

A psicanálise dos contos de fadas

BRUNO
BETTELHEIM



PAZ & TERRA

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

Bruno Bettelheim

NA TERRA DAS FADAS

Análise dos personagens femininos

PAZ E TERRA

Coleção Leitura

© 1974 by Bruno Bettelheim *Editor responsável*: Cristine Rührig

Produção gráfica: Katia Halbe

Capa: Isabel Carballo

Edição de texto: Patrícia Maria Silva de Assis

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS-RJ

Bettelheim, Bruno, 1903-1994

Na terra das fadas : análise dos personagens femininos (extraído da obra *A psicanálise dos contos de fadas*) I Bruno Bettelheim ; tradução de Arlene Caetano. — Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1997.

(Leitura)

Tradução de capítulo de: The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales.

1. Contos de fadas — Aspectos psicológicos. 2. Literatura folclórica — Temas, motivos etc. 3.

Mulheres na Literatura. I. Título. II Série.

97-1062

CDD 398.21

CDU 398.-2

110797

150797

003497

EDITORA PAZ E TERRA S/A

Rua do Triunfo, 177

Santa Ifigênia, São Paulo, SP — CEP 01212-010

Tel.: (011) 223-6522

Rua Dias Ferreira, 417 — Loja Parte 22431-0580 — Rio de Janeiro — RJ

Tel.: (021) 259-8946

Conselho Editorial

Celso Furtado

Fernando Gasparian

Modesto Carone

Roberto Schwarz

Rosa Freire D'Aguiar

1997

Impresso no Brasil/*Printed in Brazil*

SUMÁRIO

CHAPEUZINHO VERMELHO

A RAINHA CIUMENTA EM "BRANCA DE NEVE" E O MITO DE ÉDIPO

BRANCA DE NEVE

A BELA ADORMECIDA

NOTAS

CHAPEUZINHO VERMELHO

A imagem de uma menina "inocente" e encantadora sendo engolida por um lobo deixa uma marca indelével na mente. Em "João e Maria", a bruxa só planejou devorar as crianças; em "Chapeuzinho Vermelho" o lobo engole realmente a avó e a menina. "Chapeuzinho Vermelho," como a maioria dos contos de fadas, possui muitas versões diferentes. A mais popular é a dos Irmãos Grimm, na qual Chapeuzinho e a avó voltam a viver e o lobo recebe um castigo bem merecido.

Mas a história literária deste conto começa com Perrault.¹ O conto, em inglês, é mais conhecido pelo título de "Capinha Vermelha", embora o título dado pelos Irmãos Grimm, de "Chapeuzinho Vermelho", seja mais apropriado. Contudo, Andrew Lang, um dos estudiosos mais eruditos e sagazes dos contos de fadas, observa que, se todas as variações de "Chapeuzinho Vermelho" terminassem como Perrault a concluiu, seria melhor que as abandonássemos². 'Esse teria sido seu destino,, provavelmente, se a versão dos Irmãos Grimm não o transformasse no conto de fadas mais divulgado. Mas, como esta história começa com Perrault, consideraremos — e abandonaremos — seu relato inicial.

A história de Perrault começa, como nas outras versões, contando que a avó fizera uma capinha vermelha com chapéu para a neta, o que levou a menina a ser conhecida por esse nome. Um dia, a mãe mandou Capinha Vermelha levar uns doces para a vovozinha, que estava doente. O caminho da menina passava por uma floresta, onde se deparou com o lobo. Este, na ocasião, não se atreveu a devorá-la porque havia lenhadores na floresta. Por

isso, perguntou a Capinha Vermelha para onde ela ia, ao que ela respondeu. O lobo perguntou o lugar exato onde morava a avó e a menina informou-lhe. Então, ele disse que iria visitar a avó e partiu rapidamente, enquanto a menina se retardava pelo caminho.

O lobo consegue entrar na casa da avó fingindo ser Capinha Vermelha e engole imediatamente a velhinha. Na história de Perrault, o lobo não se disfarça de avó. Simplesmente deita-se na cama dela. Quando Capinha chega, o lobo pede-lhe que se deite com ele. Capinha Vermelha tira a roupa e entra na cama, quando então se espanta com a aparência desnuda da avó e exclama: "Vovó, que braços enormes você tem!", ao que o lobo responde: — "São para te abraçar melhor!" — Capinha então diz: — "Vovó, que pernas grandes você tem!" — e recebe como resposta: — "São para correr melhor" — Seguem-se a esses dois diálogos (que não ocorrem na versão dos Irmãos Grimm) perguntas bem conhecidas sobre os olhos, orelhas e dentes grandes da avó. O lobo responde a essa última pergunta dizendo: "São para te comer melhor". — E, pronunciando essas palavras, atira-se sobre Capinha Vermelha e devora-a.

Aí termina a tradução de Lang, como fazem muitos outros. Mas o relato original de Perrault continua com um pequeno poema no qual propõe uma moral a ser deduzida: que meninas bonitinhas não deviam dar ouvidos a todo tipo de gente. Se o fazem, não é de surpreender que o lobo as pegue e as devore. Quanto aos lobos, eles aparecem com todos os tipos, e entre eles os lobos gentis são os mais perigosos, especialmente os que seguem as mocinhas nas ruas, até mesmo à casa delas. Perrault não desejava apenas entreter o público, mas dar uma lição de moral específica com cada um de seus contos. Por isso é compreensível que ele os modificasse de acordo com o que desejava.⁴ Infelizmente, com isso, tirava muito do significado dos contos. Quando conta a história, não há ninguém que advirta Capinha

Vermelha para não perder tempo no caminho para a casa da avó nem desviar-se da estrada certa. Na versão de Perrault também não faz sentido que a avó, que não cometera nenhum erro, termine destruída. "

"Capinha Vermelha", de Perrault, perde muito de seu atrativo porque fica óbvio que o lobo não é um animal ávido, mas uma metáfora, que deixa pouco à imaginação do ouvinte. Essas simplificações junto com uma moral afirmada diretamente transformam este conto de fadas policial num conto admonitório que especifica tudo. A imaginação do ouvinte não entra em ação para dar um significado pessoal à história. Preso a uma interpretado racionalista da finalidade da história, Perrault explicita indo ao máximo. Por exemplo, quando a menina se despe e entra na cama com o lobo e este lhe diz que os braços fortes são para abraçá-la melhor, não sobra nada para a imaginação. Como Capinha não responde a essa sedução óbvia e direta com uma tentativa de escapar ou lutar, ou ela é estúpida ou deseja ser seduzida. Nos dois casos não é uma figura própria com quem alguém possa se identificar. Com esses detalhes Capinha Vermelha se transforma de uma menina atraente e ingênua, que é induzida a negligenciar as advertências da mãe e a divertir-se com o que acredita conscientemente ser um caminho inocente, em uma mulher decaída.

O valor do conto de fadas para a criança é destruído se alguém detalha os significados. Perrault faz pior — reelabora-os. Todos os bons contos de fadas têm significados em muitos níveis; só a criança pode saber quais significados são importantes para ela no momento. A medida que cresce, a criança descobre novos aspectos desses contos bem conhecidos, e isso lhe dá a convicção de que realmente amadureceu em compreensão, já que a mesma história agora revela tantas coisas novas para ela. Isso só pode ocorrer se a criança não ouviu uma narrativa didática do assunto. A história só alcança um sentido pleno para a criança quando é ela quem descobre

espontânea e intuitivamente os significados previamente ocultos. Essa descoberta transforma algo recebido em algo que ela cria parcialmente para si mesma.

Os Irmãos Grimm contam duas versões desta história, o que não lhes é habitual.⁶ Em ambas, tanto a história quanto a heroína têm o nome de "Chapeuzinho Vermelho", devido ao "chapeuzinho de veludo vermelho que lhe caía tão bem que ela não usava nenhum outro".

A ameaça de ser devorada é o tema central de Chapeuzinho Vermelho, como em João e Maria. As mesmas constelações básicas que aparecem no desenvolvimento de cada pessoa podem levar às personalidades e destinos humanos mais diversos, dependendo de outras experiências do indivíduo e de como ele as interprete para si próprio. Da mesma forma, um número limitado de temas básicos reina nas histórias de fadas aspectos muito diferentes da experiência humana. Tudo depende da forma da elaboração do tema e do contexto em que ocorra. "João e Maria" lida com as dificuldades e ansiedades da criança que é forçada a abandonar sua ligação dependente com a mãe e a libertar-se da fixação oral. "Chapeuzinho Vermelho" aborda alguns problemas cruciais que a menina em idade escolar pode solucionar quando as ligações edípicas persistem no inconsciente, o que pode levá-la a expor-se perigosamente a possíveis seduções.

Em ambos os contos a casa da floresta e o lar paterno são o mesmo lugar, vivenciados de modo diverso devido a mudanças na situação psicológica. Na sua própria casa, Chapeuzinho Vermelho, protegida pelos pais, é a criança pré-púbere sem conflitos que é perfeitamente capaz de lidar com as circunstâncias. Na casa da avó, que também é segura, a mesma menina se torna totalmente incapaz em consequência do encontro com o lobo.

João e Maria, sujeitos à fixação oral, só pensam em] comer a casa que representa simbolicamente a mãe má que os abandonara (forçara-os a deixar

o lar) e não hesitam em queimar a bruxa no fogão, como se ela fosse um alimento preparado para se comer. Chapeuzinho Vermelho, que ultrapassara a fixação oral, não tem mais desejos orais destrutivos. Psicologicamente existe uma enorme distância entre a fixação oral simbolicamente transformada em canibalismo, que é o tema central de "João e Maria", e a forma como Chapeuzinho castiga o lobo. Este é o sedutor, mas, até onde vai o conteúdo manifesto da história, o lobo não faz nada que não seja natural — a saber, devora para alimentar-se. E é normal o homem matar um lobo, embora o método usado nesta história seja inusitado.

Chapeuzinho Vermelho vive num lar de fartura que ela, como já ultrapassou a ansiedade oral, compartilha com a avó alegremente, levando-lhe comida. Para Chapeuzinho o mundo fora do lar paterno não é uma selva ameaçadora onde a criança não consegue encontrar o caminho. Existe uma estrada bem conhecida, da qual a mãe a aconselha a não se desviar.

Enquanto João e Maria tiveram que ser empurrados para o mundo, Chapeuzinho deixa o lar voluntariamente. Não teme o mundo externo, e sim reconhece sua beleza, mas aí está o perigo. Se o mundo fora do lar e do dever se torna atraente demais, poderá acontecer uma volta a um comportamento baseado no princípio do prazer que, presume-se, Chapeuzinho já havia abandonado em favor do princípio da realidade, graças aos ensinamentos paternos — podendo então ocorrer graves choques.

O dilema entre o princípio da realidade e o princípio do prazer é afirmado explicitamente quando o lobo diz a Chapeuzinho: "veja como são lindas as flores ao seu redor. Por que não dá uma olhada? Acho que você nunca parou para ouvir o lindo canto dos pássaros. Está caminhando atenta e concentrada como se fosse para a escola, enquanto aqui na floresta tudo é prazer". É o mesmo conflito entre fazer o que gostamos e o que devemos, sobre o qual a mãe de Chapeuzinho advertira no início, aconselhando a filha

a "caminhar de modo conveniente e não sair da estrada... E quando chegar à casa da Vovó, não se esqueça de desejar um "bom-dia" e não fique espiando todos os cantos quando chegar." Assim, a mãe está ciente das inclinações de Chapeuzinho para desviar-se do caminho conhecido e espiar pelos cantos para descobrir os segredos dos adultos.

A idéia de que Chapeuzinho lida com a ambivalência infantil entre viver pelo princípio do prazer ou pelo da realidade é sustentada pelo fato de ela só parar de colher flores "quando já juntara tantas que não podia mais carregá-las". Nesse momento Chapeuzinho "lembra-se novamente da avó e prossegue o caminho para ela". Isto é, só quando apanhar flores deixa de ser agradável, o *idem* busca de prazer recua e Chapeuzinho torna-se ciente de suas obrigações.⁷

Chapeuzinho Vermelho é na realidade uma criança que já luta com problemas pubertais, para os quais ainda não está preparada emocionalmente, pois ainda não dominou os problemas edípicos. Chapeuzinho é mais madura que João e Maria e o demonstra por sua atitude interrogativa quanto ao que encontra no mundo. João e Maria não se questionam sobre a casa de biscoitos nem exploram as intenções da bruxa. Chapeuzinho deseja descobrir as coisas, como indica a advertência materna para que não fique espionando os cantos. Ela observa que algo está errado quando encontra a avó "parecendo muito estranha", mas se confunde com o disfarce do lobo nas roupas da avó. Chapeuzinho está tentando entender, quando pergunta à avó sobre suas orelhas grandes, quando observa os olhos grandes e questiona as mãos enormes e a boca horrível.

Aqui temos uma enumeração dos quatro sentidos: audição, visão, tato e paladar que a criança púbere usa para compreender o mundo.

"Chapeuzinho Vermelho", de forma simbólica, projeta a menina nos perigos do conflito edípico durante a puberdade e depois salva-a deles, para

que ela possa amadurecer livre de conflitos. As figuras maternas, a mãe e a bruxa, que eram tão importantes em "João e Maria", são insignificantes em Chapeuzinho, onde nem a mãe nem a avó podem fazer nada — nem ameaçar nem proteger. O macho, em contraste, é de importância capital, dividido em duas figuras opostas: a do sedutor perigoso, que, se cedermos a ele, se transforma no destruidor da avó boa e da menina, e a do caçador, a figura paterna responsável, forte e salvadora.

E como se Chapeuzinho tentasse entender a natureza contraditória do homem vivenciando todos os aspectos da personalidade dele: as tendências egoístas, sociais, violentas e potencialmente destrutivas do id (o lobo); e as propensões altruístas, sociais, reflexivas e protetoras do ego (o caçador).

Chapeuzinho Vermelho é amada universalmente porque, embora virtuosa, sofre a tentação; e porque sua sorte nos diz que confiar nas boas intenções de todos, que nos parecem tão bons, na realidade deixa-nos sujeitos a armadilhas. Se não houvesse algo em nós que aprecia o lobo mau, ele não teria poder sobre nós. Por conseguinte, é importante entender sua natureza, mas ainda mais importante é aprender o que a torna atraente para nós. Por mais atraente que seja a ingenuidade, é perigoso permanecer ingênuo toda a vida.

Mas o lobo não é apenas o sedutor masculino. Também representa todas as tendências associadas e animais dentro de nós. Abandonando as virtudes da idade escolar, de "caminhar atentamente" como exige a sua tarefa, Chapeuzinho reverte à posição da criança em busca de prazer edípico. Cedendo às sugestões do lobo, também dá a este a oportunidade de devorar a avó. Aqui a história fala a algumas pessoas das dificuldades edípicas que permanecem irresolvidas na menina, e o castigo merecido por Chapeuzinho ter arrumado as coisas de um jeito que permitiu ao lobo acabar com a avó é ela ser engolida também. Mesmo uma criança de quatro anos se

questiona sobre o que pretende Chapeuzinho quando responde à pergunta do lobo e dá as direções específicas para se chegar à casa da avó. Qual o propósito de uma informação tão detalhada, pergunta-se a criança, senão o de assegurar-se de que o lobo encontrará mesmo o caminho? Só os adultos, convencidos de que os contos de fadas não têm sentido, deixam de ver que Chapeuzinho inconscientemente está contribuindo para matar a avó.

Esta também não está livre de culpa. Uma jovem necessita de uma figura materna forte para sua proteção, como um modelo a ser imitado. Mas a avó de Chapeuzinho se deixa levar pelas próprias necessidades, indo além do que é bom para a criança, como narra o conto: "Não havia nada que ela não desse à menina." Não seria nem a primeira nem última vez que uma criança mimada e estragada pela avó incorre em perigo na vida real. Seja a mãe ou a avó depois de afastada a mãe — é fatal para a jovem a mulher mais velha abdicar de seus próprios atrativos para os homens e transferi-los para a filha, dando-lhe uma capa vermelha tão atraente.

Em "Chapeuzinho Vermelho", tanto no título como no nome da menina, enfatiza-se a cor vermelha, que ela usa declaradamente. O vermelho é a cor que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz de veludo vermelho que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual, que, além disso, é acentuada pelo fato de a avó estar velha e doente, demais até para abrir a porta. O nome "Chapeuzinho Vermelho" indica a importância capital desta característica da heroína na história. Ele sugere que não só o chapeuzinho vermelho é pequeno, mas também a menina. Ela é demasiada pequena, não para usar um chapéu, mas para lidar com o que ele simboliza e com o que o uso dele atrai.

O perigo para Chapeuzinho é a sua sexualidade em botão para a qual não está ainda emocionalmente madura. Pessoas psicologicamente preparadas

para as experiências sexuais podem dominá-las e crescer com isso. Mas uma sexualidade prematura é uma experiência regressiva, despertando tudo que ainda é primitivo dentro de nós e que ameaça nos engolir. A pessoa imatura, que ainda não está pronta para o sexo, mas é exposta a uma experiência que suscita fortes sentimentos sexuais, recai nas formas edípicas de lidar com ele. A pessoa só acredita então que possa vencer no sexo livrando-se dos competidores mais experientes — daí as instruções específicas que Chapeuzinho dá ao lobo para que este chegue à casa da avó. Mas nisso também mostra sua ambivalência. Orientando o lobo para a casa da avó, age como se lhe estivesse dizendo: "— Deixe-me sozinha: vá ter com vovó que é uma mulher madura; ela será capaz de lidar com o que você representa, eu não sou."

Essa luta entre o desejo consciente de fazer as coisas corretamente e o anseio inconsciente de vencer a mãe (avó) é o que nos faz amar a menina, e a história torna-a supremamente humana. Quando crianças, muitos de nós tínhamos ambivalências internas que, apesar de nossos esforços, não podíamos controlar, e, como nós, Chapeuzinho tenta empurrar o problema para outra pessoa: uma pessoa mais velha, um dos pais ou um pai substituto. Mas, tentando fugir da situação ameaçadora, ela quase se destrói.

Como mencionamos anteriormente, os Irmãos Grimm também apresentam uma variação importante de "chapeuzinho Vermelho", que consiste essencialmente de um acréscimo à história básica. Na variação, eles contam que posteriormente, quando Chapeuzinho Vermelho leva de novo doces para a avó, outro lobo tenta atraí-la para fora do caminho correto (da virtude). Desta vez a menina corre para a avó e conta-lhe o sucedido. Juntas, trancam a porta para que o lobo não possa entrar. No final, o lobo escorrega do teto e cai numa tina cheia de água e morre afogado. A história termina, "Mas

Chapeuzinho Vermelho voltou feliz para casa, e ninguém lhe fez nenhum mal."

Essa variação confirma a convicção do ouvinte de que depois de uma experiência ruim a menina percebeu que ainda não está bastante madura para lidar com o lobo (o sedutor) e está disposta a estabelecer uma boa aliança com a mãe. Isso é simbolicamente expresso quando corre para a avó logo que um perigo a ameaça, em vez de não ligar para ele, como ocorreu no primeiro encontro com o lobo. Chapeuzinho Vermelho elabora o fato com a mãe (avó) e segue seu conselho — ou seja, em seguida, a avó diz para Chapeuzinho encher a tina com uma água que cheira a molho cozido, e o odor atrai o lobo que cai dentro dela — e juntas vencem facilmente o lobo. A criança, portanto, necessita formar uma firme aliança de trabalho com o pai do mesmo sexo, para que, através da identificação e aprendizagem com ele, possa crescer e transformar-se num adulto bem-sucedido.

As histórias de fadas falam ao nosso consciente e ao nosso inconsciente e, por conseguinte, não precisam evitar as contradições, já que elas coexistem facilmente no nosso inconsciente. Num nível bem diferente de significado, o que acontece com a avó pode ser encarado sob nova luz. O ouvinte certamente se pergunta por que o lobo não devorou Chapeuzinho logo que a encontrou — isto é, na primeira oportunidade. Como é típico de Perrault, ele oferece uma explicação aparentemente racional: o lobo o teria feito se não temesse os lenhadores que estavam por perto. Como na história de Perrault o lobo é o tempo todo um sedutor masculino, faz sentido que um , homem mais velho tenha medo de seduzir uma menina às vistas de outros homens.

Mas no conto dos Irmãos Grimm as coisas são muito diferentes. Nele entendemos que a voracidade excessiva do lobo é responsável pelo atraso. O lobo pensou: "Como é tenra! Que bom bocado! Deve ser mais gostosa do que a velha: tenho de proceder habilmente para pegar as duas." Mas essa

explicação não faz sentido porque o lobo poderia pegar Chapeuzinho imediatamente e depois enganar a avó, como ocorre na história.

O comportamento do lobo começa a fazer sentido na versão dos Irmãos Grimm, se concordamos em que, para pegar Chapeuzinho, o lobo teria que acabar primeiro com a avó. Enquanto a avó (mãe) estiver por perto, Chapeuzinho não será dele.⁸ Mas com a avó fora do caminho, a estrada se abre para a realização dos desejos, que tinham de ser reprimidos pela presença da mãe (avó) por perto. A história neste nível lida com os desejos inconscientes da filha ser seduzida pelo pai (o lobo).

Com a reativação dos anseios edípicos primários na puberdade, o desejo da menina por seu pai, sua inclinação para seduzi-lo, e seu desejo de ser seduzida por ele, também se reativam. Então a menina sente que merece um castigo terrível da mãe, senão também do pai, pelo desejo de tirá-lo da mãe. O reaparecimento na adolescência das emoções primárias que estavam relativamente adormecidas não se restringe aos sentimentos edípicos. Inclui mesmo as ansiedades e desejos mais primários que reaparecem durante esse período.

Num nível diverso de interpretação, poderíamos dizer que o lobo não devora Chapeuzinho logo que a encontra porque deseja levá-la para a cama com ele primeiro: um intercuro sexual dos dois tem de preceder ao "devora-mento". Embora a maioria das crianças não tenha conhecimento dos animais que morrem durante o ato sexual, essas conotações destrutivas são bem claras na sua mente consciente e inconsciente, já que a maioria das crianças encara o ato sexual primariamente como um ato de violência que um dos parceiros efetua sobre o outro. Creio que se j trata da equação infantil de excitação sexual, violência e ansiedade a que Djuna Barnes alude quando escreve: "As crianças sabem de algo que não podem explicar; gostam de] Chapeuzinho Vermelho e o lobo na cama!"⁹ A história de Chapeuzinho

Vermelho corporifica esta estranha coincidência de emoções opostas, que caracteriza o conhecimento sexual infantil e por isso atrai inconscientemente as crianças e os adultos que, através dela, se lembram vagamente da própria fascinação infantil em relação ao sexo.

Outro artista exprimiu esses mesmos sentimentos subjacentes. Gustave Doré, numa de suas famosas ilustrações para os contos de fadas, mostra Chapeuzinho Vermelho e o lobo juntos na cama.¹⁰ O lobo é retratado com uma aparência plácida. Mas a menina parece assolada por sentimentos ambivalentes poderosos enquanto olha para o lobo, que descansa a seu lado. Não faz nenhum movimento para se afastar. Parece intrigada pela situação, atraída, e repelida ao mesmo tempo. A combinação de sentimentos que seu rosto e seu corpo sugerem pode ser descrita como fascinação. A mesma fascinação que o sexo, e tudo o que ele envolve, exerce sobre a mente da criança. Isso, voltando à afirmativa de Djuna Barnes, é o que a criança sente acerca de Chapeuzinho e o lobo e da relação deles, mas não sabe dizer — e é o que torna a história tão cativante.

É essa fascinação "mortal" com o sexo — que é experimentada simultaneamente com grande excitação e grande ansiedade — que está ligada aos anseios edípicos da menina pequena pelo pai e com a reativação dos mesmos sentimentos de forma diferente durante a puberdade. Sempre que essas emoções reaparecem, evocam as lembranças das inclinações da menina pequena para seduzir o pai e outras memórias de seu desejo de ser seduzida por ele, também.

Enquanto no relato de Perrault a ênfase recai sobre a sedução sexual, na história dos Irmãos Grimm dá-se o oposto. Nela, não se menciona nem direta nem indiretamente nenhuma sexualidade: isso pode estar sutilmente implícito, mas, essencialmente, o ouvinte tem de completar a idéia, para compreender a história. Para a mente infantil, as implicações sexuais

permanecem pré-conscientes, como deveriam. Conscientemente a criança sabe que não existe nada de errado em colher flores; o que está errado é desobedecer à mamãe quando estamos encarregados da importante missão de atender a um interesse legítimo de um pai (a avó). O conflito principal é entre o que parece ser interesses justificados para a criança e o que ela sabe que os pais desejam dela. A história implica em que a criança não sabe como pode ser perigoso ceder a desejos que considera inofensivos e por isso tem que aprender com o perigo. Ou melhor, como adverte a história, a vida lhe ensinará, às suas custas.

Chapeuzinho Vermelho externaliza os processos internos da criança púbere: o lobo é a externalização da maldade que a criança sente quando vai contra os conselhos dos pais e permite-se tentar, ou ser tentada, sexualmente. Quando se desvia do caminho que os pais lhe traçaram encontra "maldade" e teme que esta a engula e ao pai cuja confiança traiu. Mas pode ocorrer uma ressurreição a partir da "maldade", como diz, em seguida, a história.

A diferença de Chapeuzinho, que cede às tentações do id, e com isso trai a mãe e a avó, o caçador não permite que suas emoções o dominem. Sua primeira reação quando encontra o lobo na cama da avó é: — "Então você está aqui, seu velho pecador?" Há muito venho tentando encontrá-lo. E seu desejo imediato é atirar no lobo. Mas seu ego (ou razão) se afirma, apesar das instâncias do id (raiva contra o lobo) e o caçador percebe que é mais importante tentar salvar a avó do que ceder à raiva matando o lobo imediatamente. O caçador se controla e, em vez de matar o animal, abre cuidadosamente o estômago dele com sua tesoura, salvando Chapeuzinho e a avó.

O caçador é a figura mais atraente, tanto para os meninos como para as meninas, porque salva os bons e castiga o malvado. Todas as crianças encontram dificuldades em obedecer ao princípio da realidade e reconhecem

facilmente nas figuras opostas do lobo e do caçador o conflito entre o id e os aspectos do superego da personalidade. A ação violenta do caçador (abrir o estômago) serve aos propósitos sociais mais elevados (salvar as duas mulheres). A criança sente que ninguém aprecia que suas tendências violentas lhe pareçam construtivas, mas a história demonstra que elas podem ser.

Chapeuzinho tem de ser extraída do estômago do lobo por uma espécie de operação cesariana; por isso assimila a idéia de gravidez e nascimento. Com isso, associações de uma relação sexual são evocadas no inconsciente da criança. Como um feto entra no útero materno? pergunta-se a criança, e decide que isso só pode ocorrer se a mãe engolir alguma coisa, como o lobo.

Por que o caçador fala do lobo como um "velho pecador" e diz que há muito tenta encontrá-lo? Chama-se um sedutor de lobo, na história, e, quando seduz especificamente uma jovem, o sedutor é chamado popularmente de "velho pecador", tanto agora como antigamente. Num nível diferente, o lobo também representa as tendências não aceitáveis dentro do caçador; todos nos referimos ocasionalmente ao animal que está dentro de nós, como equivalente de nossa propensão para agir violentamente ou conseguir irresponsavelmente nossos objetivos.

Embora o caçador seja da maior importância para o final da história, não sabemos de onde ele vem, e ele nem conversa com Chapeuzinho Vermelho — salva-a, e é tudo. Durante a história não se menciona o pai, o que não é habitual num enredo deste tipo. Isso sugere que o pai está presente, mas de forma velada. A menina certamente espera que o pai a salve de todas as dificuldades, especialmente das emocionais, que são uma consequência de seu desejo, de seduzi-lo e ser seduzida por ele. "Sedução" aqui significa o desejo da menina e seus esforços para induzir o pai a amá-la mais do que a todos e o seu desejo de que ele faça todos os esforços para induzi-la a amá-

lo mais do que a todos. Então podemos ver que o pai está realmente presente em "Chapeuzinho Vermelho" de duas formas opostas: como o lobo, que é uma externalização dos perigos de sentimentos edípicos reprimidos, e como o caçador, na sua função resgatadora e protetora.

Embora a inclinação imediata do caçador seja matar o lobo, ele não o faz. Depois de salva, é a própria Chapeuzinho quem tem a idéia de encher o estômago do lobo com pedras, "e quando ele acordou, tentou escapar, mas as pedras eram tão pesadas que ele caiu e morreu". Cabe a Chapeuzinho planejar espontaneamente o que fazer com o lobo e executá-lo. Para que ela esteja a salvo no futuro, deve ser capaz de acabar com o sedutor, livrar-se dele. Se o pai-caçador o fizesse por ela, Chapeuzinho nunca sentiria que realmente vencera sua fraqueza, porque não teria se libertado dela.

É da justiça dos contos de fadas que o lobo morra por causa daquilo que tentou fazer: a voracidade oral foi o seu erro. Como tentou indevidamente colocar algo em seu estômago, o mesmo é feito a ele.¹¹

Há outra razão excelente para que o lobo não morra em consequência do corte no estômago que liberta o que ele engoliu. O conto de fadas protege a criança de uma ansiedade desnecessária. Se o lobo morresse quando a barriga é aberta, como numa operação cesariana, os ouvintes poderiam temer que uma criança, ao sair do corpo da mãe, a matasse. Mas, como o lobo sobrevive à operação e só morre devido às pedras pesadas, então não há razão para ansiedades quanto ao parto.

Chapeuzinho Vermelho e a avó não morrem realmente, mas certamente renascem. Se há um tema central na grande variedade dos contos de fada, esse é o tema de um renascimento para um plano mais alto de existência. As crianças (e também os adultos) devem ser capazes de acreditar que é possível atingir uma forma de existência mais alta, se dominam os graus de desenvolvimento que isso requer. As histórias contando que isso, além de ser

possível, é o provável, têm uma tremenda atração para as crianças, porque combatem o temor sempre presente de que não conseguirão fazer essa transição ou de que perderão muito no processo. Por essa razão, por exemplo, em "Irmão e Irmã", os dois não se perdem depois da transformação, mas levam uma vida melhor juntos. Essa, também, a razão porque Chapeuzinho se torna uma menina mais feliz depois do salvamento e João e Maria têm uma vida muito melhor depois de voltarem para casa.

Muitos adultos hoje em dia tendem a tomar literalmente o que é dito nos contos de fadas, quando estes deveriam ser encarados como relatos simbólicos de experiências de vida cruciais. A criança o compreende intuitivamente, embora não o "saiba" explicitamente. A afirmação que o adulto faz à criança de que Chapeuzinho "realmente" não morreu quando o lobo a engoliu é vivenciado pela criança como conversa fiada. E o mesmo que se dissesse a uma pessoa que, quando Jonas foi engolido pela baleia, isso não foi "realmente" seu fim. Todos sabem intuitivamente que a permanência de Jonas no estômago da baleia tinha um propósito — a saber, o de que ele voltasse a viver como um homem melhor.

A criança sabe intuitivamente que o fato de Chapeuzinho ser engolida pelo lobo — como muitas outras mortes de heróis de contos de fadas — não significa que a história acabou, mas é uma parte necessária da mesma. A criança também compreende que Chapeuzinho realmente "morreu" como a menina que permitia que o lobo a tentasse; e, quando a história diz que a menina "pulou fora" do estômago do lobo, ela volta à vida como uma pessoa diferente. Esse expediente é necessário porque, embora a criança possa entender prontamente que uma coisa seja substituída por outra (a mãe boa pela madrasta malvada), ainda não pode compreender transformações internas. Por isso, um dos grandes méritos dos contos de fadas é que, ao ouvi-los, a criança acredita que essas transformações são possíveis.

A criança cujo consciente e inconsciente ficaram profundamente envolvidos na história compreende o que significa o lobo engolir a avó e a menina: que, devido ao que aconteceu, as duas ficaram temporariamente perdidas para o mundo — perderam a capacidade de estar em contato e influenciar o que sucede. Por conseguinte, alguém de fora deve vir em socorro; e quando se trata de mãe e filha, quem poderia ser, além do pai?

Chapeuzinho Vermelho, quando cai na sedução do lobo para agir de acordo com o princípio do prazer em vez do da realidade, implicitamente retorna a uma forma de existência anterior e mais primitiva. Numa forma típica dos contos de fadas, a sua volta para um nível de vida mais primitivo é exagerada, indo até a existência pré-natal no útero, já que a criança pensa em extremos.

Mas por que a avó deve ter o mesmo destino da menina? Por que ela também morre e é reduzida a um estado prévio de existência? Esse detalhe está de acordo com a forma da criança conceber o significado da morte — que a pessoa não está mais disponível, não tem mais serventia. Os avós devem ter utilidade para a criança — devem ser capazes de protegê-la, ensiná-la e alimentá-la; caso contrário, são reduzidos a uma forma primitiva de existência.

Como a avó em Chapeuzinho Vermelho não é capaz de lidar com o lobo, tem o mesmo destino que a menina.¹²

A história deixa claro que as duas não morreram ao serem engolidas. Isso é evidenciado pelo comportamento de Chapeuzinho quando é libertada. "A menina pulou fora gritando: — O, como eu tive medo; como estava escuro dentro do corpo do lobo!" Sentir medo significa que a pessoa estava bastante viva, um estado oposto ao da morte, quando não se sente nem se pensa mais. O medo de Chapeuzinho era de escuridão, porque devido a seu comportamento ela perdera o estado mais elevado de consciência, que

iluminava seu mundo. É como a criança que, sabendo que errou, ou não se sentindo mais protegida pelos pais, sente a escuridão da noite com os terrores se impondo sobre ela.

Não só em Chapeuzinho, mas em toda a literatura de contos de fadas, a morte do herói — à diferença da , morte de uma pessoa idosa, depois de ter vivido — simboliza o fracasso. A morte dos que fracassam — como a *dos* que tentaram chegar até a Bela Adormecida antes do tempo devido e pereceram nos espinheiros — simboliza que a pessoa ainda não está madura para efetuar a tarefa solicitada, que tolamente (prematuramente) empreendeu. Essas pessoas devem passar por outras experiências de crescimento, que a tornarão capacitadas para as tarefas. Os predecessores do herói que morrem nos contos de fadas são apenas as encarnações anteriores e imaturas do herói.

Depois de lançada na escuridão interior (a escuridão dentro do lobo) Chapeuzinho está madura e capaz de apreciar as coisas sob uma nova luz, de compreender melhor as experiências emocionais que tem de dominar e as que tem de evitar para que não a esmaguem. Nas histórias como "Chapeuzinho Vermelho" a criança começa a entender — pelo menos num nível pré-consciente — que só as experiências esmagadoras despertam sentimentos internos correspondentes com os quais não podemos lidar. Dominando-os, não precisamos temer o encontro com o lobo, nunca mais.

Isso é reforçado pela sentença final da história, pois Chapeuzinho não diz que nunca mais se arriscará a encontrar-se com o lobo, ou a andar sozinha na floresta. Ao contrário, o final implicitamente adverte a criança que fugir das situações problemáticas é a solução errada. A história termina assim: "Mas Chapeuzinho Vermelho pensou: — enquanto eu viver, não sairei da estrada para entrar na floresta por mim própria, quando mamãe me proibir. " Com esse diálogo interno, fundamentado numa experiência perturbadora, o

encontro de Chapeuzinho com a própria sexualidade terá um resultado bem diferente, quando ela estiver preparada — quando então a mãe a aprovará.

Desviar-se do caminho reto como um desafio à mãe e ao superego foi temporariamente necessário para a menina obter um estado de melhor organização da personalidade. A experiência convenceu-a dos perigos de ceder aos desejos edípicos. Ela aprendeu que é melhor não se rebelar contra a mãe nem tentar seduzir ou permitir-se ser seduzida por aspectos ainda perigosos do homem. Ainda mais, apesar dos desejos ambivalentes, é bem melhor aguardar um pouco mais pela proteção que o pai oferece, quando ele não é visto em seus aspectos sedutores. Ela aprendeu que é melhor assimilar o pai e a mãe e os valores deles com j mais profundidade e de uma forma mais adulta dentro de seu próprio superego, para se tornar capaz de lidar com os perigos da vida.

Há várias contrapartidas modernas de "Chapeuzinho Vermelho"¹³. A profundidade dos contos de fadas aparece quando os comparamos à literatura infantil moderna. David Riesman, por exemplo, comparou "Capinha Vermelha" com uma história infantil moderna, intitulada "Apito, o Trenzinho", um dos Livrinhos de Ouro que tiveram uma vendagem de milhões de exemplares há uns vinte anos.¹⁴ Nele um trenzinho retratado antropomorficamente vai para uma escola de trens aprender a se tornar um grande trem de carreira. Como Chapeuzinho Vermelho, ele recebeu a recomendação de não sair dos trilhos. Também sofre a tentação de desviar-se, pois gosta de brincar entre as flores do campo. Para impedir que "Apito" se desvie, os cidadãos se juntam e concebem um plano esperto, do qual todos participam. Na próxima vez em que Apito deixar os trilhos para vagar nos prados, em cada vez que se virar será impedido por uma bandeira vermelha, até prometer não sair mais dos trilhos.

Hoje em dia podemos perceber que a história exemplifica a modificação do comportamento através dos estímulos adversos: as bandeiras vermelhas. "Apito" se reforma e a história termina com ele corrigindo seu comportamento e realmente se transformando num grande trem de carreira. Apito parece ser essencialmente um conto admonitório, advertindo as crianças para permanecerem no estreito caminho da virtude. Mas como é medíocre quando comparado com os contos de fadas!

"Chapeuzinho Vermelho" fala de paixões humanas, voracidade oral, agressão e desejos sexuais pubertais. Opõe a oralidade educada da criança em maturação (levar os doces para a vovó) à sua forma canibalista primária (o lobo que engole a menina e a Avó). Com sua violência, incluindo a que salva as duas mulheres e destrói o lobo quando o caçador abre a barriga do animal e coloca pedras dentro, o conto de fadas não mostra o mundo cor-de-rosa. A história termina quando todas as figuras — a menina, a mãe, a avó, o caçador e o lobo — "fazem o que é devido": o lobo tenta escapar e cai morto, então o caçador tira a pele do lobo e a leva para casa; a avó come o que Chapeuzinho lhe trouxe; e a menina aprendeu a sua lição. Não existe uma conspiração de adultos para forçar o herói a emendar-se como exige a sociedade — um processo que nega o valor da autodireção interna. Em vez dos outros fazerem as coisas por ela, a experiência de Chapeuzinho leva-a a modificar-se, já que promete a si própria "enquanto viver, não .: sair do caminho para entrar na floresta..."

O conto de fadas é muito mais verdadeiro tanto em termos de realidade de vida quanto em relação às nossas experiências internas quando comparado com "Apito", que se utiliza de elementos realistas como pontos de apoio: os trens correndo nos trilhos, as bandeiras vermelhas fazendo-o parar. Os detalhes são bastante reais, mas o essencial não o é, pois a população inteira de uma cidade não pára o ; que está fazendo para ajudar uma criança a se

corrigir. Além disso, não houve perigo real para a vida de Apito. Sim, ele recebe ajuda para se corrigir, mas tudo o que esta experiência de crescimento envolve é tornar-se um trem maior e mais rápido — isto é, um adulto externamente mais bem-sucedido e útil. Não há o reconhecimento de ansiedades internas nem dos perigos da tentação para a nossa própria existência. Citando Roesman, "Não há acontecimentos graves como em Chapeuzinho Vermelho", que foram substituídos por "uma fraude que os cidadãos armam em benefício de Apito." Em "Apito" não há nenhuma externalização dos personagens da história dos processos ! internos e problemas emocionais pertinentes ao crescimento, que permitam à criança encarar os primeiros e resolver os últimos.

Acreditamos integralmente no que diz o final de Apito: que ele esqueceu que algum dia gostara de flores. Qualquer pessoa com abertura de imaginação sabe que Chapeuzinho Vermelho não poderia nunca esquecer o encontro com o lobo nem deixaria de gostar de flores ou da beleza do mundo. A história de Apito, não criando nenhuma convicção interna na mente do ouvinte, necessita impor a ela a lição e predizer o resultado: o trem ficará nos trilhos e se tornará um trem de carreira. Nenhuma iniciativa, nenhuma liberdade.

O conto de fadas possui internamente a convicção de sua mensagem; por conseguinte, não necessita prender o herói a um modo específico de vida. Não precisa dizer o que Chapeuzinho fará, ou qual será seu futuro. Devido à experiência ela será capaz de decidir por conta própria. Todos os ouvintes adquirem uma sabedoria a respeito da vida e dos perigos que os desejos de Chapeuzinho podem provocar.

Chapeuzinho perdeu sua inocência infantil quando se encontrou com os perigos do mundo e os de dentro dela e trocou-os pela sabedoria que só os que "renascem" possuem: os que não só dominam uma crise existencial, mas

também tomam consciência de que era a sua própria natureza que os projetava na crise. A inocência infantil de Chapeuzinho morre quando o lobo se revela e a engole. Quando sai do estômago do lobo, ela renasce num plano superior de existência, relacionando-se de modo positivo com os pais, não mais como criança; ela volta à vida como uma jovem donzela.

A RAINHA CIUMENTA EM "BRANCA DE NEVE" E O MITO DE ÉDIPO

Como os contos de fadas lidam de forma imaginativa com as proposições mais importantes sobre desenvolvimento em nossas vidas, não é de surpreender que muitos se centralizem de algum modo nas dificuldades edípicas. Mas até agora os contos de fadas que discutimos enfocaram os problemas da criança e não os dos pais. De fato, como a relação da criança com os pais está cheia de problemas, o mesmo ocorre com a relação dos pais com a criança, por isso muitos contos de fadas tocam também nos problemas edípicos deles. Enquanto a criança é encorajada a acreditar que poderá encontrar uma saída das dificuldades edípicas, os pais são advertidos das conseqüências desastrosas para eles se se deixam aprisionar por elas.¹⁵

Em "João é o Pé de Feijão", percebemos que a mãe não estava preparada para permitir que o filho se tornasse independente. "Branca de Neve" fala de um dos pais — a rainha — que é destruída pelos ciúmes que sente da criança, que, ao crescer, supera-a. Na tragédia grega de Édipo, o qual, de certo, sofre pelas dificuldades edípicas, não só a mãe, Jocasta, é destruída, mas o primeiro a quem isso sucede é o pai de Édipo, Laio, cujo medo de que o filho o substitua leva no final à tragédia que destrói a todos. O medo da rainha de que Branca de Neve a supere é o tema desse conto de fadas que traz de modo errado o nome da criança, como sucede com a história de

Édipo. Pode ser útil, por isso, considerar rapidamente esse mito famoso, que, nos escritos psicanalíticos, tornou-se a metáfora pela qual nos referimos a uma constelação emocional específica dentro da família — de um tipo que pode causar impedimentos sérios para o crescimento e amadurecimento bem integrado da pessoa, enquanto, por outro lado, é fonte potencial do mais rico desenvolvimento de personalidade. Em geral, quanto menos uma pessoa foi capaz de resolver seus sentimentos edípicos de modo construtivo, tanto maior o perigo que pode conturbá-la novamente quando se torna pai. O pai que não conseguiu integrar-se no processo de maturação de seus desejos infantis de possuir a sua própria mãe e de seu medo irracional do pai provavelmente ficará ansioso, vendo no filho um competidor, e pode até agir de modo destrutivo por conta do medo, como fez o rei Laio. A criança também inconscientemente responde a esse sentimento dos pais, se eles fazem parte da relação com ela. A história de fadas permite à criança compreender que não só ela sente ciúmes dos pais mas estes também têm sentimentos paralelos — uma percepção que *i* não só pode ajudar a cobrir a lacuna entre os pais e a criança, como também permite uma solução construtiva das dificuldades de relacionamento que, de outra forma, não teriam solução acessível. Mais importante ainda é que o conto de fadas reassegura à criança que não precisa temer os ciúmes dos pais, se estes existirem, porque ela sobreviverá com êxito, mesmo que esses sentimentos criem complicações temporárias.

Os contos de fadas não dizem a razão de um pai ser incapaz de apreciar que o filho cresça e o supere e fique também com ciúmes da criança. Não sabemos por que a rainha em "Branca de Neve" não consegue envelhecer com graça e se satisfazer de modo substitutivo com a transformação e florescimento da menina numa moça adorável, mas algo deve ter acontecido no passado dela que a torna vulnerável e faz com que odeie uma criança que

ela deveria amar. O ciclo de mitos de que a história de Édipo é parte central ilustra como a seqüência de gerações pode contribuir para o temor que os pais sentem dos filhos.¹⁶

Esse ciclo mítico, que termina com "Os Sete Contra Tebas", começa com Tântalo, que, sendo amigo dos deuses, tentou testar a capacidade deles de saberem» de tudo assassinando seu filho Pélope e servindo-o como jantar para os deuses. (A rainha em "Branca de Neve" ordena que a filha seja morta, e come as supostas partes do corpo de Branca de Neve). O mito conta que foi a vaidade de Tântalo que motivou sua ação malvada, assim como é a vaidade que estimula a rainha a cometer um ato vil. A rainha, que desejava ser a mais linda para sempre, é castigada tendo de dançar até morrer, com sapatos de ferro em brasa. Tântalo, que tentou enganar os deuses apresentando o corpo de seu filho como alimento, sofre eternamente no inferno, sendo tentado a satisfazer sua fome e sede intermináveis com água e frutos que parecem estar a seu alcance mas que se retraem quando ele tenta pegá-los. Assim, o crime é castigado no mito e no conto de fadas.

Nas duas histórias, também a morte não significa necessariamente o fim da vida, pois Pélope é ressuscitado pelos deuses, e Branca de Neve volta a si. A morte é mais um símbolo de que desejam sumir com esta pessoa — assim como a criança edípica não deseja realmente que o pai-competidor morra, mas simplesmente quer removê-lo de seu caminho para obter a atenção completa do outro pai. A expectativa da criança é que, por mais que deseje tirar o pai do caminho em certo momento, este fique bem vivo e atenda à criança no momento seguinte. De acordo com isso, no conto de fadas a pessoa morre ou se transforma numa pedra em certo momento e volta a viver no momento seguinte.

Tântalo foi um pai disposto a arriscar o bem-estar do filho para alimentar sua vaidade, e isso destruiu a ele e ao filho. Pélope, tendo sido usado dessa

forma pelo pai, não hesita mais adiante em matar um pai para conseguir seus objetivos. O Rei Enomaus de Elis desejava de modo egoísta guardar sua linda filha, Hipodamia, só para ele, e planejou um esquema no qual disfarçava esse desejo e ao mesmo tempo se assegurava de que a filha nunca o deixaria. Qualquer pretendente de Hipodamia tinha que competir com o Rei Enomaus numa corrida de carruagens. Se o pretendente ganhasse, podia casar-se com Hipodamia; se perdesse, o rei tinha direito de matá-lo, e ele sempre o fazia. Pélope sub-repticiamente substituiu as barras de cobre da carruagem do rei por outras de cera, e com isso ganhou a corrida, em que o rei morreu.

O mito indica que as conseqüências também são trágicas se um pai se utiliza erroneamente do filho para suas próprias finalidades, ou se o pai, devido a uma ligação edípica com a filha, tenta privá-la de uma vida própria, ou tirar a vida dos pretendentes. Em seguida, o mito fala das terríveis conseqüências da rivalidade "edípica" fraterna. Pélope tinha dois irmãos legítimos, Atreus e Tiestes. Por ciúmes, Tiestes, o mais novo dos dois, roubou o carneiro de Atreus, que tinha os pêlos de ouro. Em retribuição, Atreus assassinou os dois filhos de Tiestes e serviu-os como alimento para Tiestes num grande banquete.

Esse não foi o único exemplo de rivalidade fraterna na casa de Pélope. Este tinha também um filho ilegítimo, Crisipo. Laio, o pai de Édipo, quando jovem, encontrara proteção e abrigo na corte de Pélope. Apesar da gentileza de Pélope, Laio não agiu corretamente com ele, pois abduziu — ou seduziu — Crisipo. Podemos considerar que Laio agiu assim por ciúmes de Crisipo, que era preferido por Pélope. Como castigo por esse ato de rivalidade, o oráculo de Delfo disse a Laio que ele seria morto pelo próprio filho. Assim como Tântalo destruíra, Ou tentara destruir, o filho Pélope, e como Pélope forjara a morte do sogro, Enomaus, também Édipo viria a matar seu pai,

Laio.. No curso normal dos eventos, um filho substitui o pai — por isso a leitura dessas histórias nos fala dos desejos de' um filho fazer isso e da tentativa do pai impedi-lo. Mas este mito relata que os atos edípicos por parte dos pais precedem às atuações edípicas por parte dos filhos.

Para impedir que seu filho o matasse, quando Édipo nasceu Laio mandou perfurar os calcânhares do filho e atar seus pés. Ordenou que um pastor levasse Édipo e o abandonasse no deserto para morrer. Mas o pastor, como o caçador em "Branca de Neve", teve pena da criança; fingiu ter abandonado Édipo, mas entregou o menino aos cuidados de outro pastor. Este levou Édipo a um rei, que o criou como filho.

Quando rapaz, Édipo consultou o oráculo de Delfo e foi-lhe dito que assassinaria o pai e desposaria a mãe. Pensando que o casal de reis que o criara fossem seus pais, Édipo não voltou para casa e ficou vagando, para impedir tal horror. Numa encruzilhada matou Laio, sem saber que era seu pai. Nas suas andanças, chegou até Tebas, resolveu o enigma da Esfinge e assim libertou a cidade. Como recompensa, casou-se com a rainha — sua mãe viúva, Jocasta. Assim, o filho substituiu o pai como rei e marido; apaixonou-se pela mãe, e esta teve relações sexuais com o filho. Quando a verdade finalmente foi descoberta, Jocasta suicidou-se e Édipo perfurou os próprios olhos: destruiu-os como castigo por não ter visto o que estava fazendo.

Mas a história trágica não termina aí. Os filhos gêmeos de Édipo. Étocles e Polinice, não o apoiaram nesta miséria, e só sua filha Antígona permaneceu ao seu lado. O tempo passou, e na guerra dos Sete Contra Tebas, Étocles e Polinice mataram-se um ao outro no combate. Antígona enterrou Polinice contra as ordens do Rei Creonte, e por isso foi morta. Uma rivalidade fraterna intensa é devastadora, como o demonstra o destino dos dois irmãos,

mas uma ligação fraterna muito intensa é igualmente fatal, como nos ensina a sorte de Antígona.

Resumindo a variedade de relações que ocasionam morte nesses mitos temos: em vez de aceitar amorosamente o filho, Tântalo sacrifica-o para seus próprios fins; o mesmo faz Laio com Édipo, e os dois pais terminam destruídos. Enomaus morre porque tenta guardar a filha só para si, como também Jocasta, que se liga intimamente ao filho: o amor sexual pelo filho do outro sexo é tão destrutivo quanto um temor concretizado de que a criança do mesmo sexo substitua e supere os pais. Matar o pai do mesmo sexo foi a ruína de Édipo, como também de seus dois filhos que o abandonaram na desgraça. A rivalidade fraterna mata os filhos de Édipo. Antígona, que não renegou o pai, Édipo, mas, ao contrário, compartilhou sua miséria, morre por uma devoção intensa ao irmão.

Mas a história ainda não se conclui. Creonte, que, sendo rei, condenou Antígona à morte, faz isso contra as súplicas de seu filho, Hemon, que amava Antígona. Destruindo Antígona, Creonte destrói também o filho; mais uma vez, encontramos um pai que não abandona o controle sobre a vida do filho. Hemon, desesperado com a morte de Antígona, tenta matar o pai, e, não o conseguindo, suicida-se; o mesmo sucede com sua mãe, esposa de Creonte, como conseqüência da morte do filho. A única a sobreviver na família de Édipo é Ismênia, irmã de Antígona, que não estava tão profundamente ligada a nenhum dos pais, nem aos irmãos, e não estava envolvida profundamente com nenhum membro próximo da família. De acordo com o mito, não parece haver saída: quem, por acaso ou, por desejo próprio, se envolver profundamente numa relação edípica será destruído.

Nesse ciclo de mitos encontramos quase todos os tipos de ligações incestuosas que também surgem nos contos de fadas. Mas, nos contos, a história do herói mostra como estas relações infantis potencialmente

destrutivas podem ser, e são, integradas no processo de desenvolvimento. No mito, as dificuldades edípicas vêm à tona e, por isso, tudo termina numa destruição total, sejam as relações positivas ou negativas. A mensagem é bastante clara: quando um pai não pode aceitar seu filho como tal e não pode ficar satisfeito por vir a ser substituído por ele no final, os resultados são tragédias profundas. Só a aceitação do filho como filho — nem como um competidor nem como um objeto amoroso sexual — permite boas relações entre os pais e os filhos, e entre os irmãos.

Os contos de fadas e o mito clássico apresentam de formas bem diferentes as relações edípicas e suas conseqüências. Apesar dos ciúmes da mãe, Branca de Neve sobrevive e ainda encontra muita felicidade, como também Rapunzel, cujos pais entregaram-na para satisfazer os próprios anseios, que foram mais importantes para eles do que conservar a filha, e cuja mãe adotiva tentou guardá-la para si mais tempo do que o necessário. Em "A Bela e a Fera", o pai ama a Bela, e ela o ama com igual profundidade. Nenhum deles é castigado pela ligação mútua; ao contrário, a Bela salva ao pai e a Fera, transferindo a ligação com o pai para uma ligação com o amado. Cinderela, em vez de ser destruída pelos ciúmes fraternos, como sucedeu com os filhos de Édipo, emerge vitoriosa.

Assim ocorre em todos os contos de fadas. A mensagