao contrário do que muitos pensam, a criança pequena sente uma enorme necessidade de ser aceita e aprovada, portanto imagina que se pensa em fazer algo “reprovável”, poderá ser severamente castigada pelos pais. Provavelmente, por isso:

“(…) a divisão típica dos contos de fadas entre a mãe boa (normalmente morta) e uma madrasta malvada é útil para a criança. Não é apenas a forma de preservar a mãe interna totalmente, mas permite à criança ter raiva da “madrasta” malvada sem comprometer a boa vontade da mãe verdadeira, que é encarada como uma pessoa diferente. Assim, o conto de fadas sugere a forma da criança lidar com sentimentos contraditórios que de outro modo a esmagariam neste estágio onde a habilidade de integrar emoções contraditórias apenas está começando. A fantasia da madrasta malvada não só conserva intacta a mãe boa, como também impede a pessoa de se sentir culpada a respeito dos pensamentos e desejos raivosos quanto a ela – uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe. Ao mesmo tempo em que a fantasia da madrasta malvada preserva a imagem da mãe boa, o conto

também ajuda a criança a não ser assolada pela vivência de uma mãe má.(...).”¹⁰⁸

Os contos de fadas não falam somente do amor e da paz, mas sobretudo, daquilo que ameaça nossa capacidade de ser. Por isso, tudo nessa realidade é permitido. As dores são descritas com a veracidade da ferida que lhe provoca, o amor é experimentado no êxtase do final feliz, onde tudo é redenção e o bem supremacia.

Então, vemos nessa narrativa uma madrasta que personifica mais do que oposição e antagonismo, pois encarna com vigor toda a pulsão destruidora que ameaça o Outro de aniquilamento. O mal começa por sofrer os danos provocados pela pulsão do bem, quando o pai se sente tranqüilo e a madrasta sofre o mal estar, chega mesmo a gritar para que o homem não saia de casa. A casa, que tem o significado de abrigo e refúgio, começa a tremer e desabar. O triste final dessa mulher horrenda está por se concretizar.

Logo após ouvir o canto do pássaro, o homem recebe dele um presente: a correntinha de ouro que carregava na pata direita. A mesma cai exatamente no seu pescoço. Assim, temos o elo entre filho e pai restabelecido pelo significante “corrente de ouro”, o sol novamente presente, trazendo vigor, riqueza e poder. O pai fica tão contente que entra em casa exibindo o presente e feliz por ter encontrado uma ave tão amável. Enquanto isso, sua mulher fica tão apavorada que não consegue se sustentar, então cai no chão, fazendo sua toca também cair, tal como a cabeça do menino que rolou entre as maçãs.

O pássaro começa a cantar de novo, reproduzindo a mesma cantilena e a menina se entusiasma e decide ir para fora da casa, na esperança de ganhar um presente daquele que havia sido tão generoso com seu pai. Quando Marlinchen sai da casa, o pássaro repete a canção na passagem em que diz que a irmã piedosa os guardou. Então, a menina alegre e com o coração leve calçou os sapatinhos vermelhos e saiu dançando e pulando até dentro de casa, maravilhada com a ave que restituíra-lhe a alegria.

Do ponto de vista da nossa análise com relação às conjecturas anteriores que dizem respeito aos sapatinhos vermelhos, podemos confirmar a hipótese de que a menina possui uma significação do duplo, ou seja, daquele que complementa. Talvez possa ser

¹⁰⁸Idem, ibidem, p. 86.

considerada como a ânima e assim a parte que integra, por isso seu presente tem a conotação de que logo, o menino tomará posse do seu território. Por outro lado, se queremos olhar para os sapatinhos como símbolo fálico, ainda estaremos realizando uma análise pertinente, pois o menino volta para assumir seu lugar e poder enfim, buscar sua identidade sexual sem sentir-se ameaçado de aniquilamento, já que tendo introjetado à lei, poderá ter acesso ao simbólico.

Dessa forma, o fato de Marlinchen ter recebido os sapatinhos nos coloca na dimensão metafórica do símbolo que é a de remeter sempre a outro significado, constituindo-se assim num significante. Portanto, os sapatinhos são significantes da ligação entre a irmã e o irmão, daquele que tem a mãe má e do outro que tem a mãe boa, de um território que precisa ser reapropriado e também daquilo que pode ser domínio do id, lugar dos desejos mais destruidores, embora nesse momento com a maturidade necessária para viver as coisas boas que ele pode oferecer. Portanto, temos um certo equilíbrio entre os impulsos de ordem mais selvagem e os de pulsões mais estruturadoras.

Essa irmã que sofre a melancolia pelas dores que pensa ter causado no irmão morto, só pode voltar ao apaziguamento quando recebeu do seu “Outro”, os recursos necessários para se salvar. Então, ressurgida do caos para onde tinha sido jogada pode agora, unir-se ao irmão renascido, visto ter sido ela própria o elemento de ligação entre a mãe morta e o irmão. Por isso, a ave canora repete o quanto à irmãzinha é piedosa, pois ela é o instrumento de morte e, também, de ressurreição.

A melancolia vivida por Marlinchen pode ser facilmente reconhecida em algumas crianças que não conseguem explicar aos outros o motivo de suas angústias, sequer são capazes de verbalizar que sofre por algum motivo que elas próprias desconhecem.

Sabemos que perder faz parte da nossa condição existencial e que crescer implica em ter que perder algumas “regalias” que se tem quando se é pequeno, mas também quando crescemos ganhamos coisas importantes. No caso de Marlinchen, ela perde o seu irmão amado e além disso, pensa ter sido ela própria o instrumento para o aniquilamento do menino. Então, mergulha na melancolia e vive a profunda dor da ruptura, tal como nos afirma Nasio:

“A melancolia (...) é uma inibição psíquica acompanhada de um empobrecimento pulsional; daí a dor. (...) Perder o amor do amado é também perder o que era o centro organizador do

meu psiquismo. (...) Freud afirma que o bebê sente angústia e dor. Em certas circunstâncias, o lactente vive esses dois afetos confundidos, porque ainda não sabe distinguir a ausência temporária da mãe do seu desaparecimento definitivo. Confunde o fato de perder a mãe de vista e perdê-la realmente. Nesse momento, experimenta um sentimento que é mistura de angústia e dor. Só mais tarde, por volta dos dois anos, quando souber discernir uma perda provisória de uma definitiva, poderá diferenciar a angústia da dor (...) O perigo desperta a angústia, o trauma suscita a dor.”¹⁰⁹

Sem dúvida, a situação vivida pela menina é traumática e nos remete à dor da primeira perda, aquela que nos coloca na dimensão da falta. A partir da ruptura entre criança e mãe, todas as dores instaladas no eu serão recorrentes.

Assim, Marlinchen ao ganhar os sapatinhos reconstitui-se da falta do irmão, saindo do estado de angústia e dor para se tornar confiante. O texto diz claramente que a menina entra em casa dançando e pulando, portanto, provavelmente, está alegre e feliz, o que para nós significa compensada.

A primeira fase da tristeza da menina acontece quando ela pensa ter matado o irmão. A partir daí, chora incansavelmente e só pára quando recolhe os ossos do menino e os deposita à beira do Junípero. Entretanto, sua tristeza inicial transforma-se em melancolia, ou seja, durante um determinado período deixa de investir em si mesma, o que no conto é representado pela sua “ausência” temporária.

Ausenta-se da cena para que a ave canora ocupe o centro da narrativa. Na medida em que o pássaro reinveste sua energia pulsional numa relação de repetição e troca, onde canta e ganha elogios, repete o canto e ganha presentes, a menina vive sua angústia e dor, até que recebe os sapatinhos vermelhos e sente-se pronta para viver com alegria e vigor, reinvestida de amor.

¹⁰⁹ NASIO, Juan-David. Op. cit., pp. 183,184, 188,189.

No final da história vamos ter uma virada que podemos chamar de ápice da narrativa e que acontece no momento em que a madrasta, mesmo sentindo-se muito mal e ameaçada, também, deseja “receber” presentes do pássaro, tal qual o homem e a menina.

Percebe-se que a mãe má não se rende facilmente, chega mesmo a desafiar o destino, pois ela personifica os aspectos poucos saudáveis do eu, difíceis de serem superados e contra os quais todas as crianças precisam lutar para se sentirem seguras e felizes. Segundo Cashdan:

“Os contos de fada são os psicodramas da infância. Por trás dessas divertidas incursões pelo reino da fantasia existem dramas reais, que espelham lutas reais.”¹¹⁰

Os dramas experimentados na infância, embora sejam dolorosos, são também necessários. Eles fazem parte do “romance familiar”, são pequenas narrativas dos conflitos internos vividos pelas crianças e que na medida em que se tornam uma possibilidade de simbolização vão aos poucos se retirando para darem lugar a outras cenas.

É fundamental que a criança entre em contato com seu drama existencial para que possa se dar conta da sua própria condição enquanto ser em construção e em busca de preenchimento.

Se defrontar com a mãe má proporciona a criança um certo alívio no que diz respeito aos seus sentimentos de raiva e ódio dirigidos à mãe que totaliza o bem e o mal. Dai, que algumas crianças diante do final trágico da história se sentem pouco à vontade de se rejubilar com a morte da madrasta, mesmo compreendendo afetivamente que aquela que recebe o castigo é representante do mal.

De qualquer forma, é difícil para uma criança ver sua “mãe” severamente punida e por isso, os contos de fadas apresentam-na como madrasta e ao colocar dessa maneira, oferece à criança a garantia de triunfo e transformação. Algo como: aniquilar a madrasta e destruir as pulsões negativas do eu para restaurar as positivas, dando à criança a esperança de que tudo terminará bem e ela terá condições de explorar seu potencial de vida e amor.

¹¹⁰ CASHDAN, Sheldon. Op. cit., p. 33.

Cada vez que o antagonista morre, em geral a madrasta, a bruxa ou o ogro, então a criança sente-se revigorada e com uma maior capacidade de sentir-se gratificada, não pelo mal que sucede ao opositor, mas pelo bem que isso lhe traz.

Agora caminhamos para o desfecho do conto *O Junípero*, apontando essa seqüência como o terceiro tempo da dor, portanto da reação do menino para que se possa celebrar com o tradicional “final feliz”.

Então, logo após a menina entrar em casa toda satisfeita, a mulher desconsolada decide fazer a sua última investida dizendo:

“ – Muito bem! – Exclamou a mulher, decidida, de repente, e levantando-se do chão, com os cabelos arrepiados como se fossem chamas. – Tenho a impressão de que o mundo vai acabar. Vou lá para fora, a fim de ver se me sinto melhor. E, mal atravessara a porta, pum! A ave soltou a pedra de moinho bem em cima de sua cabeça, esmagando- a . Marlinchen e seu pai ouviram o barulho e saíram para ver o que acontecera. E viram fogo, chamas, fumaça saindo de junto do Junípero, e quando o fogo se apagou e a fumaça se dispersou, quem apareceu foi o menino que a madrasta matara. E que apertou a mão do pai com uma das mãos e a mão da irmã com a outra, e os três, alegres e felizes, entraram em casa e sentaram-se à mesa e jantaram, com muito apetite.”¹¹¹

Enfim, chegamos ao desfecho do conto com um destino bastante trágico para a madrasta e como nos apoiamos nos três tempos da dor enunciados por Nasio, alcançamos ao tempo da reação e em consequência à etapa da celebração.

É difícil compreender como um final demasiadamente trágico pode ser comemorado com todos reunidos à mesa do jantar, num sinal de verdadeira comemoração por parte daqueles que sofreram com as maldades da mãe má.

¹¹¹ O Junípero. In: Anexo 3, p. 280.

Sua tragédia, já pressentida quando a ave cantou pela primeira vez sobre a árvore do Junípero, é marcada por fogo e chamas, ou seja, o mal foi devidamente transformado, pois o fogo possui o poder de destruir o mal para que o resto possa ser transmutado no bem. Essa tradição de queimar pessoas nas fogueiras por se acreditar que elas são diabólicas e impuras remonta a antiguidade, embora isso tenha sido praticado de maneira abusiva pela Igreja Católica durante a Idade Média. É assim que se acabam com as bruxas: queimando-as no fogo.

Apesar da mulher ter seus cabelos arrepiados como se fossem chamas, não é no fogo que ela tem o seu final, mas esmagada pela pedra que o pássaro trazia no pescoço, elemento de ligação entre ele e o pai, como já foi sublinhado anteriormente. Agora, que a mãe má teve o castigo merecido, então é possível para o menino voltar para casa e numa identificação com o pai buscar seu crescimento e reassegurar-se da sua capacidade de reação contra os aspectos negativos que podem colocar em risco a sua integridade psíquica.

Abriremos um parêntese para comentar uma referência de Sheldon Cashdan quando fala sobre a importância de alguns aspectos históricos que até certo ponto nortearam a dramaticidade dos finais dessas narrativas, tal como:

“Gerhard Mueller, um destacado professor de criminalística e estudante da tradição legal, aponta que muitas das punições descritas pelos irmãos Grimm refletem sentenças reais, executadas durante a Idade Média. Antes que as doutrinas legais fossem codificadas em decretos imperiais e códigos municipais, as condutas erradas e as punições recebidas eram transmitidas através de parábolas, do folclore e de outras fontes de sabedoria popular. Assim sendo, os contos de fada funcionavam como uma forma oficiosa de jurisprudência legal. Embora não haja uma correlação exata entre a justiça dos contos de fada e as penalidades reais invocadas para crimes específicos, as duas têm muito em comum. Contratação de assassinato e tentativa real de assassinato – crimes cometidos pela madrasta em Branca de Neve – eram ofensas punidas historicamente com a morte na fogueira, simbolicamente

retratada, em Branca de Neve, na cena em que a bruxa é forçada a dançar até a morte com sapatos em brasa. A morte por afogamento – o destino da sogra em A Bela Adormecida no Bosque de Perrault – também era normalmente usada para punir tentativas de assassinato e outros crimes abomináveis. E o apedrejamento até a morte – punição registrada na Alemanha, durante a Idade Média – tem seu correspondente em A Árvore do Junípero, onde a madrasta morre esmagada por uma pedra, por incitar assassinato e praticar canibalismo.”¹¹²

Temos, portanto, uma referência histórica que trata das punições dirigidas aos que praticavam ações socialmente condenáveis, como no caso da madrasta em *O Junípero*. Talvez, alguns leitores achem que seu castigo foi muito severo, mas lembramos que para uma personagem tão cruel, a criança precisa ser garantida de um final no qual a ameaça seja completamente extirpada.

Entendemos, que o fato de a madrasta desse conto terminar de forma tão trágica pode ser compreendida afetivamente pela criança de forma positiva, ou seja, se o mau é destruído ela está protegida. Além disso, o nosso protagonista consegue reagir e combater a mãe má e o faz com todas as garantias, numa confirmação de que o sofrimento o fez crescer.

A ressurreição do nosso herói é apoteótica, aparece junto ao Junípero entre fogo e fumaça como a fênix que renasce das próprias cinzas. Agora, o menino que passou pela “morte”, ruptura, pode voltar de maneira diferente, já que tendo passado pela transformação necessária garante um outro nível de existência.

Sabemos que as experiências dolorosas têm um significado construtivo na formação de crianças, pois a dor provoca algo como uma liberação de energia que tanto provoca o além-do-prazer como o prazer. Tal como nos afirma Nasio:

“(...) a dor é uma das figuras mais exemplares do gozo não no sentido de prazer sexual, mas entendido como a tensão máxima suportada pelo psiquismo. Assim, a dor é o último grau de um

¹¹² CASHDAN, Sheldon. Op. cit., pp. 170, 171.

gozo no limite do tolerável. (...) quando há dor estamos além do princípio do prazer.”¹¹³

O Junípero é um conto que fala da dor em seus vários aspectos, desde aqueles que ferem a alma e reavivam nossas primeiras faltas até os que mutilam o corpo transformando-o numa imagem totalmente esburacada, como é o caso do menino que tem seu corpo cortado em pedacinhos e comido pelo pai.

Os contos de fadas são histórias com uma infinita capacidade de mostrar para a criança o pior da dor, mas ao mesmo tempo também diz que é possível sentir muitas dores, de várias formas e sentidos, mas se formos fortes suficiente sairemos delas mais fortes e humanos.

Entretanto, temos que trabalhar para superar as dores, aqueles que não se aventuram nessa jornada não conquistam o crescimento necessário para obter a vitória, portanto a satisfação pessoal. A criança ao ler um conto como *O Junípero* compreende a sua função na família e no mundo, ainda que esse entendimento escape à razão, ele consegue atingir a emoção.

Além da dor do herói e da sua mãe boa, esse é um conto que aponta para a dor das outras personagens também, como é o caso da irmã e da madrasta. A primeira, por sentir culpa e a segunda por viver tão intensamente suas pulsões destrutivas. Assim, a dor aparece como sendo o eixo da narrativa, embora no final ela seja aliviada e dê lugar para as personagens que representam o bem, isso é necessário para que a criança sinta-se garantida de que o bem deve vencer, se recupere das perda e rumem em busca do amor.

É por isso que o herói sai vitorioso e as personagens do mal saem castigadas, recebendo o que merecem. Assim, a criança sente-se recompensada e estimulada a confiar no seu sentido de justiça.

A dor é necessária para que a criança experimente sua capacidade de lutar e conquistar, daí que é importante sentir-se encorajada para buscar a melhor saída, o consolo necessário e possibilitador do final feliz.

¹¹³ NASIO, Juan-David. Op. cit., pp. 110, 116.

A felicidade é o bem maior a ser conquistado, mas é também o mais difícil de ser alcançado, pois acreditamos, quase sempre, que ser feliz é algo que implica no gozo absoluto, num estado de nirvana permanente e, no entanto a vida nos ensina constantemente que a felicidade só é conquistada quando compreendemos que ela se faz de pequenos ganhos.

Todas as vezes que superamos uma dor, por menor que seja, isso funciona como uma descarga de tensão que provoca o alívio. Então, temos a sensação de que podemos ser “felizes para sempre”, como o menino, o pai e a irmã.

O herói desse conto sofreu as piores dores: perdeu a mãe boa, foi rejeitado e experimentou o pior de uma mãe má. Em contrapartida, superou seus impulsos dolorosos passando pelas provas e conquistou a maturidade para sentar-se à mesa e comemorar sua vitória. Assim, lembramos que nos contos de fadas como na vida real :

“(...) antes que a vida « feliz » possa começar, temos que colocar os aspectos maus e destrutivos de nossa personalidade sob nosso controle. (...) a eliminação de toda turbulência interna e externa pode contribuir para um mundo feliz.”¹¹⁴

Em *O Junípero* aprendemos que a dor tem um significado maior do que uma insatisfação afetiva ou marca no corpo real, pois ela é precisamente aquilo que nos remete para o estado inicial onde vivíamos uma experiência totalizadora, um paraíso que fica além do princípio do prazer, mas de onde temos que sair para poder nos construir como sujeitos da linguagem.

A aprendizagem sobre o bem e o mal faz parte dessa construção e a dor é quase sempre a ponte entre um estágio de selvageria e um estágio de sabedoria, portanto o conhecimento que se pode alcançar do si e do Outro faz parte do trajeto doloroso e como afirma Nasio:

“Quer seja chamada de “traumática”, porque resulta de uma agressão, ou de “inconsciente” pela sua aptidão a renascer, ou ainda de “primordial” pois é a mãe de todos os sofrimentos, falamos sempre da mesma dor. (...) a dor inconsciente é uma

¹¹⁴ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 253.

aptidão, a aptidão do eu a rememorar, de forma diferente de uma lembrança consciente, um antigo traumatismo doloroso: a dor inconsciente é o nome que damos à memória inconsciente da dor. (...) A dor é um afeto desagradável, mas não é desprazer.”¹¹⁵

A dor impressa nos contos de fadas também nos fala de um lugar no registro do inconsciente, nesse espaço intervalar onde surgimos e temos voz, mas onde precisamente não nos sabemos por inteiro. A dor diz da falta e a falta faz parte do sempre, da procura sem fim que cada um busca realizar para se apaziguar com o bem e com o mal existente em cada pessoa, em cada gesto e em cada olhar.

Depois de tanto sofrimento, o nosso herói merece retornar com maior equilíbrio interno, capaz de doação e amor, ofertando presentes e entrelaçando as mãos com aqueles que o aguardavam para viver o melhor da dor e do amor.

O triângulo se fecha e o “romance familiar” toma conta da última cena. A celebração acontece em volta da mesa, lugar do prazer. Após a reação, terceiro tempo da dor, o bem vence o mal, então é hora de comemorar. No conto de fadas como na vida desejamos celebrar o final feliz e é preciso acreditar que no fim de tudo encontraremos a paz.

O Junípero é um conto que apresenta seus pontos de maior tensão em torno do alimento: maçãs, chouriço e o banquete final. Parece que nossas perdas originam-se aí. Antes, o paraíso total quando se era nutrido pelo corpo da mãe, no cordão – plenitude. Depois, o corte. Então, surge o seio como recompensa. Mas, ele não é total e por isso divide-se em bom e mau. O bom é fonte de alimento e amor. O mau é inscrição da falta. Destrói, aniquila e reatualiza a dor da primeira separação. A partir da cisão, o mundo será de amor e ódio.

Não é à toa que o retorno do herói é marcado pela destruição da madrasta (seio mau) e o final feliz acontece ao redor da mesa, do alimento e do apetite (seio bom). As mãos que se acolhem fecham a cena e o bem é celebrado.

¹¹⁵ NASIO, Juan-David. Op. cit., pp. 84, 85, 98.

Se os contos de fadas nos mostram sempre o final feliz, eles também oferecem uma aprendizagem importante ao fazerem do caminho para a conquista um percurso doloroso. Está implícito que para crescermos e adquirir maturidade espiritual é preciso lutar contra o sofrimento e as pulsões internas destruidoras.

A literatura nos coloca na dimensão do bem e do mal. O espaço da representação literária é de queda, sofrimento e muita dor. É também o lugar da emergência de um sujeito novo, nascido de um estado de suspensão onde o possível se faz verdade, por mais irreal que pareça.

O Junípero é uma narrativa que deixa para o leitor mais do que uma lição de que a justiça e o bem prevalecem. Compreende-se a partir dessa leitura que somente transcendemos para o amor quando conhecemos o caminho da dor.

Será precisamente desse trajeto dor-amor que trataremos no nosso último capítulo ao abordar um dos mais belos e emocionantes contos de fadas da nossa Literatura Clássica Infantil: “A Bela e a Fera”.

Escolhemos esse conto como fechamento para as nossas análises por acreditar que ele traz na sua estrutura narrativa um significativo movimento de ritual de passagem, veiculado pela travessia da dor para o amor.

Encontramos em *A Bela e a Fera* a essência da dor e o resgate dos sentimentos positivos que restituem à ordem interna e equilibram a vida no sentido de um encontro com o amor.

Embora seja muito comum acreditar que no amor temos o mundo e somos completamente felizes, isso não corresponde à realidade, nem interna, nem externa, pois nos parece que:

“Quanto mais se ama, mais se sofre(...) O sofrimento nos ameaça de três lados: no nosso próprio corpo, destinado à decadência e à dissolução(...); do lado do mundo exterior, que dispõe de forças invencíveis e inexoráveis para prosseguir-nos e aniquilar-nos. A terceira ameaça que nos interessa aqui, “provém das nossas relações com os seres humanos(...) o

sofrimento oriundo dessa fonte é talvez mais duro para nós do que qualquer outro.”¹¹⁶

Essa afirmação provoca perplexidade e demanda inúmeras reflexões, pois se a dor faz sofrer, o amor faz mais ainda, visto que ele decorre do estado lacunar, onde precisamos do Outro como referência vital da imagem que fazemos de nós mesmos, e até da imagem que precisamos construir para nos reconhecermos como Outro.

É pertinente apresentar a dor-amor como sentimentos que se complementam e são indissociáveis. Entretanto, é sempre no amor que sustentaremos nossos alicerces para uma vida feliz. Não se pode falar do lugar do amor sem que se aponte para a falta primeira, que é dor-furo, também caminho para que se viva além do prazer.

Para aliviar a dor, o ser humano encontra várias saídas e, sem dúvida, o amor é a mais plena e construtiva forma de transcender a dor. Parece que ele é o melhor meio de proteger-se contra a dor e o sofrimento, tal como é colocado pela psicanálise é:

“(...) contra o sofrimento que nasce a relação com o outro (...) remédio aparentemente muito simples, o do amor ao próximo. De fato, para preservar-se da infelicidade, alguns preconizam uma concepção de vida que torna como o centro o amor, e na qual se pensa que toda alegria vem de amar e ser amado (...) uma atitude psíquica como essa é muito familiar a todos nós. Certamente, nada mais natural do que amar para evitar o conflito com o outro. Vamos amar, sejamos amados e afastaremos o mal. Entretanto, é o contrário que ocorre. (...).”¹¹⁷

A busca pelo amor parece ser a grande causa da humanidade. Tenta-se o amor das mais variadas formas e numa sociedade como a nossa ele surge, por vezes, embalado na fantasia de que se formos belos e famosos, então seremos amados e felizes para sempre.

¹¹⁶ Idem, ibidem, p. 26.

¹¹⁷ Idem, ibidem, p. 26.

Cada vez mais nos distanciamos daquilo que pode ser o mais original em nós mesmos e andamos em busca do espetáculo efêmero e fugaz, mas plenamente capaz de provocar o êxtase e a sensação de eternidade. E quanto mais fugimos da dor, mas ela se apresenta assumindo diversos aspectos, convidando para um olhar mais profundo, sobretudo sensível diante daquilo que pode ser a nossa verdadeira dor. Como transformar a dor em sentimento positivo é a grande questão.

Na próxima análise tentaremos dar conta dessa relação entre dor-amor, seguindo os pressupostos da psicanálise e sua aplicação aos textos literários. Pois, se na literatura vivemos o mundo de acordo com a nossa visão de mundo, sabemos que também a partir da força metafórica da narrativa sairemos diferentes, capazes de nos “reinventar” no espaço da ficção, apoiados pela verdade dos sentimentos surgidos da nossa relação com o escrito e inscrito nas personagens.

Veremos no próximo conto a ser analisado personagens que vivenciam a dor e o amor e como daí pode surgir o respeito às diferenças e o equilíbrio das nossas pulsões vitais. “A Bela e a Fera” faz sentir que os contos de fadas vivem em nós como força simbólica e transcendente, lindamente capaz de nos fazer viver no outro aquilo que é nosso e particular, que faz parte da nossa história de vida. Passemos para o último capítulo dessa nossa leitura-escritura da “dor-amor” nos contos de fadas, na intenção de dar ênfase ao que existe de mais provocativo e surpreendente no mundo do faz de conta e que consiste na transformação da dor em amor.

CAPÍTULO 5

"A Bela e a Fera": Uma Travessia Poética da Dor-Amor



CAPÍTULO V - *A BELA E A FERA*: UMA TRAVESSIA POÉTICA DA DOR-AMOR

**“O amor é uma espera
e a dor
a ruptura súbita e imprevisível
dessa espera.”¹¹⁸**

5. 1 - MITO E CONTOS DE FADAS – ITINERÁRIOS DO SIMBÓLICO COM RESOLUÇÕES DIFERENTES

Após ter passado por alguns contos de fadas que focalizam a temática do abandono e da dor de crescer, finalizamos nossas análises apresentando uma narrativa que fala da conquista da maturidade por meio do casamento, ou seja, da conjunção amorosa.

Escolhemos o conto *A Bela e a Fera* pela fortuna crítica e teórica que possui, mas também por se tratar de uma história de tamanha riqueza simbólica e beleza poética que tem conseguido encantar crianças e adultos de todos os tempos.

Indiscutivelmente, é um dos textos mais conhecidos em todo o mundo. Impressiona leitores de todas as épocas e lugares, sobretudo porque apresenta como solução para o conflito existencial: o encontro do amor. Sua análise é um desafio, pois exige um grau de complexidade de respostas e intervenções equivalente ao grau de complexidade que ele suscita.

Talvez, seja essa complexidade o motivo de tanta investigação e releitura desse texto que parece ser fonte inesgotável de um “querer” compreender, mais e melhor, os mistérios da alma humana. O resultado disso é uma imensa produção crítica e artística que coloca *A Bela e a Fera* entre uma das obras mais conhecidas no mundo.

Buscamos um conto que transita pela dor-amor utilizando-se dos aspectos mais diversos que caracterizam este tipo de narrativa, tais como: a viagem do pai, a ausência da mãe, as irmãs malvadas, as virtudes dos heróis, provas a serem superadas, perdas e abandono,

¹¹⁸ NASIO, Juan-David. Op. cit., p. 5.

o casamento como ritual de passagem e o mágico “felizes para sempre”. Portanto, uma história de travessia e celebração.

Geralmente, o “final feliz” é desencadeado pela superação das provas impostas ao herói e a chegada do castigo para o inimigo. Tal final consiste em atender às expectativas do leitor, pois se pode ser assegurado de que o bem (representante dos aspectos positivos e construtivos) vence o mal (representante dos aspectos negativos e destrutivos).

O leitor projeta-se tanto no herói (representante do bem) como no seu antagonista (representante do mal), mas é a vitória do primeiro que “garante” o sentimento de alívio e satisfação, afinal essa é a promessa de um futuro de compensações positivas. Pois,

“O herói do conto de fadas é aquele que se aventura e padece. Embora seja certo que, na vida, temos de aprender a escolher “entre sofrimentos estéreis e dores fecundas”, o ser humano procura evitar essas dores fecundas ao fracassar no seu intento, fica restrito às dores estéreis que não permitem amadurecer.”¹¹⁹

Assim, o herói assegura ao leitor, por meio da fruição vivida no final feliz, que a luta por mais difícil que seja vale a pena e nos recompensa, mas é preciso saber enfrentá-la mesmo que as primeiras tentativas sejam de fracasso. Quando o herói sabe lutar, então ele pode ser recompensado por uma das maiores conquistas que é a maturidade do amor simbolizada pela conjunção amorosa.

A temática de *A Bela e a Fera* circula em torno da busca por essa maturidade espiritual consagrada pelo encontro do amor e o poder de transformação que este provoca. Disso tratará muitas narrativas que, como este conto, supostamente surgiram do mito Cupido e Psique (Eros) e pertencem ao ciclo do noivo-animal.

Antes de entrar na análise psicocrítica dos símbolos que compõem esta história, faz-se necessária uma breve visita ao mito, pois existe uma forte suposição de que Eros, deus do amor, foi a primeira Fera do Ocidente, além de ser o precursor das narrativas que falam de metamorfoses.

¹¹⁹ PAZ, Noemi. Op. cit., p.87.

Dessa forma, para sustentar melhor nossas conjecturas sobre *A Bela e a Fera* decidimos traçar um paralelo entre conto e mito. Assim, logo adiante, sugerimos alguns aspectos de convergências e divergências entre eles, que mesmo sendo muito semelhantes, apresentam características diferentes com relação à mensagem veiculada, a finalidade e o efeito que produz no leitor.

Alguns pesquisadores afirmam que os contos de fadas e o mito (do grego *mhytus*, que significa palavra, narrativa) têm a mesma origem, embora existam posições discordantes a esse respeito. De qualquer forma, levamos em consideração que essas narrativas surgiram nos primórdios da humanidade. Com a força do sagrado os primeiros relatos realizam sua transição do mito para as lendas e das lendas, possivelmente, para os contos de fadas.

Estes surgem seguindo a trilha deixada pelos mitos, assim muito da estrutura narrativa destes serviu como eixo para as narrativas conhecidas no âmbito do maravilhoso. Inferimos que sendo o mito um produto da necessidade humana de fabular e narrar traz em si um poder religante inerente à sua virtualidade sempre presente.

Temos que considerar que o mito funciona por meio de estruturas arquetípicas, que são constantes e capazes de ligar o individual ao universal. Sucede que essa estrutura é repassada e mantida na maioria dos contos de fadas. Essa é uma questão que vem ocupando muitos estudiosos do folclore, da etnografia e da antropologia. Mesmo não sendo uma situação resolvida, existem fortes indícios que o conto de fadas possui suas raízes no mito e ambos estão na base de origem da linguagem. Autores como C. W. Von Sydow, V. Propp e Wilhelm Grimm, consideram que:

“(...) os contos de fadas são mitos desintegrados e que só podem ser interpretados se tem-se em conta essa origem. Mito e conto de fadas são homólogos em termos de estrutura e significado, referindo-se ambos – no plano axial – ao rito de iniciação.”¹²⁰

Embora, concordemos com a afirmação de que os contos de fadas possuem o caráter iniciático, para nós sua dimensão e sua capacidade simbólica extrapolam o ritual de

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p. 87.

passagem e iniciação porque aponta para conteúdos subjacentes à complexidade humana, que possivelmente escapam ao mito.

Como o mito, o conto de fadas possui o poder de conduzir o leitor ao mundo secreto, tanto da consciência individual quanto da coletiva, porque o que se pretende nesses relatos é obter uma dimensão maior de espiritualidade humana, conseguida de maneira total, somente, por meio da experiência simbólica.

Para demonstrar tal afirmação, podemos tomar como referência o mito de Cupido e Psique e o conto de fadas *A Bela e a Fera*. Tanto em um como no outro, somos seduzidos pela diferença, pelo estranho e monstruoso que é transformado a partir de um encontro amoroso.

Essas narrativas apresentam heróis diferentes. Aparentemente iguais já que estão na condição animalesca, pois foram transformados em criaturas monstruosas, embora exerçam grandioso poder de sedução. Com relação a isso, a pesquisadora portuguesa, Maria da Conceição Costa, afirma:

“O animal em Marie-Loise Von Franz, é um equivalente do instinto. Por seu turno Bruno Bettelheim, na Psicanálise dos Contos de Fadas, relaciona por diversas vezes o monstro e o animal, com o domínio da sexualidade. (...) Na perspectiva da gestação de uma nova criatura que vai nascer dentro do sujeito que vive estas provas, a “fertilidade” acontecerá. Mas, a construção de uma nova identidade pressupõe “dor” e daí a morte simbólica a que se assiste nestas provas iniciáticas. Tem de acontecer uma mudança e a metamorfose é a sua expressão.”¹²¹

¹²¹ COSTA, Maria da Conceição. *No Reino das Fadas*. Lisboa: Fim de Século Edições, 1997, p.177.

A transformação é um dos principais elos entre Eros e a Fera, ambos precisam renascer para uma nova existência e servir como espelho para seus pares amorosos. É necessário despertar o verdadeiro amor do outro e amá-lo em todas as suas estranhezas e fragilidades para que se atinja o verdadeiro significado do amor.

A metamorfose é uma das características mais dominantes no ciclo das narrativas do noivo-animal. Dela, o personagem renasce para inaugurar uma existência mais plena. Mas, a ascensão não é tarefa simples para o espírito, pois crescer significa ter que realizar cortes e confrontar-se com situações dolorosas.

Cupido ao desobedecer à Vênus é terrivelmente castigado, porém sua metamorfose e transformação não são suficientes para ensinar à Psique o significado da confiança no outro amado. Ela sofre muitas provas, mas dominada pela curiosidade, não atende ao pedido do amor e, somente, é salva porque ele intercede a seu favor.

Psique não consegue dominar os impulsos instintivos, levada pela curiosidade, sendo então impossibilitada de alcançar uma nova dimensão de humanidade, com a ajuda de Cupido é aceita no mundo dos deuses, casa-se com ele e tem uma filha chamada Prazer (Volúpia). O sentido do mito é cumprido, mas não existe o “felizes para sempre”.

Com Bela acontece diferente, mesmo cedendo à curiosidade, alcança a maturidade por seus próprios méritos e consegue ultrapassar todas as provas até, finalmente, reencontrar-se com o amor numa outra dimensão humana. Ao contrário de Eros, a Fera não interfere. Somente, se casa quando os sentimentos de Bela são confirmados por meio da confiança e aceitação. Além disso, somos comunicados do final feliz.

O mito produz o efeito de uma experiência interna que se aproxima do sagrado, possibilita caminhos para uma compreensão da realidade de maneira analógica e intuitiva, quase sempre serve de interdição e ensinamento moral, como um valor que deve ser repassado para a sociedade e serve como um regulador para o funcionamento grupal.

O conto de fadas não tem como objetivo explicar o inapreensível, nem tampouco dar uma lição de moral. Sua dimensão é diferente da do mito e ambos tratam de questões universais. Atraem pelo clima de mistério e suspense, além de tratarem da diferença sexual, curiosidade feminina, inveja, esperança, transgressão, desobediência, metamorfose, desejo, morte e nascimento, entre outros aspectos.

Embora não seja nossa intenção o aprofundamento no estudo do mito, não devemos deixar de tocar em algumas características dessas narrativas que funcionam como ponto de encontro entre ambas. Sendo uma das principais o rito de iniciação.

Tanto no mito quanto no conto temos como fio condutor da estrutura narrativa o processo iniciatório, no qual o herói depois de passar por inúmeras provas mostra-se capaz de ascender a uma vida mais plena por meio de um desprazer original superado. Assim, o que era empecilho,

“(...) vira o grande prazer de uma ansiedade mal encarada e dominada de modo bem sucedido.”¹²²

Superar o desprazer provocado pelas ansiedades originais surgidas a partir das primeiras perdas não é tarefa fácil, pois demanda por parte do herói disponibilidade para o desafio e enfrentamento dos seus próprios infernos. A metamorfose é um dos símbolos mais representativos do surgimento do herói para uma nova vida, portanto de uma prova superada.

Cupido e a Fera são metáforas perfeitas para mostrar esse desejo de superação, pois ambos precisam de uma nova existência para servir de espelho para seus pares amorosos. É preciso amar o outro naquilo que é estranheza e fragilidade para que se obtenha o verdadeiro significado de amar e ser amado.

Com Bela acontece diferente, mesmo cedendo à curiosidade, alcança a maturidade por seus próprios méritos e consegue ultrapassar todas as provas até, finalmente, reencontrar-se com o amor numa outra dimensão humana. Ao contrário de Cupido, a Fera não interfere. Somente, se casa quando os sentimentos de Bela são confirmados por meio da confiança e aceitação. Além disso, somos comunicados do final feliz, o que não acontece com a narrativa mítica.

O mito de Édipo é exemplar para essa afirmação, pois por meio dele é estabelecido o tabu do incesto para a cultura ocidental. O herói é terrivelmente castigado por apaixonar-se por Electra, sua mãe. Dessa forma, o mito instaura a proibição da conjunção amorosa entre pais e filhos e garante a criação de novos grupos familiares.

¹²² BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 153.

O modelo serve também para explicar o interdito como algo necessário para que as pulsões do instinto sejam controladas, pois segundo a psicanálise o limite é o corte necessário e estruturante para a formação de uma personalidade saudável. Nesse aspecto, mito e conto encontram-se dentro da mesma perspectiva.

“(...) é uma alegoria da passagem iniciática na qual o herói representa a alma perdida no mundo a lutar contra os poderes inferiores de sua própria natureza e contra os enigmas que a vida lhe propõe, até encontrar, após aceitar e realizar as provas, os meios para a sua própria redenção.”¹²³

Entretanto, nos parece que enquanto o mito tem como objetivo exercer a função de censura, portanto de advertência, o conto faz o contrário: liberta e garante que se formos capazes de superar os conflitos, então poderemos ser “felizes para sempre”.

Possivelmente, essa é uma das maiores diferenças entre mito e conto. No primeiro, temos uma visão pessimista e repressora da realidade, no segundo um apelo ao otimismo e liberdade.

Nos reconduzimos a alguns aspectos referentes ao mito como forma de traçar um paralelo com o conto que propomos a analisar, pois como já referimos, existe uma hipótese bastante forte de que grande parte dos contos de fadas incluídos no ciclo do noivo-animal, tenha se originado precisamente daí e que Cupido seja um mito fundante da diferença sexual.

Sabemos que as narrativas pertencentes ao referido ciclo tratam da transformação pelo amor, o que implica na aceitação da diferença de forma integral, podendo se levar anos para que se supere todas as provas necessárias e se obtenha a metamorfose final. Segundo Bettelheim:

“A tradição ocidental das histórias do tipo noivo-animal começa com “Cupido e Psique” de Apuleio no século II d.c. e remete a fontes ainda mais antigas. Esta história faz parte de um trabalho mais extenso, Metamorfoses, que, como sugere o

¹²³ Idem, ibidem, p. 18.

título, trata das iniciações que produzem estas transformações. Em “Cupido e Psique” Cupido é um deus, mas a história tem traços importantes em comum com os contos do ciclo noivo-animal.(...)este mito influenciou todas as histórias posteriores do tipo noivo-animal no mundo ocidental. (...).”¹²⁴

Temos em *A Bela e a Fera* vários pontos de convergência com a narrativa mítica que tem como protagonistas um deus, Cupido, e uma mortal, Psique. Entretanto, quando comparamos as duas observamos algumas diferenças que são de ordem estrutural, mas também de conteúdo, sobretudo no que se refere à mensagem veiculada.

São muitos os contos que sofreram a influência dos mitos clássicos e tratam da metamorfose e do apaixonamento entre seres diferentes como sendo um dos caminhos para que os heróis se salvem e alcancem a vitória pretendida. Como exemplo, temos o *Panchatrantra*, livro sagrado que narra muitas histórias dessa natureza.

A imagem de uma fera erotizada e investida de todo poder de sedução, vem sendo reatualizada de geração em geração. Mesmo hoje, assistimos ao clássico filme do cineasta Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, completamente encantados pela cena na qual a Bela debruça-se sobre a face monstruosa do herói e completamente apaixonada entrega-se à dor do amor. Assim, também acontece com o filme americano que retrata o amor de uma fera terrível, *King Kong*, por uma bela jovem indefesa que comovida por seu sofrimento tenta salvá-la da destruição, embora inutilmente. Pois, parece que não foram os aviões que mataram a Fera, mas é a Bela que mata a Fera.

De qualquer forma, *King Kong* é o retrato da masculinidade, da doçura de uma fera e da paixão entre criaturas diferentes. Constatamos que mesmo àquelas narrativas contemporâneas, criadas para vídeo games, como o *Super Mario brothers*, recorrem ao eterno mito da força masculina e do amor que faz com que o herói passe por diversas provas até salvar a sua amada. Frequentemente, novelas, folhetins e anúncios de publicidade retomam personagens dos contos de fadas para passar a mensagem que desejam transmitir.

Segundo a pesquisadora Marina Warner, a luta e o desafio estão nas raízes humanas do desejo pelo lúdico e essas narrativas tratam precisamente disso e mesmo que o

¹²⁴ Idem, ibidem, pp. 331, 334.

contexto histórico-social altere o processo de recepção das mensagens, ainda assim, o pano de fundo se desenvolverá a partir dos elementos de origem.

Apoiada na teoria dos arquétipos, a autora acredita que desde sempre a Fera foi identificada com o masculino e com o erótico, além de seguir numa caminhada em direção do outro que deve revelar-se com capacidade para amar e ser amado.

A devida relação com os outros é capaz de produzir integração social e, também, assimilação necessária dos códigos que regem o funcionamento da comunidade. Ao realizar a conjunção amorosa, os amantes se inserem na vida coletiva de maneira compensatória. Pois,

“(...) A designação “conjunção amorosa” indica uma relação “concluída” mas, nem sempre, (...) se trata de uma harmonia definitiva. Em vários textos a “harmonia” é provisória e provas diversas esperam ainda os heróis.”¹²⁵

Eleger alguém para amar não significa concluir uma etapa, mas iniciar uma jornada na qual se tem de alimentar o desejo pelo outro permanentemente, portanto não é a conjunção amorosa que garante o final feliz, mas sim a busca diária de que o outro possa ser um significante do desejo. Enquanto o eleito amado corresponder às nossas expectativas pulsionais haverá harmonia.

Escolhemos finalizar nossos comentários interpretando o conto *A Bela e a Fera* e o mito Cupido e Psique por acreditar que eles representam com força e poesia, tanto a força do mito quanto do conto. Juntos conseguem apresentar o mais sublime da imagem do amor, embora não deixe de mostrar a dor como elemento motivador de busca pela harmonia e integração.

A seguir, realizamos um resumo de Cupido e Psique, procurando valorizar, sobretudo os elementos, por nós, considerados de maior relevância literária. Buscaremos trabalhar no terreno da análise comparativa entre mito e conto de fadas para lembrar que, embora existam pontos comuns, diferem no essencial das suas funções simbólicas.

¹²⁵ Idem, *ibidem*, p. 98.

Primeiramente, realizamos uma síntese, a história de Cupido e Psique conta que um rei e uma rainha possuíam três lindas filhas, mas a caçula era a mais deslumbrante de todas. Era tão bela que nenhuma palavra seria capaz de expressar. Era o centro das atrações de todos os homens, o que não podia ser admitido por Vênus, deusa da beleza e do amor.

De maneira alguma, Psique escapará da sua vingança e terá motivo suficiente para arrepender-se da sua beleza.

Vênus, deusa da beleza e do amor sentiu-se negligenciada pelos homens que prestavam todas as homenagens a uma mortal bela e virgem. Nada se comparava com a formosura de Psique.

No céu havia uma porta de nuvem que permitia a travessia para o paraíso, mas somente os imortais podiam passar por ela. Embora os deuses tivessem as moradas distintas, quando convocados por Júpiter compareciam para as assembléias, banquetes e festas onde se regalavam com ambrósias e néctar, além de decidirem o destino do céu e da terra.

Vênus fica tão preocupada por não ser mais o centro das atenções que já não consegue tirar proveito de tanta felicidade. Revoltada, manda chamar seu filho Cupido, seu companheiro constante para pedir-lhe que destruía Psique, atingindo-lhe o peito com uma de suas flexas. O golpe deverá fazer com que a jovem se apaixone pela mais monstruosa das criaturas.

Cupido obedece às ordens da mãe. Vai até o jardim de Vênus, onde existem duas fontes: uma de água doce e outra de água amarga. Enche dois vasos de âmbar, cada um com uma das águas e parte em busca de Psique que dormia profundamente quando encontrada por ele.

Assim, o deus vai até junto dela e derrama sobre os seus lábios a água amarga, enquanto toca-lhe com a ponta da seta. Ao toque, Psique é despertada e ele assustado fere-se com a própria flecha. Quando a moça abre os olhos, Cupido (invisível) é tomado de tanta ternura que só pensa em poder sanar o mal que fizera. Decide derramar sobre os belos cabelos dela, as gotas balsâmicas da alegria.

Depois do acontecido, Psique continua sendo contemplada por beleza, entretanto não consegue mais arrumar ninguém para se casar. Nem príncipe, nem plebeu. Suas duas irmãs mais velhas, apesar de não serem tão belas, conseguem casar com príncipes herdeiros.

Assim, Psique mergulhada na solidão rejeita sua beleza, pois esta só provoca admiração, mas nenhum amor.

Os pais preocupados decidem consultar o oráculo de Apolo e o mesmo revela que Psique não estava destinada a casar-se com um mortal. Seu futuro marido a esperava no alto de uma montanha e era um monstro, a quem nem os deuses nem os homens podiam resistir.

A profecia gerou desânimo em todos e os pais se entregaram ao desespero. A moça com seu coração magoado, percebe que seu destino havia sido alvo da inveja de Vênus. Sente-se vítima. Resignada pede para ser levada ao rochedo da sua desventurada sorte.

Depois de tudo preparado para a sua partida, a virgem real segue o cortejo como se estivesse indo para a morte, em vez de núpcias. Sobe o alto da montanha e de lá, observa o triste lamento de todo o povo.

Tremia e chorava de tanto medo, até que viu surgir um vento leve e gentil chamado Zéfiro que a levou suavemente para um vale florido. Foi-se acalmando até que adormeceu deitada na relva. Ao despertar viu-se diante de um lindo bosque, no qual adentrou e encontrou uma fonte de águas cristalinas, além de avistar um palácio esplendoroso. A sua arquitetura assemelhava-se a dos mortais, mas havia algo nele que era diferente.

Mesmo temendo, aventurou-se a entrar e ao fazê-lo era tal o seu encanto que não conseguia parar de olhar para as cenas de beleza que se projetavam diante dela. Tudo era ouro, arte e riqueza. Deleite para os olhos de qualquer espectador.

Enquanto deslumbrava-se com tanta imponência e bom gosto, ouviu uma voz ecoar por todo o salão, dizendo que tudo que ali se encontrava era dela. Dizia ainda, que as vozes que ouvia pertenciam aos seus servos que ali estavam para servi-la de tudo que precisasse.

Assim, é aconselhada a entrar no aposento destinado a ela para dormir e descansar. Quando acordasse, seria banhada com águas relaxantes e perfumadas e depois se regalaria com uma deliciosa ceia.

Psique aceitou os conselhos: dormiu, banhou-se e dirigiu-se à sala de jantar. No local não conseguia ver ninguém, somente uma mesa repleta das melhores iguarias. Uma música tocava e ainda se podia ouvir um coro soando belas canções.

Psique, embora bem tratada não via o marido. Este, só aparecia à noite em total escuridão e partia antes do amanhecer. Sua presença cheia de amor despertou na jovem uma enorme paixão. Mas, a moça queria ver-lhe, conhecer o rosto que tocava e afagava, entretanto ele não consentia. Ao contrário, recomendou-lhe que nunca tentasse fazer nada para vê-lo. Afinal, existiam bons motivos para que ele pedisse tal confiança.

Chega a interrogá-la sobre o porquê da sua curiosidade, pois ela possuía tudo que desejava e não devia duvidar do seu amor. Era melhor que não o visse. Se assim acontecesse poderia ser capaz de temê-lo ou adorá-lo como a um deus. A única coisa que ele queria é que ela o amasse.

Embora Psique tenha ficado mais tranqüila durante um certo período, logo a ansiedade voltou. Enquanto tudo foi novidade estava feliz. Depois, foi preenchida por um imenso vazio. Sentia saudades dos seus pais e das irmãs. Pensava o quanto seria bom se eles pudessem usufruir, junto com ela, de todas aquelas maravilhas.

Aquele palácio havia se transformado apenas numa rica prisão e a tristeza tomou conta da sua alma. Até que uma certa noite quando o marido chegou e viu a sua amada mergulhada numa melancolia sem fim, perguntou-lhe o que estava acontecendo e ela contou-lhe dos seus sofrimentos.

Assim, pediu permissão para que suas irmãs a visitassem. Ele, mesmo relutante, concedeu-lhe o desejo. Então, Psique chamou Zéfiro e transmitiu as ordens do marido. O vento prontamente foi buscar as duas irmãs.

Ao chegarem, Psique estava a espera para abraçá-las e oferecer-lhe o desfrute de todos os bens que possuía. Após mostrar-lhes o palácio inteiro, pediu para que os criados as banhassem, que fossem servidas à mesa e que admirassem os numerosos tesouros.

Tudo que viam era tão maravilhoso que foi impossível não sentirem inveja. Interrogaram Psique de todas as formas a fim de saberem sobre o marido da bela irmã. Psique disse-lhes que o marido era um lindo jovem que vivia caçando nas montanhas. Elas não acreditaram e continuaram questionando. Com a intenção de aliviar o seu coração, Psique confessou que nunca o havia visto.

As duas invejosas trataram de colocar dúvidas na cabeça da moça, fazendo lembrar a profecia do oráculo, repassando que todos os habitantes do vale diziam que seu

marido era uma monstruosa serpente que a nutria com alimentos deliciosos para depois, devorá-la.

Aconselharam-na a munir-se com uma lâmpada e uma faca afiada, mas que tivesse muito cuidado para que o amante não descobrisse. Assim, deveria se preparar para quando ele estivesse dormindo profundamente, ir até ele e iluminar a sua face. Se por acaso as hipóteses fossem confirmadas, então não deveria hesitar em cortar-lhe a cabeça para obter a liberdade.

Psique resistiu durante muito tempo, até que não mais suportando a dúvida preparou a lâmpada e a faca afiada e escondeu-as do marido. Seguindo o conselho das irmãs, esperou ele dormir e iluminou seu rosto. Surpresa! Em vez de um monstro, teve a mais bela das visões. Diante dela, um belo deus, com lindas madeixas loiras, pele branca como a neve, faces róseas e lindas asas de penas brilhantes dormia tranqüilamente.

Deslumbrada, abaixou-se para iluminar seu rosto mais de perto. Assustada derramou uma gota de óleo no ombro dele. Subitamente, o deus abriu os olhos e viu Psique. Depois, sem nada dizer, abriu suas lindas asas e voou pela janela. Desesperada, seguiu-o correndo e pulou da janela caindo estendida no chão.

Ao vê-la caída, Cupido suspendeu o vôo por um instante e dirigiu-se a ela, dizendo-lhe que tinha sido tola em ter desconfiado dele para acreditar nas irmãs invejosas. Enquanto ela planejava cortar-lhe a cabeça, ele, desobedecia às ordens da mãe para desposá-la. Não lhe daria outro castigo além de vê-lo partir para sempre. Pois, o amor não pode conviver com a desconfiança.

Cupido deixando-a caída no chão lamentou-se tristemente. Aos poucos Psique foi se recompondo, mas quando olhou em torno, tudo havia desaparecido: o palácio, os jardins, os criados. Viu, apenas, um campo aberto onde moravam suas irmãs.

Foi procurar por elas para contar o que havia acontecido. Continuaram se fingindo de boas, mas só pensavam que, Cupido estava livre para escolher uma das duas. Sem dizerem nada sobre o que pretendiam, cada uma delas, no outro dia acordou bem cedo e foi para a montanha esperar o vento Zéfiro pedindo para que ele levasse ao seu senhor.

Confiantes, atiraram-se no ar e se despedaçaram por completo, pois Zéfiro não as sustentou. Enquanto isso, Psique vagava noite e dia pelo mundo, sem repouso e alimento, a

procura do marido. Até que um dia muito cansada, avistou uma imponente montanha e no seu topo um templo magnífico. Logo, imaginou que o seu amado estivesse ali e dirigiu-se até lá.

Ao entrar se deparou com uma tremenda desorganização. Havia um monte de feixes de trigo misturados às espigas de cevada, junto de ancinhos e outros instrumentos de ceifa atirados descuidadamente pelas mãos de ceifadores cansados, naquelas horas escaldantes do dia.

Psique, com boa vontade, arrumou toda aquela bagunça, pois apesar do que tinha lhe acontecido acreditava não poder negligenciar nenhum deus, então cuidou e arrumou o templo que pertencia à santa Ceres. Observando a entrega daquela moça, Ceres disse que não podia fazer muito por ela, pois não podia protegê-la contra a má vontade de Vênus.

De qualquer forma, poderia ensinar-lhe um meio de não desagradar aquela que era a deusa da beleza. Disse-lhe que fosse até Vênus despojada de orgulho e humildemente se subjugasse pedindo-lhe perdão. Talvez, ela tivesse compaixão e restituísse seu amado.

Assim, fez a jovem. Foi até Vênus que a recebeu com fúria e ódio. A deusa não poupou Psique e falou-lhe de como a achava ingrata, pois seu filho havia desobedecido às suas ordens por ter se apaixonado por ela e o que havia recebido dela era apenas uma ferida aberta causada pela desconfiança. Agora, Cupido estava doente e triste.

Para que fosse perdoada teria de passar por duras provas que testassem sua capacidade como dona de casa. Psique deveria ir até o celeiro do templo e separar todos os grãos que lá estavam e eram muitos. Depois, deveria prepará-los para servir de alimento para os pombos sagrados, antes do anoitecer.

A moça estava paralisada, não se sentia capaz de executar tamanha tarefa. Entretanto, o amante vendo seu desespero incitou as formiguinhas nativas dos campos a terem pena dela. Assim, a chefe do formigueiro juntou suas trabalhadoras e foram em socorro de Psique.

Quando chegou o crepúsculo, Vênus retornou do banquete dos deuses, cheirando a perfume e coroadada de rosas. Quando viu a tarefa executada, não acreditou que ela tivesse sido capaz de ter feito tudo aquilo, então injuriada compreendeu que ela havia sido ajudada por Cupido.

Entregou um pedaço de pão preto à Psique e partiu. No outro dia mandou chamar a moça e mostrou-lhe um bosque longínquo. Disse-lhe que lá, encontraria carneiros pastando livremente. Eles eram cobertos de lã brilhante como ouro. Assim, ordenou-lhe que trouxesse a lã desejada de todos os carneiros que ali pudesse encontrar.

Mesmo achando a tarefa difícil estava disposta a enfrentar. Dirigiu-se à margem do rio para tentar atravessá-lo e então escuta a voz do rio deus que adverte do perigo, pois não era uma boa hora para desafiar as correntezas. Além disso, naquele momento os carneiros estavam sob a influência do sol nascente, por isso eram dominados por uma raiva cruel dos mortais.

Outrossim, quando o sol do meio-dia tiver levado o rebanho para as sombras e o espírito sereno do rio os tiver acalmado, poderá atravessar sem perigo. Lá encontrará nas moitas de arbusto e nos troncos das árvores, a lã desejada. Assim fazendo, Psique voltou para junto de Vênus com as mãos cheias de lã da cor do ouro.

Contrariada Vênus diz que ainda não confiava na sua capacidade de realizar uma tarefa útil sozinha. Então, impõem outra tarefa muito difícil. Deve descer até as sombras infernais e entregar uma caixa a Prosérpina, dizendo-lhe que coloque dentro dela um pouco de beleza para Vênus, pois com a doença do filho, estava tão cansada que perdera um pouco da sua própria. Avisa que Psique não deve demorar.

Essa prova parecia ser impossível de ser superada. Psique, em total desânimo, dirige-se até o penhasco para de lá se atirar. Quando está pronta para realizar tal feito, escuta uma voz dizendo que não deve cometer essa covardia, afinal tinha conseguido realizar as provas anteriores. Não podia desistir diante da última prova.

A voz disse que a orientaria para chegar a gruta onde habitava Plutão e como poderia passar por Cérbero, o cão de três cabeças, e enfim convencer Caronte, o barqueiro, a transportá-la pelo negro rio e trazê-la de volta. Avisa, ainda, que quando Prosérpina entregar a caixa, não deverá abrir por nada desse mundo, pois não pode conhecer o segredo da beleza das deusas.

Psique parte e logo chega ao destino certo salva. Foi bem recebida, até um banquete lhe ofereceram. Mas, ela não quis, comeu apenas um pedaço de pão seco. Deu o

recado de Vênus à Prosérpina que logo entregou a caixa. Então, partiu e ao encontrar a luz do dia, encheu-se de felicidade.

Tendo a caixa na mão, ficou muito tentada em ver os tesouros que havia dentro dali. Além do mais, gostaria de ter um pouco daquela beleza para poder encantar o seu amado quando o encontrasse. Assim, não resiste a curiosidade e abre a caixa. Em vez de tesouros encontrou o infernal e verdadeiro sono estígio. Caiu como se estivesse morta.

Cupido, já restabelecido não suportava a saudade da sua amada e vendo uma janela aberta voa até o corpo de Psique, coloca estígio dentro da caixa e fecha. Depois, toca levemente com a ponta de sua seta e a retira do sono. Quando ela acorda, ele a repreende dizendo que mais uma vez ela quase morreu e tudo somente por conta da curiosidade.

Agora, ela deveria fazer exatamente o que Vênus havia ordenado e enquanto isso ele tentaria fazer algo para salvá-la. Dessa maneira, foi até Júpiter e suplicou que o ajudasse. O deus, comovido pela história de Cupido empenha-se em defender aquela causa e até consegue convencer Vênus.

Júpiter solicita que Mercúrio leve Psique até a assembléia celestial, e, quando ela chega, ele entrega uma taça de ambrosia dizendo-lhe para beber e tornar-se imortal, pois Cupido jamais poderia cortar o laço que atou e que aquelas núpcias seriam perpétuas.

Finalmente Cupido e Psique unem-se num matrimônio celestial e, mais tarde eles têm uma filha chamada Prazer.¹²⁶

A história de Cupido e Psique é um dos mais bonitos relatos que compõem os episódios míticos e sua leitura. Sua trajetória simbólica é puro deleite. Na maioria das vezes, é considerada como alegoria, pois Psique em grego significa tanto alma como borboleta.

Parece que não existe nada tão lindamente poético e alegórico como a imortalidade da alma representada por uma borboleta que:

**“(...) depois de estender as asas, do túmulo em que se achava,
depois de uma vida mesquinha e rastejante como lagarta,**

¹²⁶ BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia, histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, pp. 99-109.

flutua na brisa e torna-se um dos mais belos e delicados aspectos da primavera. Psique, (...) a alma humana, purificada pelos sofrimentos e infortúnios, é preparada, assim para gozar a pura e verdadeira felicidade.”¹²⁷

Nessa narrativa existe um apelo bastante forte aos recursos simbólicos e à nossa capacidade de fruição. Contudo, não sentimos que existe uma intenção de apontar o amor como um bem maior e transformador, como no conto *A Bela e a Fera*, cujo sentido está na busca de transcender por meio do amor, capaz de transformação e aceitação do outro.

Apesar de muitas semelhanças com os contos de fadas, o mito não garante o final feliz, ou seja, a esperança de que as etapas superadas concedem um nível mais elevado de maturidade. Psique vai até a última prova sendo vítima dos seus impulsos infantis, por isso mesmo estando quase no final de suas dores e próxima ao triunfo, cede novamente à vaidade e curiosidade.

É salva pela paixão de Cupido, que é diferente do amor. Na verdade ele está preso à doença da paixão e por isso desobedece à Vênus. O mito diz claramente que Psique, ainda, não está amadurecida o suficiente para poder escolher, ela própria, o melhor caminho para a sua vida. Ela vive sob as pulsões do id e por isso, desgoverna-se. Então, é necessário que Cupido trabalhe por ela. Mas Cupido, embora seja o deus do Amor não é o suficientemente forte para servir de imagem especular positiva, pois ele próprio cede aos caprichos da mãe, portanto não possui autonomia.

O conto de fadas não tem a finalidade de advertir ou censurar, mas precisamente de produzir um efeito construtivo de sentido pela vida, ou seja, aquilo que se pode nomear como sendo um efeito de uma “transubjetividade”, pois apela para a capacidade imaginativa, tal como aponta a especialista Maria Helena Ferreira Marques ao se referir ao sonho, a imaginação e à criança:

“Sonhar acordado é um ato de transubjetividade, transpõe-nos para as experiências de quem muito sonhou por nós, os poetas. (...) ponto onde se experimenta a sensação do perigo de ser e

¹²⁷ Idem, ibidem. p.p. 109, 110.

não ser, o ponto onde descobrimos em nós uma outra pessoa (...) imaginação como um poder do sujeito para fazer frente aos dramas que a vida lhe apresenta.(...) renovação, ao mesmo tempo em que acentua os sonhos fantasistas ligados à infância de cada homem, como “um início de vida profundo, de uma vida sempre em harmonia com novas possibilidades de um recomeço”.(...) A criança deseja interiorizar o outro, experimentá-lo. Por um lado, deseja ser o outro, por outro lado, sente-se motivada a libertar-se dele, pelo menos da sua subordinação.”¹²⁸

Enquanto o mito provoca na criança uma sensação de impossibilidade de realização, pois seus feitos não se identificam com aquilo que a capacidade humana pode promover, o conto de fadas faz reviver conflitos que ela precisa resolver. Assim, quando no conto surge a separação entre os amados, sentimentos como raiva e revolta transformam-se em desafio e surge o desejo de se tornar autônomo e conquistar uma outra possibilidade de ser.

Nesse sentido, consideramos que os contos de fadas produzem no leitor infantil algo que não é da natureza do mito, justo porque reflete sobre aspectos que são de ordem ontológica e que dizem respeito à experiência afetiva de todos os homens, portanto é devir e possibilidade de ser.

Observamos que o mito não garante o “final feliz”, pois pretende apenas propagar uma certa ordem, a finalidade consiste em assinalar que aquela realidade vivida pelos deuses está fora do alcance humano, entretanto se não seguirmos às leis celestes poderemos ser terrivelmente punidos, isso tem a ver com o superego. Enquanto o conto de fadas está para o ego e para o id o mito está para o superego como representante da censura.

O que representa Psique nessa narrativa cheia de simbolismos, mas que não assegura a conquista de uma personalidade madura? Ora, a jovem corre risco de morte mais de uma vez por ceder aos caprichos da vaidade e curiosidade, sendo castigada e tendo que

¹²⁸ MARQUES, Maria Helena. *Pedagogias do imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*. Porto: Edições ASA, 2002, pp. 122, 123.

passar por duras provas. Ainda assim, não percebemos que ela conseguiu dominar seus impulsos do id.

Ao contrário do que acontece no conto *A Bela e a Fera*, Psique tem o amado de volta e consegue a imortalidade porque o amor-paixão de Cupido por ela a liberta da ira de Vênus. Na verdade não sentimos que Psique alcançou outro nível de maturidade, até a última e terceira prova ela continua seduzida por sentimentos fúteis, como já apontamos anteriormente.

Além disso, não existe um movimento de Cupido para romper os laços edipianos com a mãe. Mesmo, no último momento, um pouco antes de pedir aos deuses a imortalidade para a sua amada, ele ordena que o desejo de Vênus seja atendido.

As narrativas míticas sejam de extrema beleza, entretanto elas não possuem o mesmo poder dos contos de fadas, pois não produzem um estado de autonomia, de “fazer ser”, porque os dramas vividos aí não são identificados com o humano, mesmo que eles falem de sentimentos. Isso não quer dizer que o leitor não sofra com as perdas do herói e não vibre com as conquistas, mas como a narrativa não produz um “significante” que se identifique com uma fantasia humana possível, então se pode constatar algumas diferenças fundamentais entre mito e conto, tal como diz Bettelheim:

“(…) Embora as mesmas figuras exemplares e situações se encontrem em ambos, e acontecimentos igualmente miraculosos ocorram nos dois, há uma diferença crucial na maneira como são comunicados. Colocado de forma simples, o sentimento dominante que um mito transmite é: isto é absolutamente singular; não poderia acontecer com nenhuma outra pessoa, ou em qualquer outro quadro; os acontecimentos são grandiosos, inspiram admiração e não poderiam possivelmente acontecer a um mortal comum como você e eu.(…) Em contraste, embora as situações nos contos de fadas sejam com frequência inusitadas e improváveis, são apresentadas como comuns algo poderia acontecer a você ou a mim ou à pessoa do lado quando tivesse caminhando na

floresta. Mesmo os mais notáveis encontros são relatados de maneira causal e cotidiana (...).”¹²⁹

Assim, podemos comprovar nossas afirmações anteriores, mesmo sublinhando que a história de Cupido e Psique ofereça um final até certo ponto feliz, visto que a jovem mortal é aceita pelos deuses, contudo nos é afirmado apenas que da união dos dois nasceu uma filha chamada Prazer, então retornamos ao id como indício de que o par amoroso ainda está submetido aos caprichos do id e, portanto, incapazes de controlar os aspectos destrutivos do inconsciente. Pois, para que o prazer seja vivido de maneira construtiva é preciso ser controlado naquilo que diz respeito aos seus aspectos mais primitivos.

Por isso, Psique vaga tanto e sofre desesperadamente em busca do seu amado. Os desejos da moça estão sempre relacionados ao prazer, desde o momento em que chega ao palácio, mesmo que não tenha consciência disso. Esta é outra questão que deve ser pontuada, pois parece que a censura imposta nos mitos é muito severa, trata-se de um superego controlador e cruel, pois as provas que são impostas aos heróis parecem nunca satisfazer.

Mesmo que elas sejam devidamente cumpridas, com auxílios mágicos ou não, aquele que as impôs não aceita sua resolução e passa a propor outra mais difícil. Vênus não perdoa a amada de Cupido, ao contrário, passa a odiá-la mais ainda depois que o filho a escolhe como esposa. Psique é libertada pela paixão de Cupido e intervenção de Júpiter e não por satisfazer os desejos da deusa.

O mito nos diz que quando um mortal não é capaz de seguir o que está determinado pelos deuses, então ele é destruído por essas manifestações de censura. A fragilidade do mortal transmitida pelos mitos pode ser representada pela situação de Psique que não consegue ter forças para enfrentar a ira de Vênus, chegando até a pensar em se matar pulando de um precipício.

Ora, sendo Vênus uma personagem do mundo dos deuses vive numa situação especial e habita o paraíso do Olimpo, onde tudo é prazer, satisfação e poder. Para psique ela é uma rival imbatível. Vejamos como Homero apresenta a sua visão do Olimpo nos seguintes versos da “Odisséia”:

¹²⁹ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., pp. 46-48.

**“Disse Minerva, a deusa de olhos pulcros,
 E ao Olimpo subiu, à régia e eterna
 Sede dos deuses, onde a tempestade
 Ruge jamais, e a chuva não atinge
 E nem a neve. Onde o dia brilha
 Num céu limpo de nuvens e ameaças.
 Felicidades sempiterna gozam
 Ali os divinos habitantes.”¹³⁰**

Como é apontado pelo poeta, este é um mundo de glórias e felicidades, mas também cercado de luxúria, prazeres e rivalidades. O bem e o mal compartilham dessa morada. Em contrapartida o mundo dos humanos é regido por leis exemplares determinadas no Olimpo, assim acreditavam os antigos gregos de quem herdamos os vários episódios que compõem grande parte da mitologia universal.

Este mito traz um dos motivos mais freqüentes nos contos de fadas que é a inveja de uma mulher mais velha por uma mais nova e mais bonita. Motivo que serve de eixo para todo o desenrolar da história.

Ora, essa temática não parece ser desconhecida, pois é apresentada em muitos contos de fadas, como por exemplo, Branca de Neve, onde a madrasta não consegue aceitar que sua enteada tenha se transformado na mulher mais linda do universo. Com a protagonista de *A Bela e a Fera* acontece a mesma coisa, só que em vez de ser uma madrasta invejosa, ela conta com a rivalidade das irmãs mais velhas, tal como Cinderela.

Contudo, ao contrário do conto de fadas, os heróis míticos possuem dimensões sobre-humanas, mesmo que sofram conflitos semelhantes. Esse é um aspecto pouco favorável à visão da criança que precisa identificar-se com uma situação de autonomia proporcionada pela projeção e pela capacidade de relação com o outro de forma “transubjetiva”.

¹³⁰ BULFINCH, Thomas. Op. cit., p. 99.

Mitos são narrativas poéticas que possuem força simbólica, mas não atendem às necessidades de fantasia da criança. Mesmo o adulto, apreende a realidade dos contos de fadas de forma diferente da mítica.

Os contos têm um apelo afetivo, seus heróis por mais idealizados que sejam são comuns, até um pouco banais e experimentam uma vida cotidiana. Mesmo quando belos eles não correspondem ao ideal de perfeição absoluta, são capazes de amar e sofrer como todos os mortais.

Em muitos aspectos, os heróis dos contos de fadas podem oferecer à criança o sentimento de identificação, começando pelos nomes, que quase sempre são generalistas ou dizem respeito a uma característica do personagem, que pode ser física. Nisso também encontramos uma diferença entre mito e conto de fadas, pois cada mito é a história de um herói em particular, que possui um nome próprio e seus familiares também, pois nos parece que:

“Não funcionaria chamar o mito de Teseu de “O homem que imolou o touro” ou o de Niobe como “A mãe que teve sete filhas e sete filhos”. O conto de fadas, em contraste, torna claro que fala de cada homem, pessoas muito parecidas conosco. Os títulos típicos são “A Bela e a Fera”, “O conto de fada de alguém que partiu para conhecer o medo”. Mesmo histórias inventadas recentemente seguem este padrão – por exemplo, “O pequeno príncipe”, “O patinho feio”, “O soldadinho de chumbo”. Os protagonistas dos contos de fadas são referidos como “uma moça”, por exemplo, ou “o irmão mais novo”. Se aparecem nomes fica bem claro que não são nomes próprios, mas nomes gerais ou descritivos. (...) Mesmo quando o herói recebe um nome, como nas histórias de João, ou em João e Maria, o uso de nomes bem comuns os torna genéricos, valendo para qualquer menino ou menina.”¹³¹

¹³¹ Idem, ibidem, pp. 50, 51.

Por mais simples que tal fato pareça, na realidade tem importância quando se trata de apresentar elementos que provoquem um sentimento mediato de identificação e, como o nome é o primeiro significativo do sujeito no mundo. Segundo a psicanálise, então sabemos que o fato daquela personagem do conto de fadas ter um nome genérico, facilita o reconhecimento do leitor com aquilo que lhe é essencial no herói, que é o de “viver uma vida como a sua”.

De fato, os jogos projetivos diante dos contos de fadas são tão intensos que em alguns momentos as personagens funcionam como um “espelho de pele”, de modo que o vivido na narrativa não representa uma fantasia, mas o possível de ser em cada história de vida, em cada ritual de iniciação ou passagem, enfim em cada momento da existência que é singular porque “vivido” por uma pessoa particular, mas também que é universal porque se refere aos sentimentos experimentados por todo ser humano.

Em Cupido e Psique, por exemplo, temos a nomeação dos deuses, inclusive dos seus familiares. Embora a versão de Apuleio apresente uma significativa semelhança com o conto de fadas, ainda assim a estrutura do mito permanece na medida em que suas personagens projetam uma personalidade ideal, que devem agir segundo as exigências do superego.

No conto de fadas existe uma busca de integração entre os aspectos do inconsciente, de maneira que não prevalece nem o id, nem o superego, pois o que aí se busca é uma melhor integração das partes que compõem a personalidade.

Se no mito encontramos um pessimismo preponderante, que favorece a supremacia do id ou do superego, por outro lado, nos contos de fadas vamos encontrar um otimismo essencial, correspondente à infinita busca por um bem maior que nos torne melhores e mais felizes.

Isso nos parece bastante claro em Cupido e Psique, pois concluímos a leitura com o sentimento de que seus heróis não conseguiram atingir a maturidade necessária. Cupido como diz o próprio Júpiter não “romperá jamais o laço que atou” e as “núpcias serão perpétuas” que é muito diferente de dizer que eles foram “felizes para sempre...”, ou “até que a morte os tenha separado”, como nos contos de fadas, onde as verdades da “ficção” são muito mais humanas e reais. Portanto, mais próximas da pele e da alma.

O comentário de Bettelheim pode ser assegurado por muitos contos de fadas que se baseiam em histórias míticas, mas apresentam possibilidades diferentes. O mito exhibe uma narrativa sobre-humana, ou seja, por mais que se aproxime de fatos reais, os seus personagens não produzem uma identificação com o humano. É uma narrativa que, além da singularidade, diz ao leitor que os episódios narrados somente poderiam ter acontecido no âmbito de um mundo idealizado. No conto de fadas temos fatos inusitados e personagens fantásticas, mas que vivem uma vida comum como a nossa e por isso são capazes de um efeito de identificação.

Os mitos são narrativas poéticas com muita força simbólica, mas não atendem às necessidades de fantasia da criança e mesmo o adulto apreende a realidade dos contos de fadas diferentemente das míticas. Os contos têm um apelo muito forte ao afetivo. Seus heróis por mais idealizados que sejam são comuns, até banais e vivem uma vida cotidiana, mesmo quando belos eles não correspondem ao ideal de perfeição absoluta e são capazes de amar e sofrer como os mais humano dos mortais.

Assim, verificamos que contrariamente aos contos de fadas, os heróis míticos possuem dimensões sobre-humanas e esse é um aspecto pouco favorável à visão da criança que precisa identificar-se com uma situação de autonomia proporcionada pela projeção e pela capacidade de relação com o outro de forma “transubjetiva”.

Evidentemente, que os aspectos simbólicos de Cupido e Psique possuem uma riqueza incontestável e que cada símbolo tem uma representação de apelo metafórico indiscutível, mas o conto *A Bela e a Fera* além da riqueza simbólica apresenta aspectos que colocam o leitor numa conduta de identificação e desejo de superação que sobrepõe ao moralizante.

Agora, realizamos a travessia do mito de Cupido e Psique para o conto que nos propomos a analisar, na certeza de que este produz no leitor algo que é da ordem da transcendência porque permite adentrar na dimensão do outro, identificado pela dor-amor.

5.2 - LIMITES DA DOR-AMOR: PERCURSO DE “TRANSUBJETIVIDADE”

Buscamos nos aprofundar em alguns aspectos da dor e do amor tomando como referência à posição da psicanálise, de acordo com alguns pressupostos teóricos considerados

pelos freudianos, mas também aqueles reformulados pela concepção lacaniana que coloca o sujeito numa situação de falta permanente constituída pela primeira perda, a qual chama de “objeto a”.

Lembramos uma famosa frase do grande poeta Rilke que ao falar da infância e de uma dor fundante nos diz que:

“Entre os homens, podes encontrar às vezes um fragmento de dor original talhada (...) Sim ela vem de lá. Outrora, fomos ricos.”¹³²

O ser humano está permanentemente nesse espaço lacunar de onde se vive todas as dores e onde, também buscamos amar. De modo que nunca falaremos da dor sem nos referirmos ao amor, como também o contrário é verdadeiro. Toda busca de amor tem origem nesse estado de inconclusão provocado pela perda primeira.

A linguagem , o símbolo, surge precisamente para dar conta dessa cicatriz impressa como marca no corpo simbólico. Aliás, temos impressão que a linguagem é mesmo um órgão que se estende para além do corpo em direção ao outro e possibilita a criação de sentido. Mas, nela estamos sempre reconduzidos para o lugar da falta, do perdido que hospeda a dor.

É necessário que situemos a linguagem da infância enquanto lugar da diferença e trajeto essencial para formação do imaginário. Lugar onde surgem todas as cenas, imagens do desejo e da subjetividade, portanto narrativas que elaboradas a partir de uma situação de dor-amor. Pois,

“(...) Ao invés de situar a linguagem apenas na sua dimensão simbólica, convém concebê-la também na sua dimensão real de órgão sonoro. Se sublinho esse aspecto real da linguagem, é

¹³² NASIO, Juan-David. Op. cit., p.82.

para mostrar bem que ela é não só matéria emitida pelo sujeito, mas também armazenável na sua memória.(...).”¹³³

Se nos referimos à linguagem dessa forma é porque acreditamos que por meio dela suportamos e representamos a nossa condição de inconclusão e temos acesso ao outro. Tentamos nos salvar elaborando um dizer das nossas dores e sofrimentos, mas também construindo-nos dentro de um contexto de linguagem do afeto-amor.

Assim, todas as histórias nos falaram das nossas próprias histórias como percurso constante desse estado de nostalgia e luta por uma totalidade de ser, tal como diz o poeta Rilke ao falar da dor e da infância como o lugar “onde outrora fomos ricos”. Por outro lado, compreendemos que aí elaboramos, sobretudo todos os nossos sentimentos de ambivalência com relação à vida. A dor-furo surge desse lugar que também é “permanência”.

De qualquer forma buscaremos na nossa análise do conto “*A Bela e a Fera*” pontuar esse trajeto da dor visto como reação, mas também como um estado permanente do sujeito no mundo, e importante para que nos situemos como ser simbólico, que tem como saída o espaço da fantasia, considerado como:

“(...) uma coleção complexa de imagens e de significantes, dispostos em um anel giratório em torno do buraco da insatisfação. No centro desse buraco se ergue a pessoa viva do amado”.¹³⁴

Assim nasce o amor, desse espaço vivo e movimentado onde estão as pulsões dolorosas que preenchem o lugar da dor. Surge como fantasia regeneradora capaz de fazer viver o melhor e o pior de cada um de nós, tal como acontece na representação literária. O conjunto de sentimentos que se sobrepõem na narrativa para dar voz à uma multidão de “eus”, sugere esse espaço “esburacado” e intervalar como origem da fantasia.

Portanto, é dentro dessa elaboração de fantasia que, também, se pode dar conta de que precisamos do outro para nos sustentar enquanto imagem investida de desejo, de forma

¹³³ Idem, ibidem, p. 150.

¹³⁴ Idem, ibidem, p.61.

que quando nos deparamos com as personagens estamos diante de uma possibilidade de ser e não ser. Além disso, o que nos toca nas personagens é poder olhá-las como diferentes e iguais, no medo e na coragem, na angústia e na plenitude, no sofrimento do abandono e da rejeição, mas também na paixão pela vida.

É disso que nos propomos a falar no conto *A Bela e a Fera*, buscando apontar para o sentido dessa narrativa que nos serve de “brecha” para que de certa forma sejam desvelados alguns aspectos do inconsciente. Embora, exista medo de enfrentar os perigos oferecidos pela nossa “fera” o seu confronto é algo decisivo para que se possa viver “bem” a coletividade que existe no nosso reino interior.

Afinal, o que existe nesse conto que persuade tanto e nos provoca o desejo de “arriscar-se” e que se perpétua no sentimento e na experiência de mundo das pessoas que um dia se depararam com a Bela e com a Fera? Qual o processo de identificação que se estabelece com as personagens e situações dessa história? Que tipo de autonomia é encontrada no ato de sua leitura e interpretação? Enfim, por que a Bela se entrega ao amor pela Fera, antes mesmo de descobrir e conhecer a sua face de beleza ?

Estas são questões que nortearão nossas conjecturas com relação aos sentimentos que se colocam como eixo central do conto, na medida em que avançamos para nos colocar ao lado da afirmação de que:

“A impotência original do ser humano se torna assim a fonte primeira de todos os motivos morais.”¹³⁵

Essa afirmação de Freud vem fortalecer o que já lançamos como hipótese em torno daquilo que constitui o sujeito como sujeito da falta , por isso inconcluso e em busca permanente de ser fígado por algo que o reconduza à situação primeira de satisfação total, ainda que isso seja produzido pela revivescência da dor-amor.

Esta é uma narrativa que diz para a criança que o sentimento de amor é muito mais do que ser escolhida ou despertada por um príncipe. Pois amar alguém implica compromisso que se estabelece a partir daquilo que consideramos como falta, espaço que

¹³⁵ Idem, ibidem, p. 151.

suscita paz e guerra. Assim, entrar em contato com essa dimensão do amor pode fazer com que a criança compreenda-se nas próprias escolhas.

Existem muitas versões para o conto *A Bela e a Fera* e, possivelmente, é uma das histórias mais estimadas entre os contos de fadas.

A versão que escolhemos apresentar para servir como base de nossas análises encontra-se na obra de Madame Leprince de Beaumont, publicada em 1757, que por outro lado, nos remete às versões anteriores escritas por Madame Villeneuve e Madame D'Aulnoy, comentadas por Marina Warner em sua obra intitulada *Da Fera à Loira* e que certamente, deram origem às versões mais atuais.

Todas as vezes que lemos *A Bela e a Fera* encontramos uma janela nova, um caminho diferente e assim, nos preparamos sempre para dizer novamente, tomados de encantamento.

Era uma vez... um mercador que possuía três filhas muito bonitas sendo a mais nova a mais formosa de todas. Ao contrário de suas irmãs, que eram maldosas e egoístas, a caçula era encantadora, generosa e meiga. De beleza tão singular que a chamavam de a Pequena Bela.

O pai que já fora rico, perdeu toda a fortuna e tal fato irritava profundamente suas filhas mais velhas. Entretanto, ele contava com a compreensão da mais nova.

Acreditando que poderia recuperar a sua riqueza fazendo negócios em outros lugares, parte em viagem. Antes, pergunta às filhas o que elas desejam ganhar como prendas da viagem. As irmãs pedem presentes valiosos, mas Bela diz que não desejava nada além da sua volta. Porém, o mercador insiste tanto que a jovem termina pedindo-lhe uma rosa.

A viagem de nada adiantou para que ele recuperasse a sua fortuna perdida. Assim, decide imediatamente retornar para casa. Cansado e com desânimo perde-se numa floresta, até que encontra um palácio onde lhe dão abrigo: Come, bebe, dorme e repousa, mas não vê absolutamente ninguém.

Após ter descansado, decide partir e ao fazê-lo passa por um jardim com lindas rosas vermelhas. De repente, lembra do pedido da filha e colhe algumas flores para levar-lhe de presente.

Subitamente, escuta uma voz horrenda que o recrimina por tal atitude. Afinal, havia sido recebido naquele palácio com toda gentileza possível.

Depois do mal feito como castigo ele teria a morte. O homem desesperado suplica-lhe pela vida e explica o porquê de ter colhido aquelas flores.

A criatura então responde que somente o libera se uma das filhas se oferecer em seu lugar.

Além de receber um cofre cheio de ouro, o mercador promete retornar no prazo de três meses com uma das filhas. Claro que ele não tem intenção de sacrificar nenhuma delas, mas aceita a proposta com o objetivo de ganhar tempo.

Chega em casa, triste e desanimado. Não conta o que aconteceu, porém, Bela insiste e ele termina por dizer-lhe o que sucedeu.

Bela não se conforma e implora para ir em seu lugar. Mesmo sem querer o pai consente em levá-la junto com ele. Enquanto isso, com o ouro recebido, consegue realizar casamentos de prestígio para suas outras filhas. Logo após os casamentos Bela parte com seu pai. Ao chegar no palácio da Fera, Bela é recebida por criados invisíveis que a tratam com muita gentileza. Durante a noite recebe a visita da Fera que logo se apaixona por ela. A moça, apesar de se assustar com a aparência dela, pois nunca tinha visto uma criatura tão feia, se encanta com sua delicadeza e generosidade. Fazem uma grande amizade, mas a Fera quer mesmo é desposá-la e todos os dias quando vai visitá-la a pede em casamento.

Embora, ela admire a extrema bondade com a qual é tratada, recusa o pedido de matrimônio o que deixa a criatura bastante infeliz. De qualquer forma mantém a esperança de que pelo menos a moça nunca o abandone. Bela promete que nunca fará tal coisa, mas pede-lhe para visitar seu pai, pois ao olhar no espelho mágico onde podia ver tudo que se passava no mundo, viu seu pai muito doente e também sentia saudade das irmãs.

A Fera que já confiava em Bela permitiu-lhe a viagem, mas avisou que teria que voltar no prazo máximo de uma semana, caso ultrapassasse este prazo ela morreria. Ao chegar em casa, seu pai logo, restabeleceu-se. Suas irmãs infelizes no casamento e sentindo ciúmes dela pedem-lhe para que fique mais uma semana, pois acreditam que a criatura monstruosa revoltada com a desobediência de Bela fosse procurá-la no intento de destruí-la.

A jovem decide ficar, no décimo dia sonha com a Fera agonizante. Desesperada deseja voltar e é transportada de imediato ao palácio. Entretanto, antes de partir é induzida pelas irmãs a iluminar o rosto da Fera, pois até então só haviam se encontrado na escuridão.

Ao chegar e ver o sofrimento do amado que agonizava, confessa o quanto ficou triste quando sonhou com seu sofrimento e o quanto havia se arrependido de não ter atendido seu pedido. Aceita casar-se com a Fera mesmo naquela condição. Mas decide seguir os conselhos das irmãs e ilumina-o. Surpreende-se! Em vez de uma criatura monstruosa, vê um lindo príncipe. De repente, um pingo de vela cai sobre seu rosto e ele acorda.

Diante do acontecido, o príncipe diz que se Bela o ama de verdade terá que encontrá-lo no seu reinado. Ele parte e tudo em volta dela desaparece. O palácio transforma-se num bosque fechado. Perdida no bosque, ela passa por algumas provas, porém jamais pensa em desistir. Finalmente, encontra o reinado e o seu príncipe encantado. Casam-se e são felizes para sempre.

O pai recebe a notícia com alegria e suas irmãs são transformadas em estátuas.¹³⁶

Existem versões que omitem o fato de Bela ter seguido os conselhos das irmãs e iluminado o rosto da Fera, como também o fato de ela ter passado por provas. Entretanto, a versão de Madame D'Aulnoy apresenta-se muito próxima do mito de Cupido e Psique.

A semelhança entre Cupido e Psique e *A Bela e a Fera* é evidente. O enredo é quase o mesmo, embora alguns símbolos sejam diferentes. A omissão de alguns elementos dos contos em algumas releituras contemporâneas tem subtraído do conto seu verdadeiro sentido, por isso não se deve retirar da narrativa os símbolos que fazem parte da sua origem.

A passagem onde Bela descumpra a promessa e ilumina o amado é uma das mais reveladoras, pois indica o momento no qual se desencadeia a transformação necessária para que os heróis ressurgam com outra identidade, capazes de sentimentos maduros e salvaguardados pelo amor.

A Bela e a Fera é um conto que produz um certo medo, visto falar de criaturas invisíveis, faces proibidas, enfim existe um clima de mistério que provoca um certo suspense,

¹³⁶ Releitura baseada na versão de Madame Leprince de Beaumont, que por sua vez baseia-se em versões anteriores. Ver *A Bela e a Fera*. In: anexo 4, p. 289.

mas também uma certa atração. Misto de repulsa e sedução. Além disso, possui conteúdos de eroticidade que vão norteando um pouco da própria natureza da Fera, que sendo uma criatura monstruosa pode representar pulsões selvagens indicativas de um ego ainda pouco controlado. Mesmo sendo generosa foi capaz de ameaçar o pai de Bela e provocar sofrimento.

O secreto também faz parte do mistério. Tanto Psique quanto Bela desejam desvelar o segredo que existe com relação à aparência de seus pares amorosos. A diferença é que Psique segue até o final sendo dominada por seus instintos primitivos. Desvia-se do seu intento na intenção de satisfazer sua vaidade. Deseja ficar mais bonita ainda para continuar seduzindo Cupido pelas virtudes da beleza física.

O mesmo não acontece com Bela que se arrepende profundamente por não ter cumprido sua promessa de voltar no prazo previsto. Nesse instante Bela descobre que precisa da Fera para ser feliz e realizar-se no amor. Assim, viabiliza um processo de identificação entre o leitor e os personagens do conto, como se a partir daquele momento o espaço “vazio” do mistério fosse preenchido de uma esperança oferecida pela imagem do outro amado.

Não encontramos nada nesse conto que possa ser julgado como feroz ou aterrorizante. Muito pelo contrário, sentimos pelo monstro algo de extremamente positivo, embora que, inicialmente, ele se apresente como opositor já que ameaça o pai de Bela. Entretanto, o leitor compreende que tal fato é necessário para garanti-lo de que a transformação acontecerá.

A Fera torna-se uma imagem de beleza e poesia, pois apesar de ser horrenda consegue despertar o amor do outro por sua bondade, mesmo estando numa situação desumana mantém-se com dignidade. Não deseja que Bela aceite seu pedido com desprezo, quer ser verdadeiramente fonte de amor e amizade. Tendo força e poder poderia obrigá-la a casar-se ou então castigá-la por não aceitar o pedido. Mas diferente disso, roga-lhe para que ela fique para sempre e promete fazê-la feliz.

Enquanto em Cupido e Psique existe o registro de desejos incontrolláveis e a presença de conflitos edípicos mal resolvidos, em *A Bela e a Fera* não verificamos instinto de destruição, mas sim um sentimento restaurador, pois o próprio gesto do pai demonstra que a moça está pronta para viver uma vida de maturidade sexual junto ao escolhido, ao qual tem acesso pelas mãos paternas.

Tal fato nos leva a observar que este conto coloca a transformação como um processo de interiorização pelo qual temos que passar, se quisermos alcançar uma forma mais satisfatória e humana de felicidade. Mostra-nos que a conquista do amor requer uma luta interior de aceitação pelo outro que elegemos como objeto de amor.

Entretanto, a dor e o amor que aparecem aí, não são propriamente o eixo da narrativa, mas sim o processo pelo qual cada sujeito tem de passar para desabrochar como individualidade. Somente quem ultrapassa a dor obtém capacidade de realizar-se em relações de uma transferência satisfatória. Assim, Bela que ama seu pai consegue “olhar-se” independente por meio de uma outra imagem, oferecida por uma face, a princípio proibida, mas de onde se projeta para crescer.

Marina Warner em obra já citada levanta alguns aspectos interessantes tanto desse conto como também do mito de Cupido e Psique. Afirma que:

“(...) De vários modos, a estrutura interna de A Bela e a Fera inverte os papéis definidos pelo título: ela tem de aprender a sabedoria (humana) superior de enxergar além das aparências externas, compreender que a monstruosidade reside no olhar do espectador, enquanto que a fera revela-se irresistivelmente bela e o mais elevado bem (...).”¹³⁷

Sabemos que nos contos que falam de metamorfose e transformação existe um sentido primordial que remonta a Pandora e Eva que serve de base para enredar histórias centralizadas na curiosidade feminina e na força que move as ações da mulher.

Esses são contos que antecipam a criatura monstruosa na situação do desconhecido e ameaçador, enquanto a heroína padece em busca da sua verdadeira identidade. Bela consegue restituir para o leitor essa dimensão de busca espiritual tão difícil de ser conquistada que vem ao longo dos tempos servindo como pano de fundo para o desenvolvimento de muitas histórias

¹³⁷ WARNER, Marina. *Da Fera à Loira. Sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 307, 309, 310.

Como na maioria dos contos de fadas que trata da temática de irmãs invejosas, Bela sofre a maldade de suas irmãs que invejam a sua beleza, tal qual como ocorre em Cupido e Psique. As irmãs de Bela também a desafiam estimulando a sua curiosidade. Entretanto, não sentimos que ela aceita o conselho das irmãs por curiosidade, mas sim porque deseja conhecer mais profundamente o objeto de seu amor.

Desde o início da narrativa somos conduzidos numa atmosfera de humanidade, carinho e amor e, também, de sofrimento. O pai das três moças encontra-se numa situação financeira difícil e por isso viaja para tentar recuperar a sua fortuna. A protagonista mostra sua generosidade e disposição para o amor, desde o primeiro conflito da história, quando diz para seu pai que não precisa de presentes.

De qualquer forma, com a insistência do pai, pede-lhe uma rosa, que é símbolo de muitos aspectos, sobretudo aqui nessa narrativa representa a sexualidade porque serve de “passaporte” para que Bela seja entregue a Fera. A rosa que Bela pede é símbolo de travessia, pois por meio dela a moça passa das mãos do pai para as do amado, portanto existe aí, com toda clareza uma transferência – deslocamento de afeto, tal qual nos é sugerido por Nasio ao declarar que:

“(...) o amado é uma pessoa, mas primeiramente e sobretudo essa parte ignorada e inconsciente de nós mesmos, que desabarará se a pessoa desaparecer. (...) O eleito amado é a pessoa que seduz, desperta e capta a força do nosso desejo. Envolvemos (como a hera que recobre a pedra) com uma multidão de imagens superpostas, cada uma delas carregada de amor, de ódio, de angústia, e a fixamos inconscientemente através de uma multidão de representações simbólicas, cada uma delas ligada a um aspecto seu que nos marcou (...) até transformá-la em duplo interno, nós o chamamos de “fantasia” do eleito.”¹³⁸

¹³⁸ NASIO, Juan-David. Op. cit., p. 38.

Ora, Bela era a filha mais generosa do mercador e embora ela sofra muito com o fato de ter que partir para a companhia de alguém que sequer conhece, não poderia deixar seu pai morrer. Então, prefere ela própria, resignadamente, ter aquele destino. Parte por amor a seu pai, mas encontra outro capaz de também, como ele, servir de imagem-dupla para as suas projeções. Assim, novamente sustenta-se no amor, mesmo sofrendo a ausência do pai.

As imagens de oposição que representam este conto dão sentido ao clima dramático que se apóia na provocação da dor e do amor. O belo se opõe ao horror bestial de uma fera, mas ao mesmo tempo em que somos convidados a olhar para o mistério do Outro que é interditado, nos sentimos atraídos para produzir um sentido de desvelar aquilo que está oculto em nós, mas sobretudo faz parte do indizível de nós mesmos. Bela sente o efeito de amor, desde o momento em que assume o desafio que é imposto ao seu pai. Sofre, desesperadamente, por ter que partir para um lugar desconhecido, onde terá que conviver com a face oculta do horror-dor, do Outro e dela própria.

A dor da perda impõe-lhe a fantasia do eleito, então aquele que poderia ser ameaça e sofrimento ocupa a cena do seu afeto. Ele, a Fera, é aquele que a alimenta, protege, guarda e também, interdita. O desejo, lugar de onde surge a fantasia, é caminho de dor.

Contudo, para que o eleito seja interiorizado é preciso que ele funcione como imagem múltipla da nossa falta, que se apresente como ausência daquilo que consideramos como uma “presença de nós” no Outro que nos serve de base e sustentação. O amor é sempre necessário.

Talvez, por isso, Bela não atenda ao pedido de nunca olhar a Fera, pois é necessário reconhecer-se na imagem daquele que mais do que reflexo da nossa imagem é significante da falta, dor permanente do primeiro objeto de amor perdido. Assim, aquele que vem para ocupar essa cena vazia e esburacada transforma-se no eleito amado, fantasia que nos coloca lá onde outrora nos sentimos plenos. Pois;

“(...) A fantasia é o nome que damos à sutura inconsciente do sujeito com a pessoa viva do desejo. Essa sutura operada no meu inconsciente é uma liga de imagens e de significantes vivificada pela força real do desejo que o amado suscita em

mim, e que eu suscito nele, e que nos une. (...) o eleito existe duplamente: por um lado, fora de nós, sob a espécie de um indivíduo vivo no mundo, e por outro lado em nós, sob a espécie de uma presença fantasiada – imaginária, simbólica e real – que regula o fluxo imperioso do desejo e estrutura a ordem inconsciente. Das duas presenças, a viva e a fantasiada, é a segunda que domina, pois todos os nossos comportamentos, a maioria dos nossos julgamentos e o conjunto dos sentimentos que experimentamos em relação ao amado são rigorosamente determinados pela fantasia. Só captamos a realidade do eleito através da lente deformante da fantasia. Só o olhamos, escutamos, sentimos ou tocamos envolvidos no véu tecido pelas imagens nascidas da fusão complexa entre a sua imagem e a imagem de nós mesmos. Véu tecido também pelas representações simbólicas inconscientes, que delimitam estritamente o quadro de nosso laço de amor.”¹³⁹

Pela imagem que o conto oferece nos sentimos impulsionados a concordar com a afirmativa de Nasio, quando se refere à fantasia do amado. *A Bela e a Fera* é uma narrativa que fala metaforicamente de opostos que se atraem, pois os personagens inspiram esse véu de fantasia. A escolha da Fera por Bela não é um acaso, mas uma imagem viva do seu desejo de perfeição e generosidade. A fantasia de que ela é perfeita é a de um ideal a ser alcançado. O objeto de amor é uma fantasia provocada pelo desejo de que aquele é o que me falta, por isso o amor consiste numa fantasia condensada nas expectativas do sujeito.

Por outro lado, Bela também precisa desse outro que transita entre a imperfeição de ser uma fera, mas que ao mesmo tempo é capaz dos sentimentos mais sublimes. Os personagens são a própria imagem dessa condição de ambigüidade onde o desejo se representa no próprio simbolismo do quadro que nesse conto se estabelece entre uma linda jovem e uma fera (príncipe encantado).

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 40.

Afinal, o que falta à Bela, senão se dar conta do seu outro lado, desprezado pelo desejo de constantemente agradar o outro, tomado-o aqui na figura do pai? E o que falta a Fera, senão ser vista naquilo que lhe assegura um olhar transformador e somente refletido numa imagem de beleza?

Estão envolvidos em camadas de hera e aos poucos, na medida em que vão se revelando, descobrem-se como imagens que se complementam porque surgem do objeto fantasiado. Na condição de falta que inaugura o vazio surgirá como produto de um objeto de fantasia que o Outro deverá ocupar.

Bela parte para um Palácio, lugar desconhecido e habitado por uma Fera que busca atender todos os seus pedidos e que em troca pede-lhe apenas o laço de amor e por isso, insiste no casamento que ela tanto recusa.

Não muito diferente de Cupido, a Fera se ausenta durante o dia e ressurgue durante a noite, clara alusão de que nesse momento envoltos no mistério da escuridão eles realizam-se como homem e mulher. Entretanto, essa realização não é total, pois Bela ainda não aceita o pedido de casamento, ela precisa reconhecer-se no desejo que o Outro lhe dá acesso, mas para tanto precisa aceitar o laço de amor, o que acontece quando se dá conta que pode perder a Fera e, em consequência, a sua possibilidade de amar.

A moça está quase feliz vivendo na riqueza, no conforto, sendo alimentada e servida goza de todos os bens, mas ainda não suporta o desconhecido, olhar-se naquele Outro que é imagem do interdito é também o reconhecimento de que não se pode entregar à totalidade do seu desejo. O Outro é impossível.

O pai mercador leva a rosa em troca da própria vida, além disso também, pode levar o cofre cheio de ouro para casa e assim, casar suas outras filhas com homens de prestígio, embora mais tarde elas não sejam felizes, pois como são más estão submetidas apenas às pulsões destruidoras do id, portanto incapazes de amar verdadeiramente.

Das filhas do mercador somente Bela pode ocupar esse lugar, pois ela é a única capaz de oferecer a imagem ideal de perfeição e beleza, qualidades necessárias para quem vive numa situação repugnante e monstruosa.

A Fera, logo reconhece a sua imagem em Bela e investe no seu desejo de amor, por isso não se cansa de pedir a moça em casamento, a qual o faz aflito e em sofrimento

porque sempre o recusa. A Fera é uma imagem de dor e sofrimento, pois está preso à sua condição animal, por não conseguir ser amado. Somente o amor da Bela poderá libertar a Fera para que ela alcance uma outra forma e seja transformada pelo “olhar da sua amada”.

Tudo que aquela criatura bestial deseja é ser amado por Bela. O seu maior medo reside na possibilidade de ser abandonado por quem elegeu para amar. Assim, sofre a cada recusa, submetendo-se apenas à promessa de que ela nunca o abandonará. Então, aparece o espelho como cenário de todas as cenas. Nele, a moça vê o seu pai saudoso e doente. Seu reflexo ainda está lá, junto ao amor paterno que sofre a tristeza da sua ausência.

Apela para a generosidade da Fera e parte ao encontro da família, espaço original do sujeito no mundo. A Fera permite a viagem, mas pede que ela retorne no prazo de uma semana. Se não voltar, ele morrerá e com isso o elo de amor se romperá.

É uma bela metáfora do amor, pois este é um sentimento sustentado pela presença da fantasia do Outro. Quando desaparece o que resta apenas é o vazio pleno, preenchido de ausência e dor pelo laço rompido. Ruptura e quebra do reflexo, expressão da própria imagem do eu no Outro. Uma vez que essa representação é impossível, então o que vive é apenas uma imagem esburacada, onde falta o eleito, falta vida. É a morte. Sublinhamos que:

“(...) A pessoa viva do eleito me é indispensável como uma base dotada de vida própria, sobre a qual repousa e desabrocha o objeto fantasiado. Sem essa base, substrato de vida, nossa fantasia desabaria e o sistema inconsciente perderia o seu centro de gravidade. Ocorreria então, uma imensa desordem pulsional, acarretando infelicidade e dor. A pessoa do amado é ao mesmo tempo o suporte animado das minhas imagens e um corpo crivado de focos de irradiação do seu desejo, que são outros tantos focos de excitação para o meu desejo. A presença simbólica do eleito é um ritmo, mais exatamente o compasso pelo qual se regula o ritmo do meu desejo. A presença

imaginária do eleito no nosso inconsciente se resume em espelho interior que nos remete as nossas próprias imagens.”¹⁴⁰

A partir disso surge uma grande possibilidade de compreender o sofrimento de Bela que, ao sentir a ausência do seu pai, ainda objeto de amor-total, é abalada nas suas bases vitais. Mas também, a dor é intensa ao sonhar com a da Fera doente e sentir o medo de perdê-la. Terá de escolher entre seus desejos infantis de estar junto do pai ou aceitar casar-se com a Fera e crescer. Realizar-se como alguém capaz de superar as provas impostas pela vida exige disposição para vencer.

Compreendemos que este conto oferece à criança a possibilidade de compreender que também ela, se for corajosa e determinada, será capaz de ter uma vida feliz. Os personagens funcionam como “brecha” para essa construção de sentido. Na medida em que vai podendo deslocar seus afetos, que são focos de investimento do próprio desejo, de maneira regeneradora, então se sente capaz de fazer a síntese do “objeto a” nos objetos de transferência que lhe dão acesso ao eu integrado.

Qual a criança que lendo esta história não se juntou aos lamentos da Fera e não se colocou em seu favor, vibrando para que Bela o amasse de verdade? Mesmo no início da narrativa quando o pai é obrigado a prometer o seu retorno, a criança sente-se encorajada a aceitar que Bela enfrente o desafio e vá em seu lugar, pois a Fera não se apresenta como ameaça de destruição, mas ao contrário de transformação.

Existe também um simbolismo muito forte de ritual de passagem representado pela rosa, e que mesmo não sendo explicado para a criança tal significado, ela o apreende de forma inconsciente, visto que tal imagem está presente no inconsciente coletivo e irrompe como força metafórica capaz de atribuir um significado remoto. Além desse aspecto, observamos que todos os eventos fatídicos acontecem a partir de quando o pai rouba a rosa para sua filha mais nova, que também é a sua predileta, assim:

“(…) Com isto, simboliza seu amor por ela e antecipa a perda da sua condição de donzela, pois a flor partida e especialmente a rosa arrancada – é símbolo da perda da virgindade. Para o

¹⁴⁰ Idem, ibidem, pp. 38,45, 46, 47.

pai tanto quanto para ela isto soa como se ela tivesse de passar por uma experiência “feroz”. Mas a história diz que suas ansiedades são infundadas. O que temiam que fosse uma experiência feroz se revela como algo profundamente humano e amoroso.”¹⁴¹

A Fera, não somente representa o perigo desconhecido, mas também um ideal a ser alcançado e uma realidade a ser transformada. Contudo, essa passagem ritualística é feita com sucesso se o iniciado se encontra respaldado numa base de amor.

A Bela e a Fera fala do amor e também encoraja a criança no sentido de enfrentar seus medos e explorar o desconhecido mundo dos afetos, ainda que eles pareçam estranhos e ferozes, terão algo a dizer. Por outro lado, é importante que a criança sinta-se capaz de conquistar outros objetos de amor além de seus pais.

Talvez por isso, as crianças ao entrarem em contato com esta história não se sintam ameaçadas e compreendam o motivo pelo qual o pai de Bela a deixa partir. Nem tampouco, se sentem apavoradas com a Fera, embora saibam que ela tem uma aparência animalesca. A Fera produz muito mais o efeito de cumplicidade do que propriamente repulsa.

Depois, o fato de a Fera pedir a moça em casamento e ela recusar prepara o cenário para que seja amadurecida a idéia de um amor realizado, no qual existe desejo e pulsão sexual, o que não ocorrerá se não acontecer um movimento de transferência e deslocamento da libido, pois:

“Para que haja desejo sexual, é preciso que o Outro esteja presente.(...) é preciso um movimento da pulsão segundo um trajeto circular composto de três curvas: a primeira ativa, indo para o Outro; a segunda, passiva, vindo do Outro; e a terceira , ativa dirigida para si mesmo. Enfim, para afirmar que a dor é

¹⁴¹ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 345.

um objeto de satisfação sexual, é preciso que ela demonstre ser um objeto-furo.”¹⁴²

É neste espaço de dor que surge o amor, por mais contraditório que isso possa parecer, o amor surge de um espaço doloroso e, aí, também se origina a pulsão sexual, enquanto força positiva da libido. Então, é necessário que o sujeito envie seu olhar para o outro para que numa atitude reflexiva o outro retorne o olhar, pois somente sendo objeto de amor para o outro o sujeito será capaz de desejar-se no outro.

Desde o início da vida, é necessário sentir-se amado pelo Outro para que haja um reinvestimento na própria capacidade de amar e transcender os sentimentos dolorosos provocados pelas primeiras perdas. Assim, a passagem da dor para o amor será possível se existir um investimento significativo na imagem oferecida pelo Outro, isso também garantirá o acesso ao simbólico. Pois,

“(...) o que importa na imagem não é a própria imagem, mas que ela seja esburacada. Se não, ela não é imagem sexualizada. Por que enfatizar esse ponto? Porque afirmar que uma imagem é esburacada significa que ela é superfície constitutiva de uma fantasia sexual. (...) se o Outro fosse uma imagem plena, sem furo, o roteiro da fantasia não seria sexualizado, e, para falar em termos freudianos, não haveria libido.”¹⁴³

Dessa maneira, a Fera começa a oferecer uma imagem “esburacada” para Bela na medida em que vai se tornando presente, comparecendo à cena que é devidamente preparada na narrativa, quando a Fera visitando-a todas as noites durante o jantar vai seguindo o caminho entre o prazer (oral) da comida e o prazer de realização sexual. Pede à moça em casamento todas as noites mesmo não que não tenha uma resposta positiva de imediato, sabe que pode confiar em Bela e por isso, permite que vá ver seu pai.

Existe algo nas atitudes de Bela que reassegura seu retorno e que de certa forma reflete um comportamento infantil experimentado com intensidade. Em geral, as crianças

¹⁴² NASIO, Juan-David. Op. cit., p. 120.

¹⁴³ Idem, ibidem, p. 142.

desejam ser atendidas em todas as suas necessidades, embora não gostem de ser cobradas. Não adianta ser servido e ter todos os desejos realizados se não nos sentimos encorajados a desafiar a monotonia. Talvez, por isso Bela que inicialmente tem medo da Fera, passa depois a aceitar as suas visitas durante a noite.

Em algumas versões desta narrativa é dito que enquanto as irmãs de Bela se divertem indo aos bailes e aceitando a corte dos rapazes, ela prefere fazer companhia ao pai. Então, se pode inferir que existem entre eles fortes laços edipianos, mesmo quando a moça decide ir ao encontro da Fera, faz por amor ao pai e por isso estabelece uma relação, inicialmente, assexuada.

De todos os contos de fadas este é o que deixa mais claro para as crianças que a ligação edipiana é algo natural na vida de todos e que pode ser muito positiva se ocorrer dentro de um processo natural, no qual a criança se sinta afetivamente capaz de transferir o amor pelos pais para uma outra pessoa que surge como eleita de seu amor.

Portanto, este conto fala de uma transferência edipiana positiva, embora nos seja avisado o sofrimento do pai ao deixar Bela partir e o dela ao saber que seu pai corre risco se não cumprir com a palavra.

Obtendo a permissão da Fera, ela parte no compromisso de retornar em uma semana. Contudo, segue os conselhos das irmãs invejosas e demora mais do que o combinado. Descobre que a Fera está doente por meio de um sonho, o que também tem um efeito simbólico muito significativo, pois sabemos que sonhar é uma das atividades humanas mais importantes de liberação de energia e canalização dos impulsos reprimidos. O medo de perder a Fera faz com que Bela descubra-se no amor e então parta ao seu encontro, portanto :

“Projetada num conflito entre o amor pelo pai e as necessidades da Fera, Bela abandona a Fera para cuidar do pai. Mas percebe então o quanto ama a Fera – símbolo de que os laços que a unem ao pai afrouxaram e ela transferiu o amor para a Fera. Só depois que decide abandonar a casa do pai para juntar-se à Fera – isto é, depois resolver os laços edípicos com o pai – o sexo, que antes era repugnante, se torna belo.”¹⁴⁴

¹⁴⁴ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., pp. 346, 347.

A criança que vive os laços edipianos de maneira positiva consegue transferir seus afetos para outros objetos de amor e alivia-se do sentimento de culpa por querer um dos pais. Vive o desejo de maneira repulsiva e por isso consegue realizar a transferência desses sentimentos para um outro que mais tarde será o eleito para o amor.

Quando a criança consegue dirigir esses sentimentos vividos, no inconsciente, como “animalescos” para um companheiro da mesma idade, então faz a travessia necessária para crescer de maneira satisfatória. Isso pode ser vivido em muitos contos de fadas que abordam a questão edipiana.

Como *A Bela e a Fera* fala de uma história de transferência positiva, a criança diante do texto vive a segurança de que com ela também será assim. Por isso, esse é um conto considerado por muitos pesquisadores como o mais simbólico depois de Borralheira (Cinderela) e o mais satisfatório.

Certamente, que a criança que conhece este conto no momento em que está passando um problema relacionado ao conflito edipiano, pode por meio do processo de identificação projetar-se nas personagens e conseguir uma transferência afetiva positiva, não somente numa conduta intersubjetiva, mas, sobretudo “transubjetiva”, pois dessa forma terá o reflexo do seu desejo reproduzido sob diversos ângulos e possibilidades, mediatizados pelo outro e surgirá desse espaço com uma visão diferente e melhor sobre ela mesma.

Essa “permissão” que o texto oferece para um olhar “transubjetivo” do leitor com relação às diversas possibilidades afetivas produzidas a partir dos dramas dos personagens cabe na metáfora narrativa, como sendo espelhos que se multiplicam e se transformam a partir dos diversos ângulos produzidos pelo olhar.

Então, consideramos que o olhar da criança com relação aos personagens do conto *A Bela e a Fera* não será enviado somente aos conflitos edipianos, mas também para aqueles que libertam a alma. O que acontece na vida desses personagens fala da vida de todo mundo porque vivemos em busca de aceitação. Queremos ser aceitos e isso de certa forma nos “garante” o sentimento de auto-estima.

Assim, com vistas para os tantos “eus” em unidade com outros é que surge a possibilidade da narrativa produzir o efeito da “transsubjetividade” e o leitor assim, carrega-se daquilo que para ele é o sentido de uma existência melhor.

No entanto, esse momento no qual acontece o encontro entre narrativa – leitor – personagem, é viabilizado por uma representação que expresse com largueza o vivido afetivamente dentro dos processos transferenciais ocorridos ao nível do significante. Quando isso acontece, então estamos diante do transsubjetivo, tal como podemos sentir na passagem em que Bela reconhece as necessidades de amor da Fera, porque também são suas próprias necessidades que são da ordem do outro e para além dele.

Entrar na “transsubjetividade” é aportar num lugar especial que permite ao sujeito encontrar-se no “mais além” dele e do outro, numa história que é permanente porque faz parte do indizível, que é desejo e marca de cada um. Nesse espaço furo, nasce o sujeito e também o Outro. Nele, cada leitor se encontrará com o seu significante, que não é do autor, nem de outros leitores, nem tampouco do texto, mas apenas permissão de ali se encontrar na condição de diferença, talvez daquilo que se possa chamar de “outridade”.

O texto oferece o espaço de ousadia onde a subjetividade do autor entra em contato com a subjetividade do leitor. A intersubjetividade requer um espaço próprio, mas também possui o seu próprio território demarcado por uma subjetividade dela mesma. Assim, chegamos ao espaço da “transsubjetividade”, lugar de nascimento. De onde se pode amar e odiar com autonomia, de ser “mais além” de cada fracasso, de cada vitória e de cada vida que se vive. Ora,

“(...) o que estrutura essa relação intersubjetiva é tudo o que se tece em torno do que é visto e remete ao essencial: o que não está ali.(...).”¹⁴⁵

A Bela e a Fera é um conto que permite esse espaço de apreensão do alheio. Daquilo que em nós é despetença e significância do “Outro em nós”, tal como o querer se reconhecer na atitude de Bela com relação à Fera, ou mesmo se comprazer com a imagem das

¹⁴⁵ MANNONI, Maud. *Amor, Ódio, Separação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, pp. 44, 45.

irmãs transformadas em estátuas isentos, nós leitores, da culpa de termos que ser totalmente bons ou maus.

Sentimos esse algo especial que extrapola o entendimento racional ao nos deparar com Bela e seu sofrimento, provocado pela dor daquele que, agora, vive na figura do seu eleito-amado. Assim, Bela reencontra-se no espaço da sua conquista e travessia ao se dar conta de que seu amado morre com a sua ausência, quebra de promessa – impossibilidade de encontro. Mundo onde a Fera agoniza enquanto aguarda pela transformação final. Momento de dor e prazer.

O crescimento provoca dor, mas também prazer porque significa superar provas que permitam a assunção do eu e do tu, em consequência, do corpo e da sexualidade. Essas provas são complexas e por isso o herói ou heroína não consegue vencê-la de imediato.

É preciso tempo para se ter o domínio necessário para passar de uma etapa a outra, na qual se pode utilizar com equilíbrio a plena capacidade do corpo e de todas as suas possibilidades. Quando atingimos esse estágio então existe a permissão para uma relação plena com o outro. Assim, a conjunção amorosa no final dos contos significa celebração de um objetivo alcançado, no qual os amantes não ficam à margem da sociedade, porque o amor é promessa de uma vida integrada.

Nesse instante, motivados pela travessia realizada pelos heróis do conto, seguiremos o trajeto da dor-amor com a certeza de que muito nos escapa porque ele é difuso, conflituoso, cheio de ausências. Esse caminho não é linear, nem tampouco pouco acessível à razão. Ele é passagem permanente para um lugar que a psicanálise nomeia como o “Reino do Isso”.

5.3 - NO REINO DO “ISSO”: CONQUISTA E AUTONOMIA – TRAVESSIA PARA O AMOR

O sonho que revela o estado agonizante da Fera vem estabelecer um olhar diferente por parte da heroína com relação à imagem do outro que elege para amar. Nesse momento apercebe-se que a dor da Fera a comove tanto quanto a do pai, assim é possível apreender que houve uma transferência positiva de afeto e a jovem poderá “iniciar-se” numa vida adulta satisfatória.

A imagem bestial da Fera já não assusta e então, ela pode permitir-se amá-la na diferença, o que não implica dizer que o estado de amor proporcione exclusivamente sentimentos de satisfação. Vemos que dor e amor se confundem tanto quanto prazer e desprazer. Tudo acontece nesse espaço de jogo.

A fantasia de uma criatura horrenda e monstruosa desfaz-se por completo e a diferença, antes, fator de ameaça passa a ser aceitação e amor. Então, Bela pode dizer sim ao casamento e iniciar-se numa nova aventura.

O acontecimento que motiva a aceitação do matrimônio por parte da moça funda-se a partir do momento em que Bela vai visitar o pai e ausenta-se durante um tempo maior. O medo de que a Fera morra provoca em Bela o desespero. Pois a falta da imagem do outro amado representa um limite que:

“(...) garante a consistência da minha realidade e torna tolerável a minha insatisfação, mas também representa o freio para o desmedido de uma satisfação absoluta que eu não poderia suportar. (...) o eleito – que qualificamos de amado, mas que também pode ser odiado, temido ou desejado-representa a minha barreira protetora contra um gozo que eu considero perigoso, embora seja inacessível. Pela sua presença real, imaginária e simbólica, ele é, no exterior, o que o recalcamiento é no interior.”¹⁴⁶

O eleito representa uma barreira constituída por uma pessoa real e que nos proporciona uma satisfação tolerável, sem que para tanto impeça o sonho de um gozo absoluto. Ao contrário, alimenta a esperança de que um dia isso será possível. A fantasia que se faz do amado está na base do desejo.

Se o amado desaparece o sonho desaba e o desejo enlouquece, pois o eu funciona como um espelho no qual estão as imagens do nosso corpo e os aspectos do nosso amado que

¹⁴⁶ NASIO, Juan-David. Op. cit., pp. 60-62.

são capazes de sustentar aquilo que em nós é demanda por um outro em quem se possa projetar.

O excesso de investimento de uma dessas imagens significa amor e o desejo apóia-se sobre a coisa real. De outra forma, se o excesso de investimento não tem uma imagem real para se apoiar, aquilo que poderia ser amor é ocupado pela dor.

Assim, quando o suporte real dos nossos investimentos afetivos desaparece é como a morte. O perdido deverá passar pelo trabalho de luto e reconstruir um novo limite. O sentimento de perda e o trabalho de luto são representados nesse conto pela agonia da Fera e o sofrimento de Bela diante da sua doença. Para que amem verdadeiramente precisam saber sobre a dimensão do perder.

A reconstrução de um novo limite é um dos principais aspectos levantados no conto de fadas. Como os personagens estão sempre numa situação inicial de separação e abandono, então é preciso que se mostrem capazes de elaboração das perdas para que a criança realize uma identificação satisfatória.

Relembramos que o medo de abandono é na infância um dos maiores desencadeadores dos sentimentos de ansiedades que às vezes, podem ser transformados em ódio pelo outro que produz a fantasia de perda, recorrente dos primeiros cortes.

Tomemos como exemplo, crianças pequenas que ao serem deixadas pela “mãe”, mesmo que seja durante alguns minutos, não param de perguntar por que a “mamãe não chega logo” e se não forem logo atendidas com a chegada, fantasiam que ela partiu para sempre. Então, o que era dor transforma-se em ódio, pois se ela foi embora não amava de verdade.

Dessa maneira também acontece no conto de fadas. Experimentamos isso em histórias como *João e Maria*, *O Pequeno Polegar*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *O Junípero*, enfim em todas as narrativas que tratam da separação e abandono. O que é amor também pode ser ódio, dependendo de como as pulsões se sustentem na imagem real do eleito.

Assim, a dor ocupa um lugar no centro do amor e a narrativa de *A Bela e a Fera* nos coloca nessa dimensão. A dor da Fera é tão intensa que o seu corpo padece, sua ferida escancara-se e ela expõe sua dor que é visceral. A dor de Bela não é menor. Como Psique, terá que provar a sua capacidade de amar e cuidar desse amor. Temos uma diferença bastante

significativa nestas narrativas no que diz respeito às provas, pois Psique cumpre ordens impostas pela sogra, sua rival. Enquanto, a Bela sai em busca da Fera impulsionada pelo desejo, sem ter que rivalizar com outra mulher.

Agora, após ter sua imagem sustentada no amado, quem sofrerá a dor da ausência do eleito é Bela e por isso, submete-se à situação de penúria sem desistir encontrar-se com a Fera. Pois,

“Nunca estamos tão mal protegidos contra o sofrimento como quando amamos, nunca estamos tão irremediavelmente infelizes como quando perdemos a pessoa amada ou o seu amor. (...) Mesmo sendo uma condição constitutiva da natureza humana, o amor é sempre a premissa insuperável dos nossos sofrimentos. Quanto mais se ama, mais se sofre.(...) O amado me protege contra a dor enquanto o seu ser palpita em sincronia com os batimentos dos meus sentidos. Mas basta que ele desapareça bruscamente ou me retire o seu amor, para que eu sofra como nunca.(...) experiência de uma antiga dor futura. O que dói não é perder o ser amado, mas continuar a amá-lo mais do que nunca, mesmo sabendo-o irremediavelmente perdido. (...) O amor é a presença em fantasia do amado no meu inconsciente.”¹⁴⁷

Se o amor é essa presença constante no espaço que também é o da dor, então quando amamos estamos na revivescência de uma dor-amor que é a imagem do nosso primeiro objeto de investimento. Por isso que, as crianças ao entrarem em contato com as narrativas dos contos de fadas são reconduzidas ao momento inaugural da sua existência no mundo.

A passagem do conto *A Bela e a Fera* que mais emociona crianças e adultos, provocando algo mesmo como a comoção é marcada pela agonia da Fera ao sentir-se abandonada. O sofrimento é dilacerante e a imagem de uma dor monstruosa reforça esse

¹⁴⁷ Idem, ibidem, pp. 27, 30, 38.

sentimento de estranheza pelo absurdo que pode ser real. Assim, a Fera é significativa de um estado de dor descomunal, que grita todas as perdas, mas que é esperança de transformação.

A imagem da Fera se contrapõe à imagem de Bela traçando um percurso que vai do horror à beleza, da morte ao renascimento, da falta à presença, do corpo à alma. Quando a Fera agonizante sofre, isso nos faz lembrar as várias etapas da metamorfose, seja humana ou animal. Ela sempre está implicada numa dor profunda, misto de sofrimento e prazer pela antecipação de um novo ser.

A metamorfose da lagarta em borboleta não inspira beleza, ao contrário provoca repugnância. Mas, quando surgem as asas e a borboleta está pronta para o vôo, então presenciamos um dos maiores espetáculos da natureza: o vôo livre.

O casulo é o momento de espera e maturação necessário para que de lá surja um ser diferente. Como a lagarta a Fera precisa da sua imagem bestial e rastejante para operar sua transformação. Sofre a rejeição e o abandono, mas consegue pelo amor alcançar humanidade. O casamento será para os heróis desse conto, as asas da borboleta.

Diante da Fera transformada em príncipe, a metáfora se completa. A dor surge no espaço físico do corpo, mas também no simbólico. Para se tornar o ideal da alma, os heróis do conto de fadas passam pelas diversas humilhações, rastejam como lagartas, são presos e ameaçados até que possam encontrar outro, símbolo de perfeição e por isso, imagem positiva de transformação.

Muitas crianças ficam tão envolvidas no caráter de dualidade da Fera que parecem apreciá-la mais do que apreciam Bela. Sentem-se profundamente solidárias com essa criatura misteriosa porque são despertadas para suas próprias experiências internas. Inúmeras vezes, vividas com horror. Choram quando a Fera adoece. Acreditam que não vai dar tempo de Bela encontrá-la viva. Sentem compaixão e se comovem, não somente porque são generosas, mas também por sublimarem suas próprias tristezas e sofrimentos no outro simbolizado pela Fera. Essa trecho da narrativa faz suscitar angústias arcaicas (medo do abandono, sentimento de perseguição, medo do desconhecido). A partir daí o leitor pode experimentar algo como “um ganho de prazer”, um “bônus de sedução” que é acompanhado de um relaxamento das tensões. O leitor vive as cenas isento da culpa e, sobretudo, deixando-se abandonar as suas próprias fantasias.

A dor parece ser sempre um forte elo de identificação. Sofrer junto com a Fera reconduz a um estado anterior no qual as ansiedades persecutórias e o medo de aniquilamento produziam o efeito de uma dor. Pois,

**“A dor de existir é a dor de estar submetido à determinação do
significante, da repetição, e até mesmo do destino. (...) a dor
psíquica é o ferimento da alma (...) a dor é a desorientação que
sentimos quando, tendo perdido um ente querido, nós nos
encontramos diante da mais extrema tensão interna,
confrontados com um desejo louco no interior de nós mesmos,
com uma espécie de loucura interior que fica adormecida em
nós, até que uma perda exterior venha a arrancar os seus gritos
de desespero.”¹⁴⁸**

É dessa dor reatualizada que nos falam as personagens do conto *A Bela e a Fera*, ou seja, daquilo que por meio delas interiorizamos e reconhecemos como nosso, pois toda dor tem no fundo a mesma origem e mesmo, quando deslocada para outros afetos, basta que um estímulo exterior se apresente como marca indesejável, que logo surge o impulso doloroso da dor primeira.

Cada personagem servirá de apelo para nossas fantasias, fazendo viver os possíveis da nossa história. Na verdade, desejamos ver naquele outro que é “personagem” a possibilidade de um encontro feliz, produzido pela travessia da dor-amor.

O processo de crescimento do ser humano é muito especial e desde o nascimento somos preparados para o simbólico. A partir dos primeiros jogos somos convocados para a linguagem. Nesse sentido, Freud fala da “Das ding” na sua teoria do “Fort Da”. Ele sugere que a “Das ding” representa a “Coisa” inacessível, parte não assimilável do Outro e que é presença estranha e invariável, tal como o jogo em que:

**“(...) a criança grita e a mãe responde, a mãe grita e a criança
se lembra dos seus gritos e das suas dores. Mas a outra face do
grito, a que corresponde à segunda fração do complexo do**

¹⁴⁸ Idem, ibidem, p. 52.

próximo, não é mais comunicação com o Outro, mas apelo à Coisa, clarão que a revela. Basta um grito intenso e visceral para que se erga diante de nós, no centro do laço com a mãe, a intensidade silenciosa de das ding, a coisa absoluta é inassimilável. Essa coisa, exterior a mim é entretanto o que tenho de mais central e íntimo, pois a Coisa não é nada mais do que um vazio absoluto, impessoal e comum aos dois parceiros do laço do amor e desejo. Lacan inventa um neologismo, “extimidade”, para nomear a Coisa, ao mesmo tempo exterior e íntima. Mas essa Coisa não ressoa nem vibra, ela é silêncio, puro silêncio: eu grito, ele grita, e é o silêncio da Coisa que jorra e se impõe.”¹⁴⁹

Quando estamos diante da dor, então reatualizamos o sofrimento e passamos a apelar para aquilo que é inominável e inacessível, vazio que motiva o jogo entre ser e não ser, o qual a literatura tão bem representa no entre-dois daquilo que a palavra não revela, mas faz “saltar” em nós como presença viva e permanente de um furo central e íntimo. A dor da Fera é o grito que ecoa no silêncio absoluto que habita a “extemidade” da Bela, por isso surge a dor, agora não mais a dor do Outro, mas a do próprio laço de amor surgido de um estado de totalidade, no qual apenas o Outro existe em nós.

A partida da Fera ao se transformar em príncipe causa uma angústia intensificada pelo fato da impossibilidade de amor, no qual o leitor já havia se projetado. Ao aparecer um príncipe no lugar do horror, algo se faz ruptura na expectativa da criança que espera ver aquele amor concretizado. Assim, o que surpreende também causa um sentimento nostálgico pela ausência daquele que é o Outro do amor.

O grito da Fera é o de Bela, do pai, das irmãs, enfim de todos nós. O texto fala das ausências e a agonia vem daí. Do que se perdeu para sempre e gira em torno daquilo que precisamos conquistar para fazer presente o amor primeiro e todas as suas compensações. Das-ding é jogo de ausência e presença. Jogo de esconde-esconde que permite a esperança de que o que um dia partiu voltará. Esse é um jogo recorrente nos contos de fadas. Há sempre alguém que parte e abandona. Mas também, alguém que busca e encontra.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p. 153.

Bela, sofre a dor do abandono enquanto vê tudo ao seu redor desaparecer, já não existe palácio, nem criados, somente um bosque o qual terá que enfrentar para poder, se quiser, reencontrar o seu eleito, agora sob a forma humana. Além disso, a moça já havia se acostumado com a presença da Fera, já conhecia a sua beleza e humildade.

Há uma clima de profundo desencanto, pois a transformação da Fera modifica toda a cena, então no lugar daquilo que era jardim, palácio, fartura surge apenas um bosque desencantado, repleto de galhos secos. A jovem se sente perdida, mas encontra força lá onde o silêncio é total, mas também é presença viva de uma ausência que grita pelo amado.

É desse lugar que Bela surge para lutar, agora, pela sua transformação. Como Psique encontra-se abandonada e sabe que para reencontrar seu príncipe terá que suportar os desafios necessários e o primeiro deles, está dentro de si própria e que consiste na luta para realizar o seu desejo por meio do Outro, como representante da falta. Não tendo que ocupar o lugar do Outro.

A falta do eleito nos coloca numa desorganização psíquica caótica, representado no conto pelo bosque destruído. Na realidade, o eleito consiste numa fantasia necessária para que a nossa vida afetiva seja preenchida de energia, pois:

“(...) a dor é um afeto que exprime a autopercepção pelo eu da comoção que devasta, quando é privado do seu amado. (...) a dor exprime o encontro brutal e imediato entre o sujeito e o seu próprio desejo enlouquecido.(...) Para Lacan, a dor não seria a reação imediata a uma perda súbita (...) mas um estado indefinido tão longo quanto à duração da vida. Os dois pontos de vista: a dor considerada como uma reação, e a dor considerada como um estado, não são incompatíveis, mas perfeitamente complementares.”¹⁵⁰

O desaparecimento da Fera, tanto no que diz respeito ao processo de transformação quanto ao fato de ter ela partido, coloca a jovem numa situação desoladora, da qual pensa provavelmente que nunca sairá. Quando se perde o objeto de amor, então acontece

¹⁵⁰ Idem, ibidem, pp. 51, 191.

um desinvestimento da própria imagem, que antes era projetada na figura do eleito amado. Agora, Bela entra em contato com a dor profunda, surgida do abandono.

Se a psicanálise aponta a dor como um estado permanente, devemos ter em conta que dentro dessa condição constante existe também um movimento que é de reação, pois se por um lado, somos reconduzidos a viver sempre a dor primeira, por outro somos estimulados a produzir uma reação que nos recompense. Assim, a mesma dor pode ser capaz de fundar um espaço de luta. A reação busca o alívio, a descarga e liberação daquilo que em nós é dor-furo.

“Em todas as variantes em que o animal, masculino ou feminino, coabita temporariamente, com um ser humano, há referências ao contato com o corpo quando à noite se deitam. Não há, porém, referências à qualquer situação de prazer. A ausência dessa informação num texto, não significa a não existência desse prazer no contato com o corpo do outro. Também não há referências à qualquer atitude de repulsa ou rejeição. O que sucede é o anúncio da fertilidade, resultante desse encontro, na seqüência do texto, com a indicação de uma gravidez.(...).”¹⁵¹

O amado desaparece durante um período do dia, esta ausência temporária é bastante comum nos contos deste ciclo. Simbolicamente, pode significar abandono, mas também que algo de estranho se passa com aquele que não se pode mostrar à luz do dia. É difícil amar o que não se conhece “totalmente”, ainda que exista muito prazer nos encontros de Bela com a Fera, o momento de união é lacunar, pois existe uma proibição.

Temos novamente a situação do abandono que é o mesmo que dizer recondução ao princípio de tudo, lugar da cicatriz e do evento primeiro, o qual jamais será esquecido pelo inconsciente. O laço perdido estará presente em todas as nossas ações durante toda a existência, assim o fato de isso ser colocado na literatura e mais contundentemente, nas narrativas infantis provoca um sentimento de reatualização daquilo que se perdeu há muito.

¹⁵¹ COSTA, Maria da Conceição. Op. cit., p. 100.

A importância dessa recondução é que quanto mais a criança tem oportunidade de viver seus afetos, de dizer-se por meio de uma linguagem que a coloca no centro, então estará mais próxima de compreender-se no seu contexto familiar e social. Por exemplo, quando entra na dimensão do sofrimento da Fera está podendo olhar o Outro guardado, mas presente ali, naquele lugar onde parece ser inacessível.

A imagem da Fera agonizante e da Bela perdida no meio daquele bosque sombrio surge de maneira dolorosa para o leitor, pois nesse momento ele já foi surpreendido inúmeras vezes e quando pensa que tudo entrará em ordem, então ressurge a dor. Isso faz pensar nas nossas próprias dores e ao mesmo tempo nos sentimos encorajados para ultrapassar o estado de melancolia que acomete todo aquele que se vê numa situação de abandono.

Sem dúvida, é a pulsão de vida e amor que nos sustenta e garante o renascimento e todas as vezes que o herói do conto consegue superar suas perdas, então ele nos ensina que somos capazes de viver a gratificação.

Em nenhuma versão do conto *A Bela e a Fera* temos notícias de que a Fera no momento de agonia grita ou urra sua dor medonha, mas a imagem é tão forte que algumas crianças ao verem-na doente, chegam a fechar os ouvidos e quando são interrogadas sobre tal fato, respondem prontamente que não queriam ouvir aqueles gritos, pois ficam tristes.

O “grito” ouvido faz parte da imagem que fazemos do sofrimento desse personagem. Surge das entranhas como dor que dilacera. Realmente, o sofrimento da Fera nos transporta para um lugar onde nos sentimos abandonados, mergulhados numa situação de morte. Quando estamos nesse lugar doloroso estamos lutando e o grande medo do leitor é que a Fera não resista à dor e entregue-se à morte.

Com relação ao grito, ainda que isso não seja mencionado no texto, ressaltamos:

“(...) que a dor é sempre marcada com o selo da subitaneidade e do imprevisível. (...) Nos primeiros instantes, a dor psíquica é vivida como um ataque aniquilador. O corpo perde a sua armadura e cai por terra como uma roupa cai do cabide. A dor se traduz então por uma sensação física de desagregação e não de explosão. É um desmoronamento mudo do corpo. Ora, os primeiros recursos para conter esse desmoronamento, e que tardam a vir, são o grito e a palavra.

O antídoto mais primitivo contra a dor ao qual os homens recorreram desde sempre é o grito, quando pode ser emitido. Depois, são as palavras que ressoam na cabeça, e que tentam lançar uma ponte entre a realidade conhecida de antes da perda e aquela, desconhecida, de hoje. Palavras que tentam transformar a dor difusa do corpo em uma concentração na alma.”¹⁵²

A afirmação traduz o que comentávamos antes e que tem a ver com a dor da Fera e seu grito mudo. Seu grito ressoa nos ouvidos daqueles que com ela rememora o objeto de amor perdido. Sentimos que ela desmorona diante da ausência da amada, não somente porque se sente no abandono e solidão, mas também porque escapa-lhe a imagem de um amor ideal.

Depois da transformação final, será Bela que terá de enfrentar os desafios se desejar obter maturidade, inclusive a realização sexual e transferência positiva que denota a superação dos conflitos edipianos, se concluirá quando ela conseguir provar a sua capacidade de transformação.

Este conto de metamorfose transformação se desenrola num cenário de segredos e encantos. Os personagens centrais passam por etapas que mais do que provas e desafios são a forma pela qual chegam ao alcance de uma outra existência. Na realidade, o grande perigo a ser temido não está do lado de fora, mas dentro de cada um. Talvez se possa afirmar que:

“O homem só tem que temer a si mesmo, ou melhor, o homem tem apenas o Isso a temer, verdadeira fonte de dor. A dor vinda do Isso é um estranho com o qual coabitamos, mas que assimilamos. A dor está em nós, mas não é nossa. Aquele que sofre confunde a causa que desencadeia a sua dor e as causas profundas. Confunde a perda do outro amado e os transtornos pulsionais que essa perda acarreta. Acredita que a razão da sua dor está no desaparecimento do amado, enquanto a verdadeira causa não está fora, mas dentro do eu, nos seus alicerces, no reino do Isso.(...) O amado é um excitante para nós, que nos

¹⁵² Idem, ibidem, pp. 57, 58.

deixa crer que ele pode levar a excitação ao máximo. Ele nos excita, nos faz sonhar e nos decepciona. Nosso amado é nossa carência.(...) O amado é um outro, mas uma parte de nós mesmos que recentra o nosso desejo.”¹⁵³

O dilaceramento da Fera ao sentir que o seu objeto de amor está perdido a torna amedrontada e apavorada porque ela é reconduzida ao Isso, deparando-se com o inacessível da dor. Como também, a Bela ao sentir que poderá nunca mais ter diante de si aquele que descobrira ser o seu amor. Nesse momento, temos a emergência de dois sujeitos que se sustentam no olhar do Outro e no desejo de se aliviar as dores do Isso.

A criança ao se deparar com tal situação dos personagens sofrerá as perdas e agonias que surgem do Isso. Como o espaço da arte oferece a possibilidade de transubjetividade, então ela poderá produzir um significado diferente para o que existe nesse “Reino”. As pessoas vivem seus reinos de forma própria e singular. As dores surgem sempre do mesmo lugar e se fundamentam na primeira perda, mas a condição interna de cada um vai determinar o circuito da reação.

Olhar-se por meio do reino do Outro é de certa maneira, poder ter acesso aos seus vividos e por isso, Bela e Fera ao chegarem quase no final do conto se dão conta do perdido e daquilo que sendo imagem do Outro será sempre fantasia. Então, surge a dor em toda a sua amplitude, algo visceral e monstruoso, tanto quanto a ameaçadora face de uma fera.

O que a criança realiza ao “escapular” para o reino do Isso é uma conquista interior, por vezes muito dolorosa, mas sem dúvida necessária para que cresça e tenha um olhar mais ampliado, aquilo que Gaston Bachelard chama de “olhar do devaneio, da contemplação”. Assim, oferecendo uma das visões mais poéticas a respeito do olhar ele nos diz:

“(...) para o contemplador que “constrói o seu olhar”, o olho é o projetor de uma força humana. Um poder iluminador subjetivo vem acender as luzes do mundo. Existe um devaneio do olhar vivo, devaneio que se anima num orgulho de ver, de

¹⁵³ Idem, ibidem, pp. 58-60.

ver claro, de ver bem, de ver longe...(...) O cosmos, soma de belezas, é um argos, soma de olhos sempre abertos. Assim se traduz num nível cósmico o teorema do devaneio da visão: tudo o que brilha vê e não há no mundo nada além de um olhar.”¹⁵⁴

É desse olhar que pretende ver bem, ver longe que se constrói o espaço narrativo de transubjetividade. Nesse lugar de possibilidades surgem os múltiplos olhares. O olhar do contemplador não pretende interpretar, mas ver-sentir por puro desejo de fruição. Quando Bela ilumina o rosto da Fera com a intenção de desvelar o mistério é surpreendida por uma beleza tão grande que a curiosidade transforma-se em contemplação. Esse é um olhar que redefine a cena e conduz para outros lugares.

Certamente, que o leitor ao se projetar num espaço como o da Bela e da Fera, será provocado para esse olhar de ampliação, onde o mundo é mais do que significado: “resignação”. Então, o sofrimento desse par que se completa entre o horror e a beleza alcança o que não se pode ver com o olhar passageiro. O poético convida à contemplação e por isso faz ver longe e claro.

Quando as crianças são introduzidas no mundo das narrativas não devemos perder de vista que a função do literário é o de “fazer ser”, sendo no outro. Quando questionamos o fato de uma história como *A Bela e a Fera* atravessar culturas com o mesmo poder de encantar e seduzir pessoas e pessoas, estamos diante de uma das mais fortes características da obra literária que são a atemporalidade e universalidade. O espaço simbólico oferecido pela literatura autoriza a criança o “arriscar-se” numa outra realidade.

Entrar em contato com o outro faz parte de uma possibilidade concedida pelos personagens, que ao viverem uma vida própria e singular, são independentes, mas em contrapartida estão atadas ao leitor por laços de identificação, pois existe um Isso na existência das “pessoas” que é de ordem humana e universal. Assim,

“O Personagem pode, então, emprestar ao receptor sua grandeza e seus limites, vislumbrando outras formas de viver e ver o mundo, o que uma simples existência não daria conta de

¹⁵⁴ BACHELAR, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, pp. 175, 176, 178.

experimental. Um outro fator determinante na atração da narrativa é que enquanto o texto se preocupa em destacar um evento, um momento de crise, o receptor se preocupa em antecipar o desenvolver das ações e imaginar que significado elas poderiam ter.”¹⁵⁵

Estando no espaço aberto da ficção estamos num campo fértil, tal como as várias realidades que se vive diariamente. Entretanto, são os personagens que nos ensinam a subverter uma determinada ordem e desafiar o mundo.

Se o conto de fadas tem o poder de conduzir para tantos mundos, apontando aquilo que deverá fazer parte da nossa aprendizagem importante, então é natural que ele suscite em cada criança uma leitura diferente e que diz respeito ao seu mundo interior. Por outro lado, como esse gênero da narrativa, também nos oferece o “final feliz”, fica mais “fácil” se viver o bem e o mal que estão na base do Isso. Se a criança conseguir compreende-se nessa dimensão, será capaz de transcender os conflitos e encontrar a felicidade, tal como acontece em *A Bela e a Fera*, pois:

“(...) sofrer provações, encontrar perigos, conseguir vitórias. Só desta forma podemos dominar nosso destino e conquistar nosso reinado. (...) Tornando-se verdadeiramente ele mesmo, o herói ou heroína torna-se digno de ser amado. Mas, embora este auto-desenvolvimento seja meritório, e possa salvar nossa alma, ainda não basta para sermos felizes. Para isso, devemos ultrapassar o isolamento e formar um elo com o outro. (...) Eu sem o Tu vive uma existência solitária. (...) embora seja maravilhoso sermos amados, nem mesmo ser amada por um príncipe garante a felicidade. Encontrar a realização pelo amor e no amor requer mais uma transição.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas? Literatura Infantil e Prática Pedagógica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, pp. 19, 20.

¹⁵⁶ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 318.

Então, compreendemos o porque de Bela não realizar a sua passagem no momento em que ilumina a face da Fera. Descobre-a sendo quem verdadeiramente é, mas ainda não está pronta para desfrutar com maturidade os benefícios do amor.

Precisa, ainda, de mais uma transição para sentir-se com coragem e força de viver o amor de todas as formas que o dignifiquem. A busca de identidade não é algo que tem fim, ela permanecerá durante toda a existência, porque o ser humano está sempre por fazer-se. O processo de construção de identidade é alicerçado no período da infância, mas é contínuo porque implica numa desconstrução permanente. A preparação da criança para viver a transformação esperada e positiva é viável pela força do amor. A ficção pode ser um belo espaço de estímulo à criança para que ela domine as dores do reino do Isso,

É provável que no final desse conto, a criança se sinta recompensada, pois mesmo tendo sido revirada nos seus sentimentos mais íntimos, o alívio surge de lá, onde pode haver o reconhecimento do si, enquanto desdobramento do Outro, ainda que seja uma experiência na qual se depare com o horror ou mesmo com a inacessibilidade do que dói para sempre.

Não se pode viver a dor de uma transformação quando não se está devidamente preparado para assumir uma condição diferente, então *A Bela e a Fera* são testados no desejo de mudança. Ora, se existe o desejo de mudança, então o caminho deve ser preparado para que um novo período da vida seja aceito e compreendido.

Depois de tantas dores, chega a celebração. Este é o momento ápice que abre a vida para novas convivências, compromissos e responsabilidades. É também aquele instante da passagem, apreendido com encantamento porque é do domínio da fantasia, daquilo que é possibilidade de criação e transubjetividade. Ponto de autonomia do sujeito leitor que se reconhece no espaço simbólico, pois:

“(...) o fantástico ensina a ver e escutar, a pensar e a viver por si mesmo, fora do rebanho, oferece um belo risco a correr (...), pois a descoberta do belo quebra clichês, torna-nos exigentes, fertiliza.”¹⁵⁷

¹⁵⁷HELD, Jaqueline, L’imaginaire au pouvoir. In: AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas? Literatura Infantil e Prática Pedagógica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

O trajeto fantástico vai sendo tecido desde os primeiros momentos do encontro entre narrativa e leitor. Contudo, o momento que estabelece a passagem de um estado ao outro é presentificado pelo momento final, quando no conto de fadas é celebrada a vitória e a conquista dos heróis. Assim, a criança experimenta o sentimento de que mesmo que a vida ofereça dificuldades somos capazes de superá-las.

O fantástico deve nos possibilitar reflexão, como também garantir uma passagem significativa de um estágio de maturidade para outro. Por existir uma certa necessidade de viver narrando a vida, então os dramas humanos vão se tornando o eixo dessas histórias que fazem compartilhar com o outro o sentido da própria existência.

Quando uma criança nasce ela surge com a possibilidade de “olhar-sentir” o mundo para atender demandas que são de ordem interna, mas que são estimuladas pelo ambiente no qual está inserida. Assim, outros farão parte das suas histórias e serão a base para a formação de novas sensibilidades. Sem dúvida, os contos de fadas são passaporte para que se viva com força e intensidade o bem e o mal.

No entanto, é preciso que na etapa final da narrativa, a criança sinta alívio e esperança para celebrar a vida, o que acontece quando vê suas expectativas da conquista por um bem maior serem atendidas pelo “encontro final entre os heróis”, tal qual acontece com Bela e a Fera que se casam e vivem felizes num reino qualquer.

A celebração no conto de fadas nos aponta o caminho, onde se pode ver o outro lado da fronteira estabelecida entre o real e imaginário pelo reconhecimento de que somos todos iguais, mesmo sendo diferentes. Pois, esse é o momento que atende à expectativa amorosa de cada leitor. Afinal, desejamos merecer esse lugar da conquista por mais que isso nos pareça difícil.

A criança vibra com o desfecho de *A Bela e a Fera*, não somente porque existe uma transformação, mas também porque existe ali um ideal de amor a ser alcançado por cada um, dentro daquilo que é possível. Mesmo depois que a Fera ressurge como príncipe, ela não é esquecida. Inclusive, esse conto é sempre rememorado pela imagem da cena onde a Fera pede para que Bela não a abandone.

É uma Fera que ama e que consegue o amor do eleito, visto ser capaz de transformação, de generosidade e de aprendizagem, atributos necessários para o crescimento de toda criança. Assim, partimos de um núcleo conflituoso, para o qual as personagens vão inventando suas saídas até conseguirem estabelecer o ponto de viragem para que, depois de muitas provas, retornem ao núcleo inicial, onde uma nova etapa surge, como sendo processo de uma vida.

Assim, temos inicialmente uma imagem de perfeição, simbolizada por Bela, em oposição a uma imagem feroz que passa a ser reconhecida com carinho porque pode ser olhada na sua demanda de amor, pois:

“O afeto e a devoção da heroína é que transformam a Fera. Só se ela amar verdadeiramente o animal ele se desencantará.”¹⁵⁸

O casamento de Bela com o príncipe realiza o sentido do conto e provoca na criança a percepção de que o verdadeiro amor é alcançado quando compreendemos que o outro está em nós como presença viva do desejo. Mas para encontrar-se no amor é preciso saber buscar uma resolução satisfatória para nossas angústias. Por isso, mesmo que a criança tenha se identificado com o sofrimento das personagens isso não lhe bastará para que alcance um sentido positivo pela vida. Para ser feliz é necessário amar e ser amado, pois somente o amor é capaz de salvar. *A Bela e a Fera* é um conto que propõe o caminho para o amor, mesmo que para tanto seja necessário sofrer e ultrapassar provas. Lembramos que:

“O desprazer original da ansiedade vira o grande prazer de uma ansiedade encarada e dominada de modo bem sucedido.”¹⁵⁹

Assim, o leitor consegue chegar ao final da narrativa com alguma esperança de que por mais que as dificuldades apareçam devemos ter a esperança de que tudo acabará bem. Esse é o episódio que desejamos assistir e que no conto de fadas é metaforizado no “felizes para sempre...”.

¹⁵⁸ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 324.

¹⁵⁹ Idem, ibidem, p. 153.

Quando estamos no caminho da conquista do amor estamos também nos preparando para a transformação desejada. A metamorfose faz parte de uma demanda existencial, já que somos inconclusos, pois a natureza humana é dinâmica e contínua, inscrita no conceito de ser inacabada e em permanente construção.

Caminhamos para a conclusão do nosso estudo sobre a dor- amor nos contos de fadas por meio daquilo que consideramos como condição essencial para que a criança compreenda-se como sujeito contemplador, capaz de um olhar novo, desafiador e transcendente: a conjunção amorosa. Momento de travessia, no qual o casamento é mostrado como solução final e etapa simbólica fundamental para a transição da dor-amor.

Antes de passarmos para nossas considerações finais gostaríamos de pontuar que o lugar da cura é o da transferência. O amor é a possibilidade de uma transferência positiva, portanto de cura. Sendo o espaço literário lugar da transsubjetividade, entendemos que nele podemos viver o indizível representado, paradoxalmente, pela palavra-metáfora que simboliza a construção de sentido na busca por uma experiência que possibilita o Outro em nós.

Sendo assim, consideramos o conto de fadas como uma passagem para o “mais além” de cada um, pois na sua riqueza simbólica é capaz de produzir a emergência de um eu transformado, tal como acontece com a Bela, com a Fera e com todos aqueles que, ainda buscam se encantar para reinventar a vida.

Conclusão



CONCLUSÃO

O mundo contemporâneo, mergulhado em profundas contradições existenciais tem buscado um sentido para a vida que possa “garantir” entre outras coisas, a própria existência. No meio de conflitos econômicos, éticos, morais e religiosos vivemos um período de intensa despartença de tudo. O homem moderno vive de maneira instantânea e os dias escapam-lhe velozmente. Os sentimentos são dissolvidos sem que exista apropriação daquilo que é sentido, experimentado ou desejado. Tudo é embalado, etiquetado e consumido. Assim, tudo é produto, inclusive pessoas e sentimentos, oferecidos nas grandes prateleiras do mercado. Somos enfim, criaturas perdidas, alienadas de si mesmas e reduzidas ao não-ser, dentro do caótico e desumano processo de reificação.

No meio disso, nos deixamos invadir pela reflexão sobre a dor-amor nos contos de fadas e, provavelmente, muitos avaliarão como algo inútil, total desperdício de tempo e saber. Afinal, para que servem tais conjecturas se o que menos importa nos dias atuais é um olhar mais atento e desviado para tudo aquilo que é fantasia, sonho, imaginação e mesmo para as coisas mais essenciais que preenchem nossa vida? Ora, se até a fantasia pode passar pelo processo de industrialização, imaginem o resto! Estamos em todos os momentos sendo engolidos, literalmente devorados por uma realidade totalmente instrumentalizada, na qual temos que produzir e servir para que a nossa vida tenha um sentido e um significado.

Em contrapartida, diante desse sentir esvaziado de significado com o qual estamos profundamente comprometidos, existe uma necessidade premente e atenta de se levantar discussões em torno do imaginário, ético, moral, afetivo e poético, enfim ontológico. Dentro desse conjunto, incluímos os contos de fadas por tudo aquilo que consideramos anteriormente e, também, por acreditarmos que o futuro da humanidade depende daqueles que estamos a formar, a construir.

Formar o gosto para a literatura significa investir na formação de novas sensibilidades, na construção de um olhar diferente diante do mundo e da realidade histórica e social, sobretudo para o conhecimento de si mesmo. O olhar para si mesmo de forma apropriada ajuda a olhar para o outro de maneira mais ampla, o que torna possível entrar na dimensão da alteridade e transubjetividade. Afinal, tudo inicia no mundo simbólico, desde muito cedo, quando a criança ensaia seus primeiros exercícios de linguagem. A entrada no

mundo da representação é marcada pelo jogo, pelo simbólico e a infância é o “lugar” de onde o homem falará de si mesmo e do outro num tempo que é eterno e inaugural. Por isso, consideramos de fundamental importância que a criança encontre no seu ambiente familiar um espaço motivador para a descoberta da leitura, pois sabemos bem que o gosto, o prazer pela mundo da literatura tem seu início marcado pelas histórias contadas e encantadas no colo da vovó ou da mãe, enfim de um adulto em quem se confia e ama. Assim, o prazer da leitura mistura-se a uma experiência afetiva que depende de uma relação eu-outro estruturada na cena familiar, pois:

“É essa estrutura que é ou não geradora de segurança para a criança que cria a matriz simbólica de que ela necessita para se situar no circuito das trocas humanas, com momentos de harmonia, desarmonia, gozo e inventividade.”¹⁶⁰

Compreendemos que quanto mais a criança entra em contato com o seu universo simbólico, mais estará possibilitada de conviver com seu mundo interior, podendo aceitar-se nos seus limites e diferenças, além de tornar-se aberta aos processos criativos. Portanto, se o ambiente familiar oferece estímulos afetivos positivos, provavelmente a criança terá mais condições de se tornar um sujeito adulto melhor.

Neste sentido, afirmamos a literatura como algo essencial ao desenvolvimento intelectual e afetivo da criança, pois temos aí o pleno exercício das trocas afetivas, além de muitas janelas para se olhar-contemplar o mundo (de dentro e de fora) de cada um de nós. É assim, que a literatura “ensina” a ver e a criança é alguém que precisa aprender a olhar de maneira larga sem sentir-se fragmentada ou mutilada. Antes de qualquer aprendizagem, é a orientação para o “saber olhar” que situará o nosso corpo no espaço e no tempo e o literário por conter em si um horizonte de imagens, pessoas, histórias e sentimentos que se entrecruzam oferece mais do que enunciação: “anunciação” da guerra e da paz existentes em cada criança, homem ou mulher.

Na literatura aprendemos a nos ver (reconhecer) para além do que já sabemos, somos levados a desejar o oculto contido na vida do outro que é segredo e mistério também em nós. Então, a fantasia se veste de pele, de sentimento e de busca, procura pelo oculto contido em todas as vidas, em todos os suspiros de dor-amor. É disso que se constituem os

¹⁶⁰ MANONI, Maud. Op. cit., p. 63.

contos de fadas. Sussurram segredos que vão transbordando pelo corpo e deslizando pela alma até nos alcançar na falta, hiância no corpo simbólico presentificada pelo desejo dilacerante e insólito de ser para sempre marca no outro.

A leitura dos contos de fadas nos propõe algo que é dessa natureza, uma impressão segredada de que somos falta, furo-dor em busca da plenitude e consagração do amor. Ainda, que se viva os piores dramas como: sentir-se abandonado, ameaçado, sozinho e assustado, se temos interiorizados sentimentos de gratidão e amor, então estaremos salvos. Assim foi com Vasalisa, com o Polegar, com o menino do Junípero e com Bela porque todas estas histórias nos tocam no desejo que é sempre aplacamento de uma dor, de uma tensão.

A arte tem o poder balsâmico de nos colocar frente ao desejo e a liberação de uma certa energia provocada por uma tensão, por isso quando estamos investindo no espaço da “invenção artística”, reinventamos o mundo e estendemos a mão para nos unir ao outro, pois aí estamos no simbólico que é o jogo estabelecido na verdade da ficção. Pois, se não conseguimos aplacar a tensão então temos de criar outros meios, mesmo que inconscientemente, de brincar com o desejo e assim encontrar apaziguamento. A proposta feita pelos contos de fadas é sempre de apaziguamente, sem que se negue o horror da dor, da morte, do medo e da angústia.

Quando resolvemos falar da conjunção amorosa no nosso último capítulo, fizemos de propósito para que o leitor de certa maneira fosse provocado a olhar para a literatura como sendo uma ponte que se ergue entre a representação (personagens, dramas e conflitos) e o receptor com todos os seus sentimentos suscitados a partir desse encontro. Pois, ainda que o literário nos apresente o grotesco, o absurdo, o ódio e a dor, isso acontece para que nesse espaço o leitor se interrogue sobre o que ele é e seus mecanismos de criação e fantasia sejam acionados pelo desejo de transformação e então, seja possível romper a fronteira da banalidade e experimentar o sublime desta travessia que vai da dor para o amor.

Por tudo que os contos são capazes de provocar somos obrigados a olhá-los de maneira diferente, pois quem “vive” um conto recebe o universo, daí o Lewis Carrol ter afirmado que um conto é sempre um “presente de amor”. É provável que a experiência poética vivida nos contos de fadas nos confronte com a dor e o sofrimento porque estes são preparação para o amor como afirma o grande poeta alemão Rainer Maria Rilke ao dizer que

“Amar também é bom, porque o amor é difícil. O amor de duas criaturas humanas talvez seja a tarefa mais difícil que nos foi imposta, a maior e última prova, a obra para a qual todas as outras são apenas uma preparação.”¹⁶¹

A Conjunção Amorosa apresentada na última parte deve ser o objetivo, o bem maior a ser conseguido e por isso até chegar ao seu alcance temos de nos preparar, ultrapassar provas e mostrar ser capaz de garantir a qualidade das relações humanas. É pelo amor que transformamos, que erguemos sonhos e fundamos cidades. Não trata-se, apenas, do amor entre um homem e uma mulher, mas sobretudo do amor pela vida, pelo outro e por si. Os contos de fadas nos ensinam a ter o olhar da sedução, do desvio, do desejo para que no final tenhamos o amor, a última e maior das provas a ser encontrada, a ser conquistada, porque o amor é difícil. Implica em reviravolta, desconstrução e descoberta das nossas e alheias fragilidades. Todo amor rememora a dor, pois lembra o primeiro objeto de amor perdido, assim a sua busca nos é essencial, vital e visceral.

O espaço da literatura é labirinto do amor. Nele caminhamos pelas dores adormecidas, pelos sentimentos despertencidos e estranhos e de repente nos vemos acolhidos numa alma nova que habita no centro de uma flor. Então, renascemos com um novo sentido e o desejo de nos encontrar no outro de nós. Segundo Lacan, o que buscamos encontrar é determinado nas vias do significante e essa busca “(...) *situa-se além do princípio do prazer*”¹⁶², ou seja : para além da dor e do amor. É desse lugar que falamos e somos.

Embora, os contos de fadas sejam alvo fácil de muitos preconceitos, entendemos que neles existe algo que vai além do prazer, que nos faz ver a “terceira margem do rio”, portanto ler (contar-ouvir) estas histórias é dar continuidade a um gesto inaugural do processo de humanização, situado na necessidade da arte como apropriação da realidade, do eu e do outro. Então, viabilizar a leitura destas narrativas é poder presentear crianças, jovens e adultos com pequenas poções de amor e de vida. Aliás, o desejo de quem educa e forma valores deveria ser sempre o de ensinar a ver, a ser e a ler, porque somente assim será possível abrir muitas janelas, conhecer muitas pessoas e mergulhar na profunda busca de um mundo novo e melhor, porque é parte da condição estética inerente a todos nós. Toda criança gosta de

¹⁶¹ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, pp. 55, 56.

¹⁶² MANONI, Maud. Op. cit., p. 61.

experimental o maravilhoso, o belo e o poético, portanto negar tais narrativas é também empobrecer muitas vidas, além de impossibilitar o contato com a herança cultural.

A investigação em torno da Literatura Infantil avança nos dias atuais, principalmente ao que se refere aos contos de fadas e tal fato, propõe uma relação diferente com o leitor infantil. É verdade que, na medida em que o respeitamos como subjetividade capaz de produzir sentido e captar o inusitado da obra, nos empenhamos em oferecer o melhor. Sem dúvida, a literatura infantil tem que ser lida como obra de arte porque nos convoca para um espaço de efervescência de muitos discursos, trocas, descobertas e fruição. Espaço singular para o exercício de alteridade.

Ora, dentro dos contos encontramos a polifonia necessária ao literário em tudo aquilo que é possibilidade verbal, plástica, cênica, musical, afetiva, enfim artística. Temos versos, rimas, canto, ditos populares, o místico e sobrenatural, literatura de viagem, intertextos, imaginário popular, reflexão filosófica, fantástico e maravilhoso, entre outros elementos que são capazes de provocar o sentido estético.

Assim, estamos diante de uma literatura que suscita o interesse de vários campos de pesquisa, que resiste aos tempos e consegue encantar pessoas de todas as épocas e idades, sendo universal e a-temporal. Narrativas que falam do homem, dos afetos e da vida de maneira simples, mas carregada de significado porque cumpre uma das principais funções da obra de arte, pois nos remete ao prazer e a transcendência. Sendo assim, nos unimos em coro com inúmeros e renomados especialistas apontados por Janilto Andrade na sua tese *Da Beleza à Poética* para dizer que:

“(...) a pátria do homem é o prazer. Sendo a obra de arte um dos lugares da rememoração, ela é aliança de verdade e beleza (...) [e] a beleza que se sente perante uma obra de arte (...) resulta (...) da verdade secreta que nela existe velada ou figurada(...)”¹⁶³

Sendo os contos de fadas figuras poliédricas são capazes de suscitar diversos olhares e muitas formas de apreensão. Assim, a interpretação destes seguirá sempre uma via

¹⁶³ LOPES, Silvina Rodrigues. apud ANDRADE, Janilto Rodrigues. *Da Beleza à Poética*. Tese de Doutorado, UFPE, 2001, pp. 11, 12. (Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Pernambuco).

de mão dupla, sendo passíveis de inúmeras posturas interpretativas, sejam elas filosóficas, sociais e antropológicas ou psicanalíticas.

Quando escolhemos refletir sobre os contos de fadas e a sua importância para a vida cognitiva e afetiva das crianças, sabíamos que teríamos de optar por um modelo de análise e de certa forma reduzir a grandeza de possibilidades de interpretação que este gênero provoca. Todavia, um trabalho científico exige um certo grau de “enquadramento” diante do objeto percebido. Assim, nos decidimos pela psicocrítica, pois aí nos sentimos à vontade para caminhar pelos possíveis da literatura infantil, sem cometer exageros que pudessem comprometer a grandeza poética deste gênero e também, por acreditarmos que as histórias só interessam na medida em que, nelas ouvimos a nossa voz ressoar em conjunto com outras vozes.

O campo da arte, por conseguinte o da literatura é o da intersubjetividade e a obra deverá ser sempre o lugar da emergência de vários sujeitos, garantia do “mais-além” que ultrapassa o devaneio do autor para ser desvelação do “não-dito” de cada leitor, pois

“O que estrutura essa relação intersubjetiva é tudo o que se tece em torno do que é visto, e que remete ao essencial: o que não está ali. O que não está ali pode ser ódio, que pode estar subjacente como destruição do outro, constitui um dos pólos da relação intersubjetiva. “Se o amor”, lembra Lacan, “aspira ao desenvolvimento do ser do Outro, o ódio quer o contrário” e o ódio pode ter com efeito a emergência de um delírio no Outro.”¹⁶⁴

Certamente, nos contos de fadas existe uma primazia pelos sentimentos, os que têm como base o amor e os que encontram no ódio o seu caminho de consolo, escape e retaliação. Daí, termos trilhado por este caminho na intenção de apresentar a importância da reatualização destes afetos nas narrativas destinadas ao leitor infanto-juvenil. Pois, bem sabemos o quanto descobrir e explorar o mundo interior é necessário para que se adquira maturidade e sensibilidade, além de um olhar desviado que valoriza o imprevisível previsível e que não surpreende.

¹⁶⁴MANNONI, Maud. Op. cit., p. 99.

Encontrar significado e dar sentido à existência, talvez seja o maior desafio que temos de enfrentar enquanto sujeitos do desejo, enquanto meninos e meninas, homens e mulheres. Todos os dias, buscamos resignificar a vida para que nela o mundo seja preenchido de sentido. Provavelmente, o crescente interesse pelos contos de fadas tem suas raízes também nesse universo desprovido de um significado maior, no qual nos sentimos dispersos, impróprios e deslizantes, porque já não somos capazes de nos olhar, de viver com profundidade a dor e o amor que nos inaugura como desejantes. Neste espaço inteverlar onde habita a dor-furo, a qual nos referimos anteriormente, se delineia como uma hiância que diz respeito à imagem do eu desde a sua primeira formação e de onde o sujeito falará, mesmo sem consciência do dito ou interdito, já que muitas vezes estes escapam à razão, mas são capazes de confessar a verdade de forma transfigurada, tal como acontece no mundo fundado pela arte.

Nosso percurso, não resta dúvida, está preenchido por um dizer inconcluso, inacabado, pois quanto mais respondemos, mais encontramos aberturas para outras passagens, outras dúvidas surgidas da impossibilidade de delimitar a nossa abordagem, visto que ao falar dos contos de fadas e da dor-amor nos deparamos com a essência da existência humana e então, nos descobrimos. Como parte de integrante do grande mistério que é a vida. De certa maneira, os contos analisados foram nos conduzindo, envolvendo-nos no pacto secreto entre o texto, o lido e o vivido. Pacto de aliança e rememoração, possível apenas na singularidade do espaço poético, porque aí estamos nas trincheiras da palavra que é verbum, linguagem transformada que nos garante a transcendência, a travessia já que:

“(...) esperamos viver não só cada momento, mas ter uma verdadeira consciência de nossa existência, nossa maior necessidade e mais difícil realização será encontrar um significado em nossas vidas. É bem sabido que muitos perderam o desejo de viver, e pararam de tenta-lo, porque tal significado lhe escapou. Uma compreensão do significado da própria vida não é subitamente adquirida numa certa idade, nem mesmo quando se alcança a maturidade cronológica (...) A cada idade buscamos e devemos ser capazes de achar uma

**quantidade módica de significado congruente com o “quanto”
nossa mente e compreensão já se desenvolveram.”¹⁶⁵**

Dai resulta, também, a nossa preocupação em fazer valer a importância dos contos de fadas na formação das crianças, pois a busca de sentido pela vida não é algo que se adquire na vida adulta, ao contrário disso, tem que ser capturado no período mais tenro da infância, quando ainda se está em busca de uma imagem que dignifique o viver, o sentir e o ser. A literatura, os contos de fadas oferecem um espaço simbólico cuja multiplicidade traduz a pluralidade de sentidos e garante ao leitor o espaço de renascimento.

Do que falam todas as narrativas senão dos sentimentos, dos fracassos e das conquistas? Do que falam todas as narrativas senão do homem, da mulher e de todas as suas histórias? Nos parece que a frase é sempre a mesma e que fala da ausência, porque nos remete para o lugar inacessível, de onde surgem todos os sentimentos com seus fantasmas da dor, mas possíveis de regeneração por meio da gratidão, doação, e compaixão que integram o amor.

Numa realidade desprovida de sentido é provável que a busca pelo sentir de maneira mais inteira, no qual se possa ver o outro, seja a única e possível saída para que exista paz e justiça social. Almejamos a transformação do banal em sublime, do feio no belo, somente alcançável se nos preocuparmos verdadeiramente com a educação das crianças. Falar de literatura para crianças é também apropriar-se dos processos psicopedagógicos, daí o porque ao discutirmos a função estética dos contos de fadas não podemos nos isentar de falar de educação e formação de valores. Outrossim, desejamos realçar que o papel da literatura no período da infância é de fundamental valor, não dentro da perspectiva doutrinária e moralizante, mas fundamentalmente pelo que pode suscitar enquanto fruição estética. A literatura é sim aprendizagem, mas é uma forma diferente de aprender, porque está ligada ao sentir e ao apreender-se naquilo que é diferença, poder ser outro, sendo o mesmo.

A nossa conclusão aponta para o inconcluso que constitui o caráter do nosso objeto de estudo, em tudo aquilo que lhe é específico e, também, às várias possibilidades lançadas a partir daí. Falar de literatura para crianças e seus aspectos psíquicos, afetivos, éticos e estéticos aponta precisamente para o que é inconclusão. O objeto literatura faz parte

¹⁶⁵ BETTELHEIM, Bruno. Op. cit., p. 11.

de uma complexidade que é de ordem do humano por isso destacamos o fato de que os contos de fadas podem ser lugar privilegiado para a construção de um novo ser, principalmente é uma das maiores expressões simbólicas de que o bem sempre vence o mal e por mais que soframos diversas provas e muitas dores somos e seremos salvos pelo amor.

Referências Bibliográficas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

▪ Livros

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1989. (Série Pensamentos e Ação no Magistério).

_____. (Org.). *O Mito da Infância Feliz*. São Paulo: Summus, 1983.

ALBUQUERQUE, Fátima. *A Hora do Conto*. Lisboa: Teorema, 2000. (Coleção Terra Nostra).

AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas? Literatura Infantil e Prática Pedagógica*. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos*. Ed. Compenhague, Dr. S. Vend Dahl. TOPS-JENSEN (Eds.), 1955.

ANGENOT, Jean. et al. *Theórie littéraire: problèmes et perspectives*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

ANZIEU, Didier. et al. *Psicanálise e Linguagem: do corpo à palavra*. Lisboa: Moraes, 1979.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BAJARD, Elie. *Ler e dizer, compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de., FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BASTOS, Glória. *A escrita para crianças em Portugal no século XIX*. Lisboa: Caminhos na Educação, 1997.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Les contes et leurs fantasmes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

_____. *Psychanalyse et littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

BENJAMIN, Walter. *A criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BERGERET, Jean. *Manual de psicologia patológica*. Porto Alegre: Masson, 1983.

_____. *Personalidade normal e patológica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BLANTÉ, Jean. *Les courants de la pédagogie contemporaine*. Paris: Pédagogie Formation l'essentiel, 1994.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.

BRENNER, Charles. *Noções básicas de psicanálise*. São Paulo: Imago, 1975.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia, histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. *Educação para o lazer*. São Paulo: Moderna, 1998.

CANDIDO, Antônio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARACUCHANSKY, Sophia Rozzanna. *Vínculos e mitos: Uma introdução à mitanálise*. São Paulo: Ágora, 1988.

CASHDAN, Sheldon. *Os sete pecados capitais dos contos de fadas: Como os contos de fadas influenciam as nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CASTRO, Eliana de Moura. *Psicanálise e Linguagem*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

CAVALCANTI, Joana. *Caminhos da Literatura Infantil e Juvenil: dinâmicas e vivências na ação pedagógica*. São Paulo: Paulus, 2002.

_____. *O Despertar da Cidadania*. Recife: UNESCO, 2001.

CHARTIER, Anne-Marie. et al. *Ler e escrever: Entrando no mundo da escrita*. Porto Alegre: Artmed, 1996.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995.

CHNAIDERMAN, Miriam. *O hiato convexo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CIFALI, Mireille., IMBERT, Francis. *Freud e a pedagogia*. São Paulo: Loyola, 1999.

CLOUTIER, Richard. *Mieux vivre avec nos adolescents*. Québec: Le Jour, 1994.

COELHO, Betty. *Contar histórias: uma arte sem idade*. São Paulo: Ática, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2000.

_____. *O conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Panorama histórico da literatura infanto-juvenil*. 3. ed. São Paulo: Quiron, 1985.

COLAÇO, Maria Rosa. *A criança e a vida*. Porto: Ulmeiro. 1996.

COSTA, Maria da Conceição. *No reino das fadas*. Lisboa: Fim de Século Edições, 1997.

DELCROIX, Maurice., HALLYN, Fernand. *Introduction aux études littéraires: Méthodes du texte*. Paris: Editiores Dulculot, 1987.

DERDYK, Edith. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1989. (Série Pensamentos e Ação no Magistério: Arte, Educação e Pedagogia).

DOLTO, Françoise. *No jogo do desejo*. Lisboa: Imago, 1993.

DOR, Jöel. *Introdução à leitura de Lacan: O inconsciente estruturado como linguagem*. Tradução: Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DURAN, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *Les structures anthropologiques de l'imginaire*. Paris: Bordas, 1969.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Semiótica, Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das idéias religiosas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. *Imagens et symboles. Essais Sour le Symbolisme Magicque* Paris: Gallimard, 1986. (Série Religieux).

ERALY, Alain. *L'Expression et la Représentation: une théorie sociale de la communication*. Paris: L'Harmattan, 2000.

ESCRITOS DA CRIANÇA. Publicação do Centro Lydia Coriat de Porto Alegre dedicada a textos de Jean Bergès. Ano II, n. 02, nov. 1988.

ESCRITOS DE LA INFANCIA. Buenos Aires: Ediciones Fepi, 1993.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FITZPATRICK, Jean-Grasso. *Era uma vez uma família*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

FRANCIA, Afonso.; OVIEDO, Otilia. *Educar através de fábulas*. São Paulo: Paulus, 1998.

FRANKL, Viktor. *A antropologia como terapia*. São Paulo: Paulus, 1999.

FRANZ, Marie Louise Von. *A individualização nos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1984.

_____. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.

FREADMAN, Richard.; MILLER, Seumas. *Repensando a teoria: Uma crítica da teoria literária contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

FREUD, Anna. *O ego e os mecanismos de defesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *O tratamento psicanalítico de crianças*. Rio de Janeiro: Imago, 1971.

FREUD, Sigmund. *Das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, Edição Standard Brasileira, 1976. (Pequena Coleção das Obras de Freud).

_____. *Vida y obra de Sigmund Freud*. V. 1, 2 e 3. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

GARNER, James Finn. *Contos de fadas politicamente correctos*. Lisboa: Gradiva, 1996.

GILLIG, Jean-Marie. *O conto na psicopedagogia*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

GOLDGRUB, Franklin. *Mito e fantasia*. São Paulo: Ática, 1995.

GOSSELIN, Monique. *Récits d'enfance, Revue des Sciences Humaines*. France: Université de Lille, 1991.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença. [s.d].

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.

HERMANN, Fábio. *O que é a psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos).

HOLLIS, James. *Rastreando os deuses, o lugar do mito na vida moderna*. São Paulo: Paulus, 1998.

JESUALDO. *A Literatura infantil*. Tradução: James Amado. São Paulo: Cultrix, 1993.

JOACHIM, Sébastien. *Impulso criador da imaginação: "poiêsis" da metaficção face às categorias genéricas e outros ensaios*. França, 1988. (Tese de Livre Docência. Universidade de Grenoble).

- JOLIBERT, Josette. *Formando crianças leitoras*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul Ltda., 1994.
- JONES, Terry. *O Livro de Fadas Prensadas de Lady Cottington*. São Paulo: Marco Zero, 1998.
- JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- JOUBE, Vincent. *L'effet-Personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- JUNG, Carl G. *Memórias, sonhos e reflexões*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- KLEIN, Melanie. *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e da técnica*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. *Inveja e gratidão e outros trabalhos*. São Paulo: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Júlia. *As novas doenças da alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Inês Oseki. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. et al. *Espelho mágico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.
- LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- LAJOLO, Marisa. et al. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
- LAJOLO, Marisa.; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira e história e histórias*. São Paulo: Ática, 1988.
- LEITE, Carlinda. et al. *Contar um conto, acrescentar um ponto: Uma abordagem intercultural na análise da literatura para a infância*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, Ministério da Educação, 2000.

LEITE, Lúcia Chiappini M. *Invasão da catedral: Literatura e ensino em debate*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

LUCAS, Fábio. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989.

MACHADO, Álvaro Manuel.; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*. São Paulo: Edições 70, 1981.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica).

_____. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Pontes. [s.l.], [s.d.].

MANNONI, Mard. *Amor, ódio, separação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *O que falta a verdade para ser dita*. Tradução: Walter Zingerevitz. São Paulo: Papirus, 1990.

MARTINS, Joel., FARINHA, S. *Temas fundamentais de fenomenologia*. Organização de Beirão Dichtchekenian e Maria Fernanda S. Farinha. São Paulo: Centro de Estudos Fenomenológicos de São Paulo-Moraes, 1984.

MARTINS, Maria Alves. *Pré-História da Aprendizagem da Leitura*. Lisboa: ISPA, 1994.

MARTINS, Maria Helena. *Crônica de uma utopia: leitura e literatura infantil em trânsito*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATOS, Maria Luísa Sarmiento de. *Os itinerários do maravilhoso: Uma leitura dos contos para crianças de Sophia de Mello Brayner Andersen*. Portugal: Porto, 1993.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *O texto: imagem, ritmo e revelação*. Porto Alegre, 1991. (Tese de Doutorado).

MELO, Veríssimo de. *Folclore infantil*. Belo Horizonte: Italiana, 1985.

MESQUITA, Armindo. et al. *Pedagogias do Imaginário*. Portugal: Asa, 2002.

MIALARET, Gaston. *A Aprendizagem da Leitura*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MIRANDA, M. do Carmo Tavares de. *Educação no Brasil*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1976.

MISRAHI, Robert. *Qu'est l'autre?* Paris: Colin, 1959.

MONTANDON, Alain. *Du récit merveilleux au l'ailleurs de l'enfance*. Paris: Imago, 2001.

MONTESSORI, Maria. *De l'enfant à l'adolescent*. Paris: Desclée de Brouwer, 1992.

MORAES, Antonieta Dias de. *Reflexos da violência na literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Letras & Letras, 1991.

MORIN, Edgar. *Meus demônios*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

NASIO, Juan-David. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

NERY, Frederico José de Santa Anna. *Folclore brasileiro: poesia popular – contos e lendas, fábulas e mitos, poesia, música, danças e crenças dos índios*. 2. ed. Tradução, apresentação, cronologia e notas adicionais: Vicent Salles. Recife: Massangana, 1992.

NETO, Alfredo Naffah. *O inconsciente: um estudo crítico*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

NEVES, Manuela Castro.; PEDRO, Emília. *O Cão Come o Osso ou Era uma vez um cão que se chamava Bili*. Lisboa: Fundação Bernard Van Leer, 1987.

OBRAS COMPLETAS DE SIGMUND FREUD. 1. ed. Tradução: José Octávio de Aguiar, Rio de Janeiro: Imago, Edição Standard Brasileira, v. I, II, III, V, VI, VIII, IX, XVIII, XXI, XXIII, 1974.

OSTERRIETH, Paul. *Introdução à psicologia da criança*. São Paulo: Nacional, 1987. (Série Atualidades Pedagógicas), v. 83.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

PARAFITA, Alexandre. *Antologia de contos populares*. Lisboa: Plátano, 2001.

PAZ, Noemi. *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix, 1995. (Série Pensamento).

- PEARCE, Joseph Chilton. *A criança mágica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. Lisboa: Assírio Bacelar, 2000.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PIAGET, Jean. *A construção do real na criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- _____. *A formação do símbolo na criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *Para onde vai a educação*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1975.
- PINTOS, Cláudio Garcia. *A logoterapia em contos*. São Paulo: Paulus, 1996.
- PONTY, Maurice Merleau. *Merleau Ponty na Sorbone*. São Paulo: Papyrus, 1990.
- PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamento, 1979.
- _____. *Morphologie du conte*. Paris: Gallimard, 1970.
- RICOUER, Paul. *Ensaio*. São Paulo: Paulus, 1998.
- _____. *A Metáfora Viva*. Tradução: Joaquim Torres e Antônio M. Magalhães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- _____. *A Interpretação: ensaio sobre Freud*. Tradução: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. *Interpretação e Ideologias*. Organização, tradução e apresentação: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- ROCHA, Ruth. *Mulheres de coragem*. São Paulo: FTD, 1994.
- RODRIGUES DE MELLO, Gláucia Boratto. *A presença do mito na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, 1995. (Projeto de Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- ROUANET, Paulo Sérgio. *A razão cativa*. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ROZA, Luiz Alfredo Garcia. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *Metapsicologia freudiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SAFOUAN, Moustapha. *A transferência e o desejo do analista*. São Paulo: Papirus, 1988.

SANDRONI, Laura Constância.; ATHAYDE, Austregésilo. et al. *Bibliografia Analítica da Literatura Infantil e Juvenil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SARAIVA, Antônio José. *Ser ou não ser arte: estudos e ensaios de metaliteratura*. Lisboa: Gradiva, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. A imaginação. In: *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *O que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SECHEHAYE, M. A. *La realizacion simbólica y diario de uma esquisofrénica*. México: Fundo de Cultura Económica, 1992.

SILVA, Vitor Manoel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1993.

SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

SORIANO, Marc. *Les contes de Perrault*. Paris: Gallimard, 1984.

SPERBER, Dan. *O simbolismo em geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *La notion de Littérature et autres essais*. Paris: Editions du Senil, 1987.

TRAÇA, Maria Emília. *O fio da memória. Do conto popular ao conto infanti*. Porto: Porto Editora, 1998.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998. (Série Arte & Comunicação).

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WADSWORTH, Barry J. *Inteligência e afetividade da criança na teoria de Piaget*. Tradução: Esméria Rovai. São Paulo: Pioneira, 1992.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Campanhia das Letras, 1999.

YGOTSKY, Lev S. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

YUS, Rafael. *Temas transversais em busca de uma nova escola*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1998.

▪ Dicionários

CASCUDO, L. Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2 vs.). Rio de Janeiro: INL/MEC, 1962.

CHEVALIER, Jean., GHEERBRANT, Alain. et al. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

LAPLANCHE, J. L., PONTALIS, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Martins Fontes, (s/d).

REIS, Carlos., LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

▪ Textos

REUNIÃO LACANOAMERICANA DE PSICANÁLISE DE PORTO ALEGRE. Atas V e VI. Porto Alegre: Recorte, 1983.

REUNIÃO LACANOAMERICANA DE PSICANÁLISE DE PORTO ALEGRE. Atas. V e VII. Porto Alegre, [s.d.]

▪ Revistas

AMARELINHAS. *Revista do Departamento de Psicanálise de Crianças da Biblioteca Freudiana de Curitiba*. Centro de Trabalho em Psicanálise. Ano 1, n. 01, set. 1994.

AUGRAS, Monique. Mitos brasileiros em literatura infantil. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Brasília, v. 62, n.141, jan/abr. 1977.

IN-PASSE. *Publicação do Centro de Estudos Freudianos do Recife*. n. 01, Recife, 1995.

LUMEN. V. 8, n. 01. Janeiro/julho-2000.

▪ Artigos em Jornais

CHIODETTO, Eder. O lugar do escritor. *Folha de São Paulo*. 21.12.1997, Caderno “mais!”.

▪ Artigos em Revistas

CAVALCANTI, Joana. A Palavra entre o poético e o sagrado. *Cadernos Fafire*, Recife, Faculdade Paula Frassinetti do Recife, v. 1, nº. 1, pp. 10-12, ago/dez, 2001.

CAVALCANTI, Joana. Contos Populares. *Revista Páginas Abertas*. São Paulo: Paulus, ano 27, nº. 12, pp. 28-31, 2001.

CAVALCANTI, Joana. Mandacarus Florados. Na realidade do Sertão planta-se um sonho. *Leitura. Revista Páginas Abertas*. São Paulo: Paulus, ano 28, nº. 14, pp. 30-35, 2002.

CAVALCANTI, Joana. Leitura e Pluralidade Cultural. *Revista Páginas Abertas*. São Paulo: Paulus, ano 28, nº. 15, pp. 26-31, 2002.

GOMES, Wilson da Silva. Metáforas da diferença: a questão do inteiramente outro a partir da teoria da realidade como construção. *Revista Trans/Form/Ação*. São Paulo: UNESP, nº 15, pp. 131-147, 1992.

ANEXOS

(Anexo 1)

Vasalisa: a sábia

VASALISA A SÁBIA

Era uma vez um homem, uma mulher e a filha deles, Vasalisa, que moravam numa pequena choupana. Eles eram muito felizes até que um dia a mãe ficou muito doente. Deitada em sua cama, à beira da morte, a mãe chamou Vasalisa e lhe deu uma bonequinha bem pequenina.

— Fique com esta boneca e cuide muito bem dela — disse a mãe de Vasalisa. — Não conte a ninguém que tem a boneca. Se algum dia você estiver perdida, ou se precisar de ajuda, dê de comer à boneca e ouça o que ela diz. Ela vai ajudá-la durante toda sua vida. — Então a mãe de Vasalisa tocou a cabeça da garotinha, deu-lhe uma bênção e morreu.

Vasalisa e seu pai ficaram muito tristes. Mas, depois de passado bastante tempo, o pai de Vasalisa casou-se novamente. A nova mulher do pai de Vasalisa era boa com ele, mas não com Vasalisa, e tinha duas filhas muito malvadas. As irmãs postiças de Vasalisa não gostavam dela, porque sua pele era luminosa, seus olhos brilhavam e ela tinha um sorriso lindo e alegre. Sempre que o pai de Vasalisa saía, elas lhe davam uma porção de trabalho para fazer, na esperança de que ficasse cansada e feia.

— Varra a cozinha, corte a lenha para a lareira, depois vá ordenhar a vaca e limpar as ervas daninhas da horta — ordenavam a Vasalisa.

Mas o plano das irmãs postiças de Vasalisa não funcionou. Com a bonequinha para ajudá-la, Vasalisa sempre conseguia acabar de varrer e cortar a lenha, ordenhar a vaca e limpar as ervas da horta, e ainda tinha tempo de sobra para dormir e descansar. A cada

dia que se passava, Vasalisa ficava mais forte e parecia mais saudável.

Um dia o pai de Vasalisa saiu de casa para uma viagem até o mercado dos fazendeiros, numa aldeia vizinha. Vasalisa foi deixada sozinha na choupana com a madrasta e as duas irmãs postiças. Quando a noite foi caindo, Vasalisa começou a sentir sono e se deitou na cama. A madrasta e as duas irmãs postiças ficaram acordadas até tarde, conversando junto da lareira e falando mal de todo mundo que conheciam. As três estavam tão entretidas na conversa que se esqueceram de botar lenha na lareira, e depois de algum tempo o fogo se apagou.

— E agora o que vamos fazer? — reclamaram umas com as outras. — A choupana vai ficar fria. Uma de nós vai ter que ir à casa de Baba Yaga para pedir uma chama para acender o fogo.

— *Eu* não vou — disse a primeira das irmãs postiças, que sabia que Baba Yaga era uma bruxa horrível que gostava de comer crianças.

— Nem eu — disse a segunda irmã. — Vamos mandar Vasalisa. — Então elas sacudiram a menina até acordá-la e empurraram-na pela porta afora, para a noite fria e escura.

Vasalisa ficou parada ali, sozinha, sob as estrelas, com tanto frio e medo que tremia dos pés à cabeça. Ela enfiou a mão na bolsa, encontrou a bonequinha pequenina e sentiu-se melhor só de botar a mão nela. Vasalisa falou baixinho com a bonequinha e contou a ela como tinha medo da malvada Baba Yaga, e como se sentia sozinha ali no frio e na escuridão da floresta. A bonequinha disse-lhe que não precisava se preocupar e foi guiando Vasalisa

pelo caminho serpenteante que atravessava a floresta e subia pelas colinas.

Vasalisa caminhou uma noite inteira e um dia inteiro, até que chegou à choupana mais estranha que já tinha visto. Era feita de madeira e em volta dela havia uma cerca feita de ossos humanos, enfeitados com caveiras humanas no topo. E em vez de ser construída no chão sólido, a choupana ficava erguida bem alta no espaço, apoiada em gigantescas pernas de galinha.

Os olhos de Vasalisa foram se arregalando e ficando enormes, enquanto olhava para a choupana, mas então tomou um susto quando ouviu uma voz alta, cacarejante.

— Eu sinto cheiro de carne! — disse uma velha que tinha acabado de sair da floresta montada num caldeirão voador de bruxa. — Quem é esta aí parada na frente de minha casa?

Vasalisa soube imediatamente que a velha era Baba Yaga.

— Sou eu, Vasalisa — respondeu com uma voz trêmula e assustada. — O fogo em nossa choupana se apagou e minha madrastra me mandou vir aqui lhe pedir uma chama.

Baba Yaga respondeu com aquela voz cacarejante:

— Ah, *eu conheço* sua madrastra — disse com desprezo. — Então você precisa de uma chama, não é? Muito bem, depois a gente vê isso. Primeiro, entre e varra o chão. Depois, corte a lenha para a lareira, ordene a vaca e limpe as ervas daninhas da horta. — Ela empurrou Vasalisa pelo portão de ossos e a

fez entrar no quintal. — E se você não tiver acabado quando eu voltar esta noite — ameaçou Baba Yaga —, você vai ser o meu jantar!

E Baba Yaga foi-se embora montada no caldeirão voador. Vasalisa ficou parada no quintal, com as lágrimas escorrendo pelo rosto, perguntando a si mesma como poderia conseguir fazer tantas coisas antes que chegasse a noite. Então pegou a bonequinha e conversou com ela.

— Não se preocupe, Vasalisa — disse a bonequinha. — Você vai conseguir cumprir todas as tarefas. Eu vou ajudar você. — Vasalisa deu de comer à bonequinha, exatamente como sua mãe tinha lhe dito para fazer, e depois as duas varreram o chão e cortaram a madeira para a lareira, ordenharam a vaca e limparam as ervas daninhas da horta. Então Vasalisa se deitou e adormeceu.

Quando Baba Yaga chegou em casa, Vasalisa acordou assustada.

— Está muito cansada, não é? — cacarejou a bruxa, estalando os lábios enquanto imaginava como Vasalisa seria deliciosa de comer no jantar. Então Baba Yaga olhou em volta e viu que todas as tarefas tinham sido feitas. — Mas o que é isto? — disse numa voz aguda e zangada. — Você varreu o chão e cortou a lenha para a lareira, ordenhou a vaca e limpou as ervas da horta? — Sua voz cacarejante acabou num grito de raiva quando se deu conta de que, afinal, não iria poder comer Vasalisa no jantar.

Mas então Baba Yaga se lembrou de mais uma tarefa. Ela empurrou Vasalisa de volta para o quintal e apontou para um grande monte de terra.

— Aquele monte está cheio de sementes de papoulas, milhares e milhares de sementes — disse a Vasalisa. — Quero que você procure neste monte inteiro e cate cada uma das sementes de papoula, todas elas. Amanhã de manhã, quero encontrar duas pilhas aqui fora: uma pilha só de sementes e uma só de terra. Se não conseguir terminar esta tarefa até a hora em que eu acordar, você vai ser o meu café da manhã. — E Baba Yaga foi para a cama.

Vasalisa ficou parada olhando fixo para o monte de terra e as lágrimas começaram a lhe escorrer pelo rosto em dois grandes riachos.

— Como é que vou conseguir separar todas as sementes de papoula? — soluçou. Então enfiou a mão no bolso e passou a mão em sua bonequinha.

— Não se preocupe — sussurrou a bonequinha. — Vou ajudar você. — Vasalisa sentou-se no chão e começou a catar as sementes de papoula, uma por uma, no monte de terra. Primeiro ela pegou uma semente e botou no chão. Depois pegou mais uma outra e botou ao lado da primeira. Então pegou mais uma, depois mais outra, e mais outra. Mas, finalmente, Vasalisa acabou pegando no sono e adormeceu profundamente ali no chão.

Na manhã seguinte, Vasalisa acordou com um grito de aflição.

— As sementes de papoula! — exclamou. — Eu não terminei! Agora Baba Yaga vai me comer de café da manhã! — Vasalisa começou a soluçar e neste exato momento Baba Yaga saiu pisando duro para o quintal.

— Ora, estou vendo que você cumpriu sua tarefa — disse Baba Yaga com um tom de desprezo. Ela apontou para as duas pilhas, uma de terra e uma

de sementes de papoula, que a bonequinha de Vasalisa tinha separado durante a noite. Desta vez Baba Yaga decidiu que, apesar da tarefa ter sido cumprida, iria comer Vasalisa no café de qualquer jeito. Ela convidou Vasalisa para entrar na casa, acendeu o fogão de lenha para ferver água e começou a conversar, tentando distrair a garotinha.

— Você sabe, Vasalisa — disse Baba Yaga astutamente —, você é muito esperta para uma menina tão pequena. Conte para mim, como foi que se tornou tão esperta?

— Com a bênção de minha mãe — disse Vasalisa com um sorriso.

Os olhos de Baba Yaga se arregalaram tanto que pareciam que iam saltar fora de sua cabeça.

— Bênção? — gritou. — Bênção? Nós não queremos nenhuma bênção aqui, nesta casa. Saia já! Leve sua chama e vá embora!

E com estas palavras Baba Yaga apanhou um galho no chão, enfiou uma das caveiras de sua cerca na ponta do galho e o estendeu sobre a chama do forno de lenha até que os olhos da caveira estivessem iluminados com a chama, e entregou para Vasalisa.

— Saia já daqui! — gritou Baba Yaga, e Vasalisa pegou o galho e saiu correndo pelas colinas, e depois pelo caminho serpenteante que atravessava a floresta, um dia inteiro e uma noite inteira, com a minúscula bonequinha lhe ensinando o caminho de volta para casa, até a choupana de sua família.

Quando Vasalisa chegou, a madrastra e as irmãs postiças estavam esperando na porta da casa, de testa franzida e batendo o pé no chão de impaciência.

— Por que você demorou tanto? — zangaram com ela.

Vasalisa estava pronta para começar a contar a história inteira para elas quando, de repente, o galho que tinha trazido da casa de Baba Yaga saltou fora de sua mão e a caveira em sua ponta começou a girar, e a girar, até que os olhos começaram a lançar chamas sobre a madrasta e as irmãs postiças e queimaram as três completamente, de maneira que sobraram apenas três montinhos de cinzas no chão. Vasalisa enterrou a caveira no jardim e uma bela roseira de flores vermelhas brotou na terra, bem naquele lugar. Naquele mesmo dia o pai de Vasalisa voltou para casa do mercado de fazendeiros. Ela contou ao pai tudo que tinha acontecido e ele ficou muito orgulhoso dela. E depois daquele dia, Vasalisa, o pai e a minúscula bonequinha viveram juntos com paz e felicidade.

(Anexo 2)

O Pequeno Polegar

O PEQUENO POLEGAR

Era uma vez um casal de lenhadores que tinha sete filhos, todos eles homens; o mais velho tinha apenas dez anos e o mais novo sete. Há de causar espanto que o lenhador tenha tido tantos filhos em tão pouco tempo, mas o caso é que sua mulher era muito expedita nessa função e nunca tinha menos de dois filhos de cada vez.

Eles eram muito pobres e os seus sete filhos lhes davam muita preocupação, pois nenhum deles tinha ainda idade para ganhar a vida. O que os atorrecia ainda mais era que o mais novo era muito miúdo e não falava uma palavra, tomando eles como parvoíce o que não passava de um sinal da bondade de seu espírito. Ele era muito pequeno, e quando veio ao mundo tinha o tamanho de um dedo polegar, o que fez com que o chamassem de Pequeno Polegar.

O pobre menino era o bode expiatório da casa, sendo considerado culpado de tudo o que acontecia de errado ali.

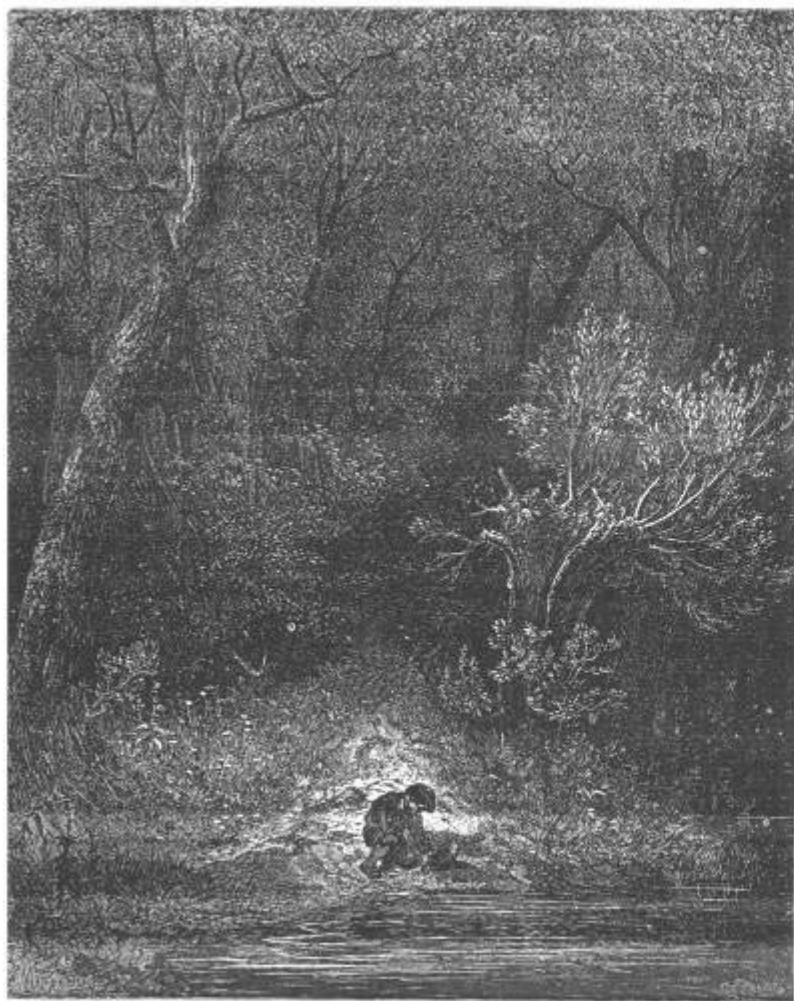
No entanto, era o mais esperto e o mais ajuizado de todos os irmãos. E se falava pouco, ouvia muito.

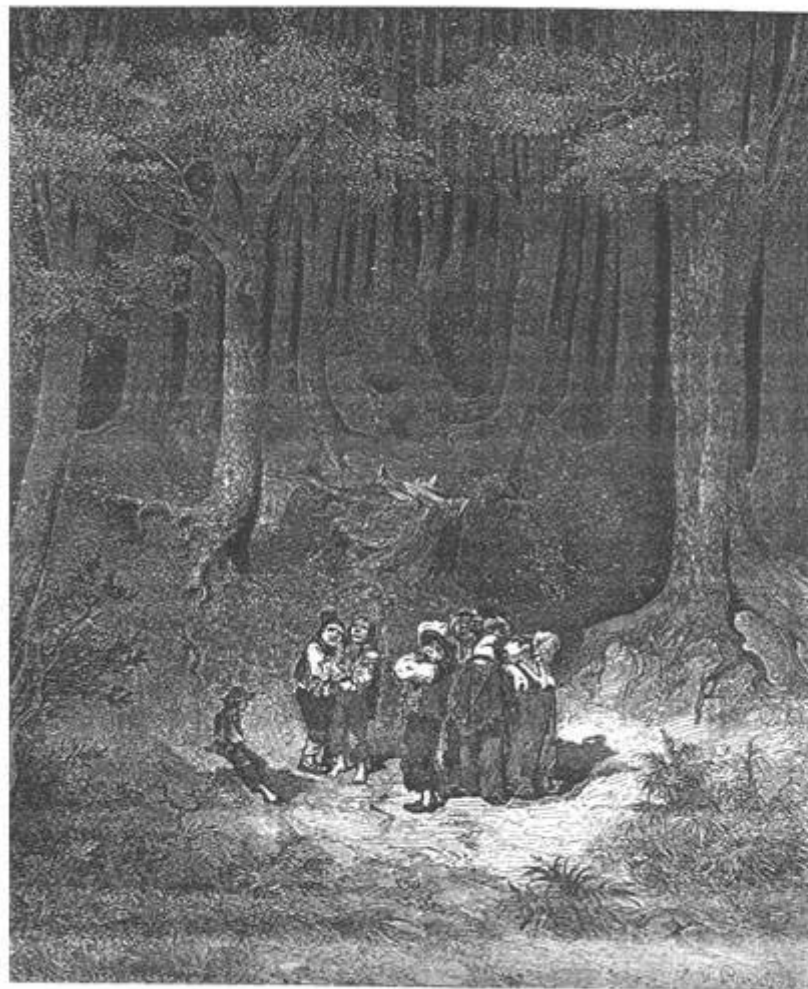
Num ano de muita miséria, em que a fome foi muito grande, aquela pobre gente decidiu desfazer-se dos filhos. Uma noite, quando os meninos já estavam deitados e o lenhador se achava sentado ao pé do fogo com a mulher, ele lhe falou, com o coração cheio de dor: "Você está vendo que não podemos mais alimentar nossos filhos. Não tenho coragem de vê-los morrer de fome diante dos meus olhos e estou resolvido a levá-los amanhã à floresta e deixá-los lá, perdidos, o que não é difícil de fazer, pois enquanto eles se distraírem catando gravetos nós fugimos sem que eles percebam". "Ai, ai!", gemeu a lenhadora, "você será capaz, você mesmo, de abandonar os seus filhos na floresta?" Não adiantou o marido mostrar a ela como era grande a sua miséria, ela não podia consentir naquela idéia. Ela era pobre, mas era a mãe dos meninos.

Contudo, depois de refletir como seria doloroso ver os filhos morrerem de fome, ela acabou consentindo, e foi-se deitar chorando.

O Pequeno Polegar ouviu tudo o que eles tinham dito, pois, ao perceber da sua cama que os pais falavam dos problemas da casa, ele se levantara silenciosamente e se metera sob o banco do pai, para ouvi-los sem ser visto. Quando foi deitar-se de novo não conseguiu dormir o resto da noite, imaginando o que iria fazer. Ele levantou-se bem cedinho e foi até a beira do rio catar pedrinhas brancas. Encheu com elas os bolsos e voltou para casa. Todos partiram, mas o Pequeno Polegar não contou nada do que sabia aos irmãos.

Eles foram até uma floresta muito fechada, onde uma pessoa não enxergava a outra a dez passos de distância. O lenhador começou a cortar lenha e os meninos a juntar os





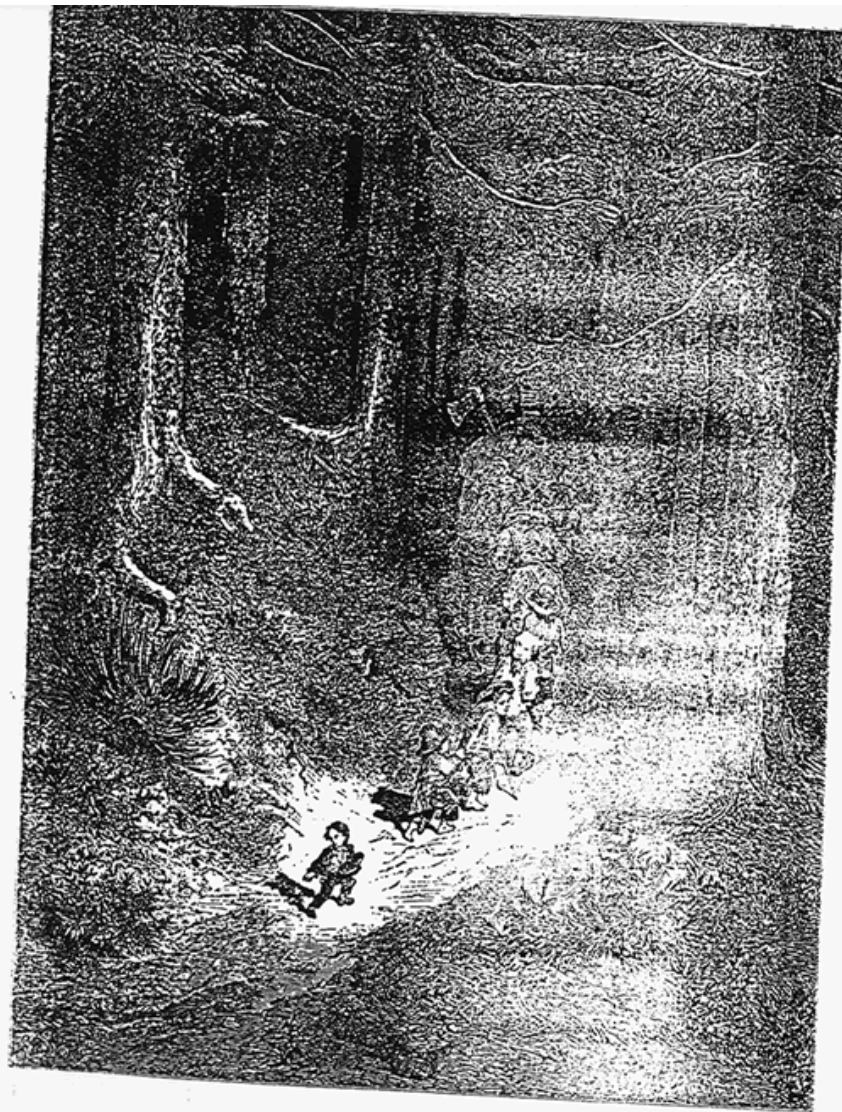
feixes de ramos. O pai e a mãe, ao vê-los distraídos com esse trabalho, foram-se afastando deles aos poucos e por fim fugiram rapidamente por um caminho diferente.

Quando os meninos se viram sozinhos começaram a gritar e a chorar com toda a sua força. O Pequeno Polegar deixou-os gritar, já sabendo muito bem como poderia voltar à casa, pois à medida que andava ele viera deixando cair ao longo do caminho as pedrinhas brancas que trazia nos bolsos. Disse então aos irmãos: "Não tenham medo. Meu pai e minha mãe nos deixaram aqui mas eu levarei vocês de volta a casa. Basta que me sigam".

Os irmãos o seguiram e ele os levou para casa pelo mesmo caminho por onde tinham vindo até a floresta. Sem coragem de entrar logo, eles se agruparam junto à porta para ouvir o que diziam os seus pais.

No momento em que o lenhador e a lenhadora chegaram em casa, receberam de surpresa, enviados pelo chefe da aldeia, dez escudos que ele lhes devia fazia muito tempo e dos quais eles já tinham desistido. Isso lhes deu novo alento, pois os pobres coitados estavam morrendo de fome. O lenhador mandou imediatamente a mulher ao açougue. Como fazia muito tempo que eles não comiam, ela comprou uma quantidade de carne três vezes maior do que a necessária para a ceia de duas pessoas. Depois que saciaram a fome, a mulher falou: "Ai, ai, meu Deus, onde estarão agora os nossos pobres filhos? Eles iriam aproveitar muito tudo isso que sobrou. Mas foi você, Guilherme, que quis abandoná-los; bem que eu disse que nós iríamos nos arrepender. Como estarão eles agora no meio da floresta? Ai, meu Deus, com certeza os lobos já os comeram! Como você é desumano, abandonando assim os seus filhos!".

O lenhador acabou perdendo a paciência, pois a mu-



lher repetiu mais de vinte vezes que ela bem que tinha dito que eles iam arrepender-se. Ele ameaçou de lhe dar uns tapas se ela não se calasse. Não é que o lenhador não estivesse talvez até mais acabrunhado do que a mulher, mas é que ela lhe atazanava a cabeça. Ele era igualzinho a muita gente, que gosta muito das mulheres que dizem amém, mas acha muito aborrecidas as que estão sempre falando eu-bem-que-disse.

A lenhadora estava em pranto. “Ai, meu Deus! Onde estarão agora os meus filhos, os meus pobres filhinhos?” Ela falou tão alto, uma vez, que os meninos, encostados à porta, ouviram e começaram a gritar todos juntos: “Estamos aqui! Estamos aqui!” Ela correu a abrir a porta e lhes disse, beijando-os: “Como estou feliz de ver vocês de novo, meus queridos filhos! Vocês devem estar muito cansados e com muita fome. E você Pierrot, como está enlameado. . . Venha cá, para eu te lavar”. Esse Pierrot era o seu filho mais velho e o mais amado por ela, porque era um pouco ruivo, igual à mãe.

Eles se sentaram à mesa e comeram com um apetite que dava gosto ao pai e à mãe, aos quais contaram o medo que tinham tido na floresta, falando todos ao mesmo tempo. Aquela boa gente se sentia muito feliz de ter os filhos junto deles de novo; essa alegria durou o tempo que duraram os dez escudos. Quando o dinheiro acabou eles voltaram à antiga tristeza, decidindo então levar os filhos para a floresta de novo, e dessa vez para bem longe, a fim de que não pudessem voltar.

Contudo, não conseguiram conversar sobre isso tão secretamente que não fossem ouvidos pelo Pequeno Polegar, que se preparou para se safar da situação da mesma forma como tinha feito da primeira vez. Quando, porém,

ele se levantou bem cedinho para catar as pedrinhas, não pôde fazer isso porque encontrou a porta da casa solidamente trancada. Ele ficou sem saber o que fazer; entretanto, tendo a mãe dado a cada um deles um pedaço de pão para a refeição da manhã, ele imaginou que poderia usar o seu pão, em lugar das pedras, fazendo bolinhas com ele e atirando-as pelo caminho por onde passassem. Assim pensando, guardou o seu pedaço no bolso.

O pai e a mãe os levaram para o ponto mais fechado e escuro da floresta e os deixaram ali, escapulindo rapidamente por um outro caminho. O Pequeno Polegar não se preocupou muito, pois imaginava poder encontrar facilmente o caminho de volta seguindo as bolinhas de pão, que na vinda ele viera deixando cair no chão. Ficou, porém, muito espantado quando não conseguiu encontrar uma única migalha do pão. Os passarinhos tinham comido tudo.

Eles ficaram, então realmente aflitos, pois quanto mais andavam, mais se embrenhavam na floresta. Chegou a noite e começou a soprar um vento muito forte, que lhes causou um pavor terrível. Imaginavam estar ouvindo de todos os lados os uivos de lobos aproximando-se para devorá-los. Eles não tinham coragem de falar uns com os outros, nem de olhar para os lados. Logo depois desabou uma chuva muito pesada, que os deixou molhados até os ossos. Eles continuaram a andar, escorregando, caindo no meio do barro, levantando-se com as mãos cobertas de lama sem saber o que fazer com elas.

O Pequeno Polegar subiu ao alto de uma árvore para ver se avistava alguma coisa. Virando a cabeça para todos os lados, acabou vendo ao longe, para além da floresta, um clarão muito débil, como o de uma candeia. Ele desceu da árvore, mas ao pôr os pés no chão não viu mais nada. Isso

o deixou desolado. Contudo, ao caminhar durante algum tempo, junto com os irmãos, na direção de onde tinha visto a luz, tornou a avistá-la ao sair da floresta.

Alcançaram, por fim, a casa de onde vinha a luz, não antes que passassem por muitos sobressaltos, pois várias vezes a perderam de vista, o que acontecia sempre que desciam até alguma gruta. Bateram à porta e uma boa mulher veio abrir, perguntando o que desejavam. O Pequeno Polegar falou que eles eram uns pobres meninos perdidos na floresta e lhe pediam, por caridade, um abrigo para passarem a noite. A mulher, ao se ver diante de tão encantadoras crianças, pôs-se a chorar e lhes disse: "Ai, meus pobres meninos, onde é que vocês foram bater! Vocês não sabem que aqui é a casa de um ogro que come crianças?" — "Ai de nós, minha senhora", respondeu o Pequeno Polegar, que tremia dos pés à cabeça, assim como os seus irmãos, "que podemos fazer? Com toda a certeza os lobos da floresta vão nos comer esta noite, se a senhora não permitir que nos abriguemos aqui. Diante disso, preferimos que seja o Sr. Ogro que nos coma; talvez ele tenha pena de nós, se a senhora lhe suplicar que nos poupe".

A mulher do Ogro, acreditando poder escondê-los do marido até a manhã seguinte, deixou-os entrar e os levou para se aquecerem junto a um bom fogo, sobre o qual ela tinha posto a assar no espeto um carneiro inteiro, para o jantar do Ogro.

Quando já estavam começando a se aquecer, eles ouviram três ou quatro batidas muito fortes na porta. Era o Ogro que chegava. Depressa a mulher escondeu-os debaixo da cama e foi abrir a porta. A primeira coisa que o Ogro perguntou foi se o jantar já estava pronto e se o vinho tinha sido tirado do tonel. Logo depois sentou-se à mesa, pondo-se a

farejar à direita e à esquerda, e dizendo que sentia cheiro de carne fresca. "Deve ser este vitelo que acabei de temperar", respondeu a mulher. "Sinto cheiro de carne fresca, estou te dizendo", repetiu o Ogro, olhando de través para a mulher. "Há qualquer coisa aqui que não sei o que é". E assim falando ele se levantou e foi direto à cama.

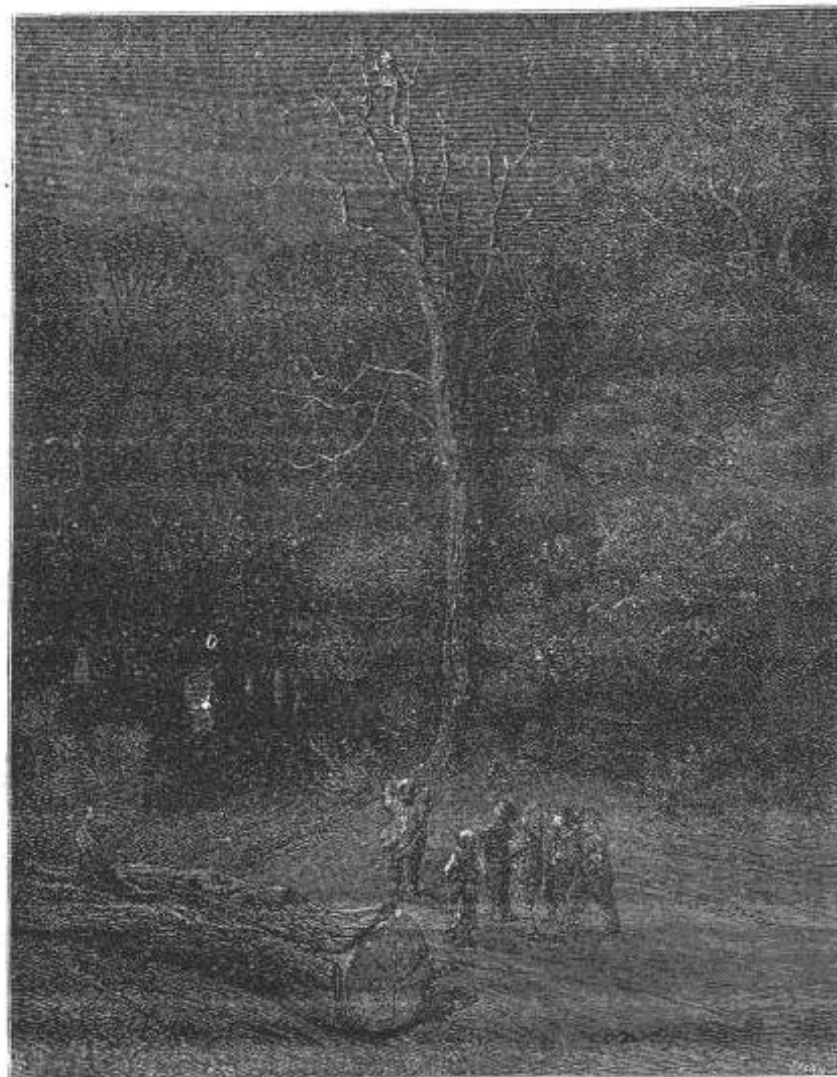
"Ah!", exclamou ele, "aí está como você me engana, maldita mulher! Não sei o que me segura, que ainda não te comi também. O que te salva é que você está velha demais. Eis aqui uma boa caça, que vem bem a propósito para eu oferecer a três ogros, meus amigos, que devem visitar-me um dia desses".

E tirou debaixo da cama, um após outro, os pobres meninos, que caíam de joelhos diante dele e lhe pediram misericórdia. Mas eles estavam lidando com o mais cruel de todos os ogros, o qual, longe de se apiedar deles, já os devorava com os olhos e dizia à sua mulher que eles seriam um prato muito apetitoso depois de preparados com um bom molho.

Ele foi buscar um grande facão e, voltando para junto dos pobres meninos, começou a afiá-lo numa comprida pedra que segurava na mão esquerda. Já tinha agarrado uma das crianças quando sua mulher lhe disse: "Que é que você pretende fazer a uma hora dessas? Amanhã você terá tempo de sobra para isso". — "Cale-se", respondeu o Ogro, "assim a carne deles ficará mais macia". — "Mas você ainda tem tanta carne", insistiu a mulher. "Veja, um vitelo, dois carneiros e a metade de um porco". — "É, você tem razão", disse o Ogro. "Dê bastante comida a eles, para que não emagreçam, e leve-os para dormir."

A boa mulher ficou louca de alegria; serviu aos meninos um farto jantar, mas eles não conseguiram comer nada,





tamanho era o medo que sentiam. Quanto ao Ogro, ele se pôs a beber, encantado por ter com que regalar seus amigos. Tomou uma dúzia de copos a mais do que estava habituado, e isso lhe subiu à cabeça, forçando-o a ir deitar-se.

O Ogro tinha sete filhas, todas elas ainda meninas. Essas ograzinhas tinham todas uma tez muito bonita porque comiam carne crua, como o pai, mas tinham olhinhos cinzentos e muito redondos, o nariz adunco e uma boca muito grande, com dentes compridos, muito aguçados e bem separados uns dos outros. Elas ainda não eram muito más, mas já prometiam muito, pois gostavam de morder as crianças para chupar o seu sangue.

Tinham sido postas cedo para dormir e estavam todas as sete estendidas numa cama enorme, cada uma com uma coroa de ouro na cabeça. Havia no mesmo quarto uma outra cama do mesmo tamanho, e foi nela que a mulher do Ogro deitou os sete meninos. Em seguida, foi deitar-se junto do marido.

O Pequeno Polegar tinha reparado que as filhas do Ogro traziam coroas de ouro na cabeça. Receoso de que o Ogro se arrependesse de não os ter matado logo, ele levantou-se no meio da noite e, pegando o seu gorro e o de seus irmãos, colocou-os com toda a cautela na cabeça das sete filhas do Ogro, depois de lhes tirar as coroas de ouro, que pôs na sua própria cabeça e na de seus irmãos, para que o Ogro pensasse que eles eram as suas filhas e as suas filhas, os meninos que ele queria matar. A coisa funcionou exatamente como ele havia imaginado, pois o Ogro, tendo acordado por volta da meia-noite, lastimou ter deixado para o dia seguinte o que poderia ter feito na véspera. Saltou, pois, bruscamente do leito e apanhou o seu facão, dizendo:

“Vamos ver como estão aqueles idiotinhas. Não deixemos para amanhã o que pode ser feito hoje”.

Subiu, pois, às apalpadelas para o quarto das filhas e se aproximou do leito onde estavam os meninos; todos dormiam, menos o Pequeno Polegar, que sentiu muito medo quando a mão do Ogro tateou a sua cabeça, como tinha feito com seus irmãos. O Ogro percebeu as coroas de ouro e falou: “Com efeito, eu ia fazer um belo trabalho. Estou vendo que bebi demais ontem à noite.” Em seguida, dirigiu-se ao leito de suas filhas e, ao apalpar os gorros em suas cabeças, disse: “Ah, aqui estão eles, os malandrinhos! Façamos o serviço com presteza.” E assim falando, cortou sem titubear o pescoço de suas sete filhas. Muito contente com o seu feito, ele foi deitar-se de novo ao lado da mulher.

Assim que o Pequeno Polegar ouviu o Ogro roncar, ele acordou os irmãos e mandou que se vestissem rapidamente e o acompanhassem. Eles desceram silenciosamente até o jardim, pularam o muro e correram durante o resto da noite, sem parar de tremer e sem saber para onde iam.

Quando o Ogro acordou, disse à mulher: “Vá lá em cima e prepare aqueles malandrinhos de ontem.” A Ogra muito se admirou da bondade do marido, não pondo em dúvida o que ele tinha querido dizer quando falou em preparar os meninos, acreditando que lhe dava ordem para vesti-los. Ela subiu ao quarto deles e grande foi o seu espanto ao ver suas sete filhas degoladas e mergulhadas numa poça de sangue.

Ela começou por desmaiar (pois é essa a primeira providência que tomam quase todas as mulheres em situações semelhantes). O Ogro, receando que a mulher demorasse muito a fazer o que havia mandado, subiu para ajudá-la, não tendo ficado menos espantado do que ela diante do

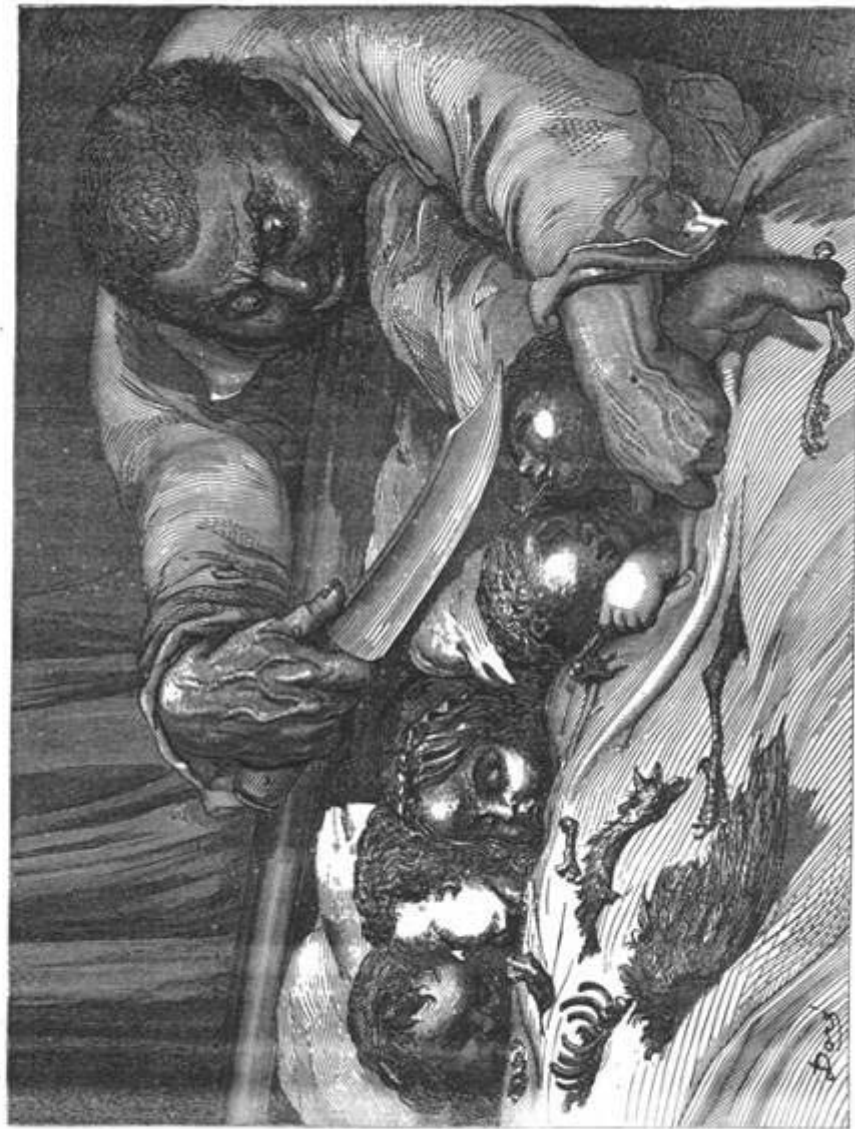
pavoroso quadro que encontrou. “Oh, que foi que eu fiz!”, gemeu ele. “Aqueles miseráveis vão me pagar, e vai ser agora mesmo.”

Atirou um balde d’água na cara da mulher, e quando ela voltou a si ele lhe disse: “Traga-me depressa as minhas botas de sete léguas, para que eu possa pegá-los.” E meteu o pé na estrada. Depois de ter corrido por todo lado, ele acabou por seguir o caminho por onde iam os pobres meninos, que já estavam a apenas cem passos da casa de seu pai. Eles avistaram o Ogro, que saltava de montanha em montanha e atravessava os rios com tanta facilidade como se fossem regatos. O Pequeno Polegar, ao ver uma reintrância numa rocha perto dali, escondeu-se nela junto com os irmãos, sempre atento ao que o Ogro ia fazer. O gigante bastante cansado da longa caminhada que havia feito inutilmente (pois as botas de sete léguas cansam muito quem as usa), quis repousar um pouco, e por acaso foi sentar-se em cima da rocha onde os meninos estavam escondidos.

Como estava morto de cansaço, depois de repousar por algum tempo ele acabou por adormecer, começando logo a roncar de uma forma tão assustadora que os pobres meninos sentiram o mesmo pavor que tinham sentido quando ele ameaçara cortar-lhes o pescoço com o seu facão. O Pequeno Polegar ficou um pouco menos assustado e recomendou aos irmãos que corressem para casa o mais depressa possível enquanto o Ogro dormia, e não se preocupassem com ele próprio. Os irmãos aceitaram o seu conselho e logo alcançaram a casa de seus pais.

O Pequeno Polegar aproximou-se, então, do Ogro e tirou-lhe cautelosamente as botas, calçando-as imediatamente. As botas eram muito grandes, mas como eram encantadas tinham o dom de aumentar ou diminuir o seu tama-





nho, de acordo com a perna de quem as calçasse. Assim sendo, elas se ajustaram às pernas do Pequeno Polegar como se tivessem sido feitas para ele.

Ele foi direto à casa do Ogro e lá encontrou a mulher dele chorando junto de suas filhas degoladas. "O seu marido está em grande perigo", disse o Pequeno Polegar. "Ele foi capturado por um bando de assaltantes, que juraram matá-lo se ele não lhes entregar todo o seu ouro e toda a sua prata. No momento em que eles encostavam o punhal na sua garganta, o seu marido me viu e me suplicou que viesse avisar a senhora da situação em que ele se encontra e lhe dizer para me entregar tudo o que há aqui de valor, sem esquecer nada, porque do contrário eles o matarão sem piedade. Como tudo tem de ser feito muito depressa, ele quis que eu calçasse sua bota de sete léguas para me desincumbir dessa missão, e também para a senhora não pensar que estou mentindo".

Apavorada, a boa mulher entregou-lhe imediatamente tudo o que possuía, pois aquele ogro, embora gostasse de comer crianças, era muito bom marido. O Pequeno Polegar, carregado com todas as riquezas do Ogro, dirigiu-se à casa de seu pai, onde foi recebido com grande alegria.

Há muita gente que não concorda com o final desta história, sendo de opinião que o Pequeno Polegar nunca roubou todas essas coisas do Ogro, e também nunca lhe passou pela cabeça calçar suas botas de sete léguas, que só serviam para o Ogro correr atrás das criancinhas. Os que pensam assim garantem saber disso de boa fonte, por terem até mesmo comido e bebido na casa do lenhador. Segundo eles, quando o Pequeno Polegar calçou as botas do Ogro, ele correu à corte, onde sabia que precisavam de alguém para trazer notícias de um exército que se encontrava a du-

zentas léguas dali, e do resultado de uma batalha que havia sido travada. Dizem eles que o Pequeno Polegar foi procurar o rei e lhe disse que, se quisesse, poderia trazer-lhe notícias do exército antes do fim do dia. O rei prometeu-lhe uma grande soma de dinheiro se ele conseguisse fazer isso. O Pequeno Polegar trouxe as notícias naquela mesma tarde. E tendo ficado conhecido por causa dessa primeira corrida, ele passou a ter tudo o que queria, pois o rei pagava a ele muito bem para levar suas ordens ao exército; além disso, uma infinidade de damas dava-lhe tudo o que ele pedia para que lhes trouxesse notícias de seus namorados. E era com esse serviço que ele ganhava mais dinheiro.

Algumas mulheres o encarregavam de levar cartas para seus maridos, mas pagavam tão mal e eram tão poucas, que ele nem se importava com o que ganhava com isso.

Depois de trabalhar nesse ofício de correio por algum tempo e de ter amealhado uma boa fortuna, ele voltou para a casa do pai. É impossível descrever a alegria que todos tiveram ao vê-lo de novo. Graças a ele, a família passou a viver na abundância; ele tratou de ajudar ao pai e aos irmãos, estabelecendo para todos eles novos ofícios, ao mesmo tempo que não se esquecia de satisfazer cuidadosamente os seus próprios desejos.

(Anexo 3)

O Junípero

O JUNÍPERO

Era uma vez, há muito tempo, nada menos de dois mil anos, um homem muito rico, casado com uma mulher bela e virtuosa, que muito o amava, assim como ele muito a amava. Não tinham filhos, porém, apesar das preces que a mulher rezava diariamente, pedindo-os a Deus. Em frente de sua casa, havia o jardim, onde crescia uma bela árvore, um junípero, e, em um dia de inverno, a mulher estava perto dela, descascando uma maçã, quando cortou o dedo com a faca e algumas gotas de sangue caíram na neve.

— Ai! — gemeu a mulher, e depois deu um suspiro profundo e sentiu-se triste, vendo o sangue.

E, depois de meditar por alguns instantes, murmurou:

— Quem me dera ter um filho corado como o sangue e de cútis clara como a neve!

E, enquanto assim falava, ficou, em vez de triste, muito alegre, certa de que o seu desejo se realizaria. Então, entrou em casa, e se passou um mês e a neve foi-se embora, e se passaram dois meses, e tudo ficou verde, e depois três meses e as flores todas surgiram da terra, e depois mais quatro meses e todas as árvores do bosque se tornaram mais frondosas e os galhos, muito verdes, se entrelaçaram todos, e os pássaros neles pousados cantaram até que todo o bosque ressoou com os seus cantos e as flores caíram das árvores, depois o quinto mês chegou e passou, e a mulher se sentou embaixo do junípero, que desprendia um perfume tão suave que ela sentiu o coração exaltar-se, e, no sétimo mês, ela colheu as frutas do junípero e as comeu vorazmente e ficou triste e doente, e se passou o oitavo mês, e ela abraçou o marido e disse, chorando:

— Se eu morrer, enterra-me debaixo do junípero.

E se sentiu, então, alegre e feliz, até que terminou o mês seguinte, e então deu à luz um filho, que era branco como a neve e corado como o vermelho do sangue, e, ao vê-lo, ela se sentiu tão feliz, que morreu.



O marido enterrou-a debaixo do junípero e chorou amargamente a sua morte. Passado algum tempo, porém, ele se consolou, embora ainda fosse muito grande a saudade da esposa. E, passado algum tempo, casou-se com outra.

A segunda mulher deu-lhe uma filha. E ao vê-la, a mãe sentiu pela filha um grande amor no coração, mas, ao ver o menino, sentiu um aperto no coração, imaginando que ele sempre estaria em seu caminho, impedindo-a de alcan-

çar o seu desejo de destinar à filha toda a fortuna. E então, o Maligno atormentou-a com aquele pensamento, até que ela tomou ódio mortal do menino e começou a persegui-lo cruelmente e maltratá-lo, até que a pobre criança passou a viver constantemente apavorada, pois desde que saía da escola e chegava em casa, não tinha mais um minuto de sossego durante o dia.

Aconteceu que, certa vez, quando a mulher se encontrava em seu quarto, no andar superior da casa, sua filha foi procurá-la e pediu-lhe:

— Dá-me uma maçã, minha mãe.

— Pois não, minha filha — disse a mãe.

E tirou a maçã de uma arca, que tinha uma tampa muito grande e muito pesada e uma fechadura de ferro muito afiada.

— Minha mãe — disse a menina. — Meu irmão não vai ganhar uma maçã também?

Essa pergunta irritou muito a mulher, mas, contendo-se, ela respondeu:

— Vai sim, quando voltar da escola.

E, quando viu, pela janela, que o menino estava voltando para casa, foi a mesma coisa que se o Diabo tivesse entrado dentro dela e, em vez de dar a maçã à filha, disse-lhe:

— Não vais ganhar a maçã antes de teu irmão.

E tornou a meter a fruta dentro da arca, que fechou. Nisso, o menino apareceu à porta, e o Diabo fez com que a madrastra lhe dissesse, carinhosamente:

— Queres uma maçã, meu filho?

E, ao mesmo tempo, fitou-o com uma expressão feroz nos olhos.

— Minha mãe — disse o menino. — Que olhar esquisito! Sim, quero uma maçã.

E a mulher teve a sensação de que alguém a obrigava a dizer:

— Chega aqui, então.

Abriu a tampa da arca e disse:

— Tira tu mesmo uma maçã.

E, quando o menino se curvou sobre a arca para tirar a fruta, o Diabo a instigou, e pum! Ela fechou a tampa, que, caindo com toda a força, decepou o pescoço do menino, e a cabeça rolou no meio das maçãs vermelhas.

Aterrorizada, a mulher pensou então: "Ah! Se eu pudesse fazer com que os outros achassem que não fui eu que fiz isso!" E, assim pensando subiu a escada e foi até ao seu quarto, de cuja cômoda tirou um lenço branco, depois voltou para junto da arca, de onde tirou a cabeça, que colocou no pescoço do menino, amarrando-a com o lenço que trouxera. Dobrou o lenço de maneira que nada pudesse ser visto, e sentou o menino diante da janela, com a maçã na mão.



Um pouco depois, a menina, Marlinchen, foi procurar a mãe, que se achava na cozinha, junto do fogão, onde fervia água em uma panela, e disse-lhe:

— Mamãe, meu irmão está sentado junto da porta, muito pálido, e segurando uma maçã. Pedilhe para me dar a maçã, mas ele não me respondeu.

— Volta para perto dele — disse a mãe — e, se ele não responder, dá-lhe um murro no pé do ouvido.



Marlinchen obedeceu. Pediu ao irmão a maçã, e, como ele continuasse mudo e imóvel, aplicou-lhe um murro no pé do ouvido, que fez a cabeça cair no chão.

Apavorada, a menina saiu gritando e chorando e foi procurar a mãe, anunciando-lhe entre os soluços e as exclamações de angústia:



— Arranquei a cabeça de meu irmão, mamãe!

E chorou convulsivamente, sem conseguir articular mais uma só palavra.

— O que fizeste, Marlinchen? — exclamou a perversa mulher, fingindo-se surpresa. — Mas agora fica quietinha. Não conta a ninguém. Não adianta outra pessoa saber. Agora, não tem mais jeito, não se pode fazer teu irmão

viver de novo. Vamos fazê-lo virar chouriço, que assim ninguém fica sabendo do que fizeste.

E a mulher cortou o menino em muitos pedacinhos, meteu-o na panela com água fervendo e transformou-o em chouriço, fazendo ainda com que Marlinchen a ajudasse. A menina, coitadinha, não parava de chorar, e as lágrimas caíam dentro da panela, de modo que nem houve necessidade de se salgar o chouriço.

Mal havia a perversa mulher terminado o seu sinistro trabalho, o marido chegou em casa e perguntou pelo filho, quando jantavam.

— Ele saiu, disse que ia para a casa de sua tia-avó — disse a mulher. — Deve demorar para voltar.

— E o que é que ele foi fazer lá? — insistiu o pai. — Nem ao menos se despediu de mim.

— Pois ele disse que ia demorar umas seis semanas lá — mentiu a mulher.

— Não devia ter feito isso — queixou-se o pai. — Devia ter se despedido de mim.

Começou a comer, então, mas viu a menina chorando e perguntou-lhe:

— Por que estás chorando, Marlinchen? Teu irmão vai voltar.

E, ao mesmo tempo, continuava comendo. E elogiou a comida:

— Este chouriço está uma delícia! Quero um pouco mais.

E quanto mais comia, mais queria. E acabou comendo o chouriço todo e jogou os ossos debaixo da mesa. Marlinchen, porém, foi ao seu quarto e tirou da cômoda um lenço branco, no qual enrolou todos os ossos que estavam debaixo da mesa, e levou-o, bem amarradinho, para fora de casa, chorando sem parar.

Sentou-se, então, debaixo do junípero, e deitou-se depois na relva muito verde, e, de repente, sentiu um grande alívio em seu coração angustiado e parou de chorar. As folhas da árvore se agitaram, os galhos se abriram e tornaram a fechar, à semelhança de alguém que batesse palmas, em regozijo. Ao mesmo tempo, a menina viu uma névoa levantar-se do junípero, e, no centro dessa névoa, pareceu-lhe crepitar uma fogueira, e um lindo pássaro saiu voando da fogueira, entoando um canto lindo, e foi voando, voando, até desaparecer nas alturas. E, então, a árvore voltou a ser uma árvore comum, sem névoa e sem frêmitos, e o embrulho do lenço com os ossos já lá não se encontravam. E o mais estranho é que Marlinchen continuava despreocupada, alegre, como se seu irmão ainda estivesse vivo. E, alegre e despreocupada, ela voltou para casa, sentou-se à mesa e jantou.

Enquanto isso, o pássaro voara até a casa de um ourives e cantou:

Mamãe me matou, papai me comeu

E minha irmãzinha os ossos colheu.



*Num lenço de seda, piedosa, os guardou
E embaixo do zambro o lenço deixou.
E ave canora agora sou eu!*

O ourives estava então entregue ao seu trabalho, fazendo uma corrente de ouro. Prestou atenção ao canto do pássaro que estava pousado no telhado da casa, e achou-o muito bonito e melodioso. Curioso, querendo ver como era o pássaro, levantou-se e saiu de casa, mas, ao passar pela porta de entrada, perdeu um dos chinelos. Continuava a andar, porém, e chegou ao meio da rua com um pé calçado e outro descalço. Estava com um avental e segurava com uma das mãos a corrente de ouro e com a outra a tenaz. O sol brilhante iluminava intensamente a rua. E parando, o ourives disse à ave:

— Que beleza o teu canto! Canta de novo para mim!

— Não — respondeu a ave. — Não repito o canto senão em troca de algo. Dá-me a tua corrente de ouro e cantarei de novo para ti.

— Aqui está! — exclamou o ourives. — Leva a corrente de ouro, mas repete o canto para mim.

A ave voou, então, chegou até junto dele e agarrou com a pata direita a corrente de ouro. Depois cantou:

*Mamãe me matou, papai me comeu
E minha irmãzinha os ossos colheu.
Num lenço de seda, piedosa, os guardou
E embaixo do zambro o lenço deixou.
E ave canora agora sou eu!*

E o pássaro voou, depois, para a casa de um sapateiro, em cujo telhado pousou, entoando o seu canto em seguida:

*Mamãe me matou, papai me comeu
E minha irmãzinha os ossos colheu.
Num lenço de seda, piedosa, os guardou
E embaixo do zambro o lenço deixou.
E ave canora agora sou eu!*

O sapateiro ouviu o canto e saiu de casa em mangas de camisa, e teve de proteger os olhos com a mão, para que o fortíssimo sol não o cegasse.

— Pássaro! — gritou. — Que lindo canto o teu!

Depois voltou até à porta da casa e gritou para dentro:

— Vem cá, minha mulher! Está aqui um pássaro que sabe cantar de verdade.



E chamou depois a filha, e outras crianças, moços e moças, e os aprendizes:

— Vinde ver que linda ave, que belas penas verdes e vermelhas e olhos que brilham como estrelas!

E tornou a falar com o pássaro:

— Entoa de novo o teu canto, pássaro!

— Não! — replicou o pássaro. — Não repito o meu canto senão em troca de algo!

O sapateiro disse então à esposa:

— Vai no sótão e tira da prateleira de cima um par de sapatinhos vermelhos e traze-os aqui.

A mulher trouxe os sapatos.

— Toma, ave — gritou o sapateiro, oferecendo-os. — E agora repete o teu canto.

A ave, então, voou até junto do sapateiro, agarrou o par de sapatos com a pata esquerda e voltou para o telhado da casa, onde cantou:

*Mamãe me matou, papai me comeu
E minha irmãzinha os ossos colheu.
Num lenço de seda, piedosa, os guardou
E embaixo do zambro o lenço deixou.
E ave canora agora sou eu!*

E mal terminou o canto, voou para longe. Levando a corrente de ouro no pé direito e o par de sapatos no esquerdo, voou até um moinho, que rodava sem parar: "clip clap, clip, clap, clip clap", e no moinho trabalhavam vinte homens talhando uma pedra: "ric rac, ric rac, ric rac", e o moinho continuava "clip clap, clip, clap, clip clap". O pássaro pousou em uma limeira que crescia em frente do moinho e cantou:

Mamãe me matou

Então um dos homens parou de trabalhar.

Papai me comeu,

Outros dois homens pararam de trabalhar, para ouvirem o canto.

E minha irmãzinha

Outros quatro homens pararam de trabalhar.

Os ossos colheu.

Num lenço de seda, piedosa, os guardou.

Agora apenas oito homens estavam talhando a pedra.

E embaixo do zambro

Agora só cinco

O lenço deixou.

Agora um homem somente.



E ave canora agora sou eu!

O último homem parou de trabalhar então e exclamou:

— Que beleza de canto, ave! Canta mais para mim!

— Não — respondeu a ave. — Não repito o canto senão em troca de algo. Dá-me a pedra de moinho, que tornarei a cantar.

— Se ela fosse só minha, eu te daria — replicou o homem.

— Se ele cantar de novo, poderá levar a pedra! — concordaram todos os outros dezenove homens.

A ave enfiou a cabeça no buraco da pedra e levantou vôo com a mó em torno do pescoço, como se fosse um colar. Pousou de novo na árvore e cantou:

Mamãe me matou, papai me comeu

E minha irmãzinha os ossos colheu.

Num lenço de seda, piedosa, os guardou

E embaixo do zambro o lenço deixou.

E ave canora agora sou eu!

E, tendo cantado, alçou vôo para longe, levando a corrente de ouro no pé direito, o par de sapatos no pé esquerdo e a mó em torno do pescoço. E voou para bem longe, até a casa de seu pai.

O pai, sua esposa e Marlinchen estavam jantando, e o pai disse, então:

— Como me sinto feliz, livre de preocupações!

— Pois eu me sinto tão inquieta, como se estivesse se aproximando uma terrível tempestade — disse a mulher.

Marlinchen, por seu lado, chorava sem parar.

E, então, a ave veio voando e pousou no telhado da casa.

— Sinto-me verdadeiramente feliz! — exclamou o pai. — Está um dia tão bonito lá fora! Tenho a impressão de que vou rever um velho amigo.

— Eu estou aflitíssima! — exclamou a mulher. — Estou batendo os dentes, tenho a impressão que o fogo está correndo em minhas veias!

Arregalou os olhos, enquanto Marlinchen escondia os seus com as mãos, que logo ficaram molhadas, tantas eram as lágrimas. Enquanto isso, a ave pousava no junípero e cantava:

Mamãe me matou

Desesperada, a mulher tampou os ouvidos e fechou os olhos, para não ver nem ouvir, mas parecia-lhe que trovões terríveis ribombavam em seus ouvidos e relâmpagos constantes ofuscavam e queimavam-lhe os olhos.



Papai me comeu,

— Que linda ave! — exclamou o homem. — E canta maravilhosamente bem. E espalha um cheiro semelhante ao da canela.

E minha irmãzinha

Marlinchen não parava de chorar, mas seu pai, ao contrário, continuava a se mostrar muito satisfeito, e disse:

— Vou lá fora, para ver de perto essa ave.

— Não vás! — protestou a mulher, quase gritando. — Tenho a impressão de que a casa está balançando e pegando fogo!

O homem, porém, não atendeu ao seu pedido e saiu e olhou para o pássaro, e este cantou:

*Mamãe me matou, papai me comeu
E minha irmãzinha os ossos colheu.
Num lenço de seda, piedosa, os guardou
E embaixo do zambro o lenço deixou.
E ave canora agora sou eu!*

E, assim tendo cantado, a ave largou a corrente de ouro, que caiu exatamente em torno do pescoço do homem, que correu para dentro de casa, entusiasmado:

— Que linda ave! — exclamou. — E, ainda por cima, muito amável! Vede a corrente de ouro que me ofereceu!

A mulher, porém, ficou horrorizada. As pernas bambearam e ela caiu no chão e a touca caiu de sua cabeça.

Papai me comeu,

A mulher tornou a cair, parecendo morta.

E minha irmãzinha

— Ah! — exclamou Marlinchen. — Eu também vou lá fora, para ver se a ave me dá alguma coisa,

Os ossos colheu.

Num lenço de seda, piedosa, os guardou.

E a ave jogou o par de sapatos para Marlinchen.

E embaixo do zambro

O lenço deixou.

E a menina, alegre, de coração leve, calçou os sapatinhos vermelhos e saiu dançando e pulando até dentro de casa.

— Eu estava muito triste, mas agora estou muito alegre — disse. — É uma ave maravilhosa. Deu-me um par de sapatinhos vermelhos.

— Muito bem! — exclamou a mulher, decidida, de repente, e levantando-se do chão, com os cabelos arrepiados como se fossem chamas. — Tenho a impressão de que o mundo vai acabar. Vou lá para fora, a fim de ver se me sinto melhor.



E, mal atravessara a porta, pum! A ave soltou a pedra de moinho bem em cima de sua cabeça, esmagando-a.

Marlinchen e seu pai ouviram o barulho e saíram para ver o que acontecera. E viram fogo, chamas, fumaça saindo de junto do junípero, e quando o fogo se apagou e a fumaça se dispersou, quem apareceu foi o menino que a madrasta matara. E que apertou a mão do pai com uma das mãos e a mão da irmã com a outra, e os três, alegres e felizes, entraram em casa e sentaram-se à mesa e jantaram, com muito apetite.

(Anexo 4)

A Bela e a Fera

• O resumo a seguir de "A Bela e a Fera" baseia-se no relato de Madame Leprince de Beaumont, editado em 1757, que remete a uma versão francesa anterior do mesmo tema, escrita por Madame de Villeneuve. É a versão atual mais conhecida do conto.¹⁰⁰

A diferença da maioria dos relatos de "A Bela e a Fera", na estória de Madame Leprince de Beaumont o mercador, além das três filhas, tem também três filhos, embora eles pouco participem do conto. As moças são bonitas, especialmente a caçula, de quem as irmãs sentem ciúmes, pois é conhecida como a "Pequena Bela". As irmãs são vãs e egoístas, o oposto de Bela, que é modesta, encantadora e meiga com todos. O pai perde, de repente, todo o dinheiro e a família fica reduzida a uma vida medíocre que as irmãs não suportam, mas que ressalta ainda mais o caráter de Bela.

O pai, certo dia, deve viajar e pergunta às filhas o que desejam que lhes traga na volta. Como as irmãs acreditam que nessa viagem o pai recuperará a fortuna, pedem-lhe enfeites caros. Bela não pede nada. Só quando o pai insiste é que lhe pede uma rosa. As expectativas de recuperar a fortuna caem no vazio, e o pai vai voltar para

¹⁰⁰ A estória de Perrault, "*Riquet à la Houppe*" antecedeu estes dois contos, e sua reformulação do tema antigo não tem precedentes conhecidos. Transforma a fera num homem feio mas brilhante – um Riquet disforme. Uma princesa boba que se apaixona por ele devido ao caráter e brilhantismo não repara mais nas deformidades de seu corpo, fica cega a seus defeitos físicos. E ela, pelo fato de amá-lo, deixa de parecer estúpida e parece inteligente. Esta é a transformação mágica que o amor produz: o amor maduro e a aceitação do sexo transformam o que antes era repugnante, ou parecia estúpido em bonito ou cheio de inteligência. Como frisa Perrault, a moral da estória é que a beleza, seja física ou mental, reside no enfoque de quem contempla. Mas, como Perrault conta uma estória com uma moral explícita, ela perde enquanto conto de fadas. O amor muda tudo, mas não há nenhum progresso real – não há conflito interno que precise se resolver, nem qualquer luta que eleve os protagonistas a um nível superior de humanidade.

se se desespera. Subitamente chega a um palácio onde encontra comida e abrigo, mas não vê ninguém. Na manhã seguinte, quando vai partir, o pai vê lindas rosas e, lembrando-se do pedido de Bela, colhe algumas para ela. Nisto, aparece uma Fera assustadora e recrimina-o pelo roubo das rosas depois de tê-lo recebido tão bem no castelo. Como castigo, diz a Fera, ele terá de morrer. O pai suplica perdão, dizendo que colheu as rosas para a filha. A Fera concorda em liberá-lo se uma das filhas tomar o seu lugar e o destino que planejava para ele, pai. Mas se isto não suceder, o mercador terá de voltar dentro de três meses para morrer. Na partida a Fera dá ao pai um cofre cheio de ouro. O mercador não pretende sacrificar nenhuma das filhas, mas aceita o período de três meses para vê-las de novo e levar-lhes o dinheiro.

Chegando em casa, entrega as rosas para Bela, mas não consegue evitar de contar o que sucedeu. Os irmãos oferecem-se para encontrar a Fera e matá-la, mas o pai não o permite, achando que eles é que pereceriam. Bela então insiste em tomar o lugar do pai. Tudo o que ele lhe diz é inútil para ela mudar de idéia. De toda forma ela irá junto com ele. O ouro que o pai trouxe permitiu às duas irmãs fazerem casamentos de prestígio. Passados os três meses, o pai, acompanhado contra sua vontade por Bela, parte para o palácio da Fera. Esta pergunta se Bela veio por livre e espontânea vontade. Quando ela responde que "Sim", a Fera pede ao pai que parta, o que este faz finalmente, com o coração pesado. Bela é tratada como rainha no palácio; todos seus desejos são satisfeitos como que por encanto. Todas as noites, durante o jantar, a Fera visita Bela. Com o tempo, Bela passa a aguardar este momento, pois isso rompe sua solidão. Só uma coisa a perturba: no final das visitas a Fera sempre lhe pede que seja sua esposa. Sempre que ela o recusa, mesmo com gentileza, a Fera parte em grande aflição. Passam-se três meses assim, e quando Bela se recusa novamente a ser sua esposa, a Fera pede-lhe que ao menos prometa nunca abandoná-lo. Ela promete, mas pede permissão para visitar o pai, pois vira num espelho os acontecimentos em outras partes do mundo e sabe que ele está quase morrendo por causa dela. A Fera dá-lhe um prazo de uma semana para isso, mas adverte-a de que, se ela não voltar, ele morrerá.

Na manhã seguinte Bela encontra-se em casa com o pai, que fica felicíssimo. Os irmãos estão ausentes, servindo ao exército. As irmãs, infelizes no casamento, planejam, por ciúmes, reter Bela mais de uma semana pensando que assim o monstro virá e a destruirá. Conseguem persuadi-la a permanecer outra semana, mas na décima noite ela sonha com a Fera que a recrimina com voz agonizante. Bela então deseja voltar para a Fera e imediatamente é transportada para lá. Encontra a Fera quase morta de desolação por ela

não ter mantido a promessa. Durante a estadia em casa do pai Bela percebera que estava profundamente ligada à Fera; vendo-a tão indefesa, percebe que o ama, diz que não pode mais viver sem ele e que deseja ser sua esposa. Diante disso, a Fera transforma-se num príncipe; o pai, muito feliz, e o resto da família reúnem-se a ela. As irmãs malvadas são transformadas em estátuas e permanecerão assim até resgatarem suas faltas.

Em "A Bela e a Fera" fica a nosso encargo imaginar a forma da Fera. Num grupo de contos de fadas encontrados em vários países europeus, ela tem o corpo de cobra, numa imitação de "Cupido e Psique". No mais, os eventos destas histórias são semelhantes aos que mencionamos, com uma única exceção. Quando a Fera recupera a forma humana, conta que foi reduzido a uma existência de serpente como castigo por ter seduzido uma órfã. Tendo se servido de uma vítima indefesa para satisfazer seu prazer sexual, ele só poderia ser redimido por um amor altruísta que se sacrificasse por ele. O príncipe se transformara em serpente porque esta, como animal fálico, simboliza o prazer sexual que busca satisfação sem o ganho de uma relação humana, e também porque a serpente usa a vítima exclusivamente para suas próprias finalidades – como a serpente no Paraíso. Cedendo à sua sedução, perdemos nosso estado de inocência.

Em "A Bela e a Fera" os eventos fatídicos ocorrem porque o pai rouba uma rosa para a filha caçula e predileta. Com isto, simboliza seu amor por ela e antecipa a perda da sua condição de donzela, pois a flor partida e especialmente a rosa arrancada – é símbolo da perda da virgindade. Para o pai tanto quanto para ela isto soa como se ela tivesse de passar por uma experiência "feroz". Mas a história diz que suas ansiedades são infundadas. O que temiam que fosse uma experiência feroz se revela algo profundamente humano e amoroso.

Considerando "Barba Azul" em conjunto com "A Bela e a Fera" podemos dizer que a primeira apresenta os aspectos destrutivos primitivos, agressivos e egoístas do sexo que devemos superar para que o amor floresça, enquanto o último conto retrata o que significa o verdadeiro amor. O comportamento de Barba Azul está de acordo com sua terrível aparência; a Fera, apesar do aspecto, é uma pessoa tão bela quanto Bela. A história, ao contrário dos temores da criança, assegura que, embora homens e mulheres pareçam diferentes, formam um casal perfeito quando são os companheiros adequados, no que concerne às suas personalidades, e quando estão unidas pelo amor. Enquanto "Barba Azul" se assemelha aos piores temores infantis quanto ao sexo, "A Bela e a Fera" dá forças para a criança perceber que seus medos são invenções de suas fantasias sexuais ansiosas; e que, embora o sexo pareça animalesco à primeira

vista, na realidade o amor entre um homem e uma mulher é a emoção mais satisfatória de todas, e só ela produz uma felicidade permanente.

Em vários pontos deste livro mencionamos que os contos de fadas ajudam a criança a compreender a natureza de suas dificuldades edípicas e dão esperanças de que ela conseguirá superá-las. "Borracheira" é uma concretização dos ciúmes edípicos destrutivos e não resolvidos dos pais pelos filhos. De todos os contos conhecidos, "A Bela e a Fera" é o que deixa mais claro para a criança que a ligação edípica com os pais é algo natural, desejável e tem consequências muito positivas, se durante o processo de amadurecimento for transferido do pai para o amado, e por conseguinte se transformar. Nossas ligações edípicas longe de serem apenas fonte das nossas maiores dificuldades emocionais (quando não passam por um processo adequado durante o crescimento) são o solo onde cresce uma felicidade permanente se vivenciarmos uma evolução e uma resolução corretas destes sentimentos.

A estória sugere a ligação edípica de Bela com o pai, não só quando ela lhe pede a rosa, mas também por todos os detalhes quanto à forma pela qual as irmãs saíam para se divertir em festas e tendo amantes, enquanto Bela ficava sempre em casa e dizia aos pretendentes que era muito jovem para casar-se e desejava "ficar com o pai ainda por alguns anos". Como é por amor ao pai que Bela se une à Fera, ela deseja ter apenas uma relação assexuada com esta.

O palácio da Fera onde os desejos de Bela são atendidos imediatamente – tema que já discutimos em "Cupido e Psique" é uma fantasia narcisista típica das crianças. São raras as crianças que nunca desejaram uma existência em que nada lhes é solicitado e em que todos os seus desejos são realizados assim que os exprimem. O conto de fadas diz-lhes que tal vida, em vez de satisfatória, é vazia e monótona – tanto assim que Bela passa a aguardar as visitas noturnas da Fera, a quem temia de início.

Se não ocorresse nada para interromper esta vida de sonhos narcisistas, não haveria estória; o narcisismo, como ensina o conto, embora pareça atraente, não é uma vida de satisfações. Simplesmente não é vida. Bela volta a viver quando sabe que o pai precisa dela. Em algumas versões do conto o pai fica gravemente doente; em outra, fica buscando por ela, ou de alguma forma sente-se muito infeliz. Este conhecimento desmancha a não existência narcisista de Bela; ela começa a agir, e então ela – e a estória – começam a viver novamente.

Projetada num conflito entre o amor pelo pai e as necessidades da Fera, Bela abandona a Fera para cuidar do pai. Mas percebe então o quanto ama a Fera – um símbolo de que os laços que a unem

ao pai se afrouxaram e ela transferiu o amor para a Fera. Só depois que decide abandonar a casa do pai para juntar-se à Fera – isto é, depois de resolver os laços edípicos com o pai – o sexo, que antes era repugnante, se torna belo.

Isto antecipa de séculos o enfoque freudiano de que a criança vivencia o sexo como repulsivo enquanto seus anseios sexuais estiverem ligados aos pais, porque só uma atitude negativa quanto ao sexo pode fazer assegurar o tabu do incesto, e com isto a estabilidade da família. Mas, depois de desligá-lo dos pais e dirigi-lo a um companheiro de idade adequada no desenvolvimento, os anseios sexuais não parecem mais animalescos; ao contrário, são vivenciados como lindos.

Como "A Bela e a Fera" ilustra os aspectos positivos da ligação edípica da criança, e ao mesmo tempo mostra o que deve suceder para que ela cresça, merece o elogio que Iona e Peter Opie endereçam-lhe na sua pesquisa sobre "Os contos de Fadas Clássicos". Consideram-no "o conto de fadas mais simbólico depois de Borracheira, e o mais satisfatório."

"A Bela e a Fera" começa com uma visão imatura propondo que o homem tenha uma existência dualista, como animal e como racional – simbolizada por Bela. No processo de maturação, estes aspectos de nossa humanidade, artificialmente isolados, devem unificar-se; só isto permite-nos alcançar uma realização humana completa. Em "A Bela e a Fera" não há mais segredos sexuais que devam ficar incógnitos, e cuja descoberta requeira uma viagem extensa e difícil de autodescoberta antes de obter um final feliz. Ao contrário. Não há segredos ocultos, e é altamente desejável que a verdadeira natureza da Fera se revele. A descoberta de quem é realmente a Fera, ou, para sermos mais precisos, a descoberta do tipo de pessoa terna e amorosa que é realmente, leva diretamente ao final feliz. A essência da estória não é exatamente o desabrochar do amor de Bela por Fera, nem transferência do seu amor pelo pai, para a Fera, mas seu próprio crescimento durante o processo. Em lugar de acreditar que deve escolher entre o amor pelo pai e o amor pela Fera, como antes, Bela passa para uma descoberta feliz, de que o enfoque de dois amores como opostos é uma visão imatura dos fatos. Transferindo seu amor edípico original do pai para o futuro marido, Bela fornece ao pai um tipo de afeição benéfica para ele. Isto restaura sua saúde em decadência e provê-lhe uma vida feliz perto da filha querida. Também restitui humanidade à Fera, e então é possível uma vida conjugal abençoada para ele e Bela.

O casamento de Bela com quem antes era a Fera, é uma expressão simbólica da cura do rompimento pernicioso entre os aspectos animais e os aspectos superiores do homem – uma separação descrita como doentia, pois quando separados de Bela e do que ela

simboliza, tanto o pai quanto a Fera quase morrem. É também o ponto final da evolução de uma sexualidade imatura e auto-referente (fálica-agressiva: destrutiva) para outra que encontra sua realização numa relação humana de devoção profunda: a Fera quase morre por causa da separação de Bela, que é ao mesmo tempo a mulher amada e Psique, nossa alma. Esta é uma evolução de uma sexualidade primitiva, auto-agressora para outra que se realiza sendo parte de uma relação amorosa assumida livremente. Esta é a razão pela qual a Fera só aceita que Bela substitua o pai depois dela assegurar-lhe que está tomando o lugar voluntariamente, e razão por que a Fera pede insistentemente que Bela se case com ele, mas aceita sua rejeição sem recriminá-la e não tenta se aproximar antes dela declarar que o ama. ■

(Anexo 5)

Textos em Versão Original

Jean Bellemin-Nöell

TEXTOS ORIGINAIS

VERSÃO EM FRANCÊS

JEAN BELLEMIN-NÖEL. *LES CONTES ET LEURS FANTASMES*. PARIS: PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 1983.

Citação 20, Capítulo 1, p. 36

Seule variété dès belles-lettres à laquelle aient accès ceux qui ne savent pas lire, les populations et les peuples sans écriture, les enfants jusqu'à l'âge de l'école s'en font de véritables festins. Ils les cuillent, les boivent sur les lèvres de celles qui les racontent – nos contes dits de fées sont d'abord l'affaire des femmes : aux hommes la saga des ancêtres, les légendes qui cimentent le groupe, les mythes où s'incarne le sacré. Regardez ces auditeurs dévorer des yeux le visage de la discuse : leur bouche déguste à mesure, elle mâchonne les mots, les répétant, les anticipant ; on croirait qu'ils savourent des sucreries. Ou qu'ils têtent un lait sans quoi leur cœur crierait famine.

Citação 18, Capítulo 1, pp. 34, 35

(...) les contes satisfont une faim de nourritures psychiques. Ils font fleurir des sourires de béatitude lors même qu'ils devraient faire grimacer de peur ; au mieux, au pis, l'on feint de frémir ou d'avoir pitié, on se félicite d'une heureuse solution (...) Seuls les adultes raisonnables imaginent qu'on se gargarise de l'héroïne sauvée, de francés qui si marient, du pauvre hère cousu d'or ; les enfants savent que le succulent, le croustillant, c'est la grand-mère engloutie, la fillette mise en pièces, la bête étripée et le ventre rempli de briques.

Citação 22, Capítulo 2, pp. 41, 42

Là réside le secret de la formule merveilleuse, Il était une fois... Quelque chose se produisit une fois, une seule, je le sais ; comme je sais que je ne le verrai jamais se reproduire, ni même réapparaître sous les yeux de mon souvenir. Et il a existé un jadis où cela était réel, était du réel, le réel ; je ne le savais pas, je n'étais pas assez moi-même pour le vivre vraiment. Une fois, tellement autrefois que ce n'est aucune fois : c'était si bien à l'imparfait que cela n'a jamais disparu tout en s'étant même pas achevé. Cela revient, donc, comme impossible et nécessaire. Comme l'étendue et l'étirement du présent reportés dans une mémoire enfuie, rapportés à une mémoire enfouie. Notre Il était une fois, qui ne perd sous aucun prétexte sa majuscule initiale où se marque l'absolu du commencement, est l'emblème du caractère historié de notre psyché : un décor ornemental avec personnages, et l'inscription de notre existence dans une histoire que la déborde, que l'enferme dans un cercle ouvert aux deux bouts, celui de l'avant, celui de l'après. Nos fantasmes sont en ce sens notre historiation première.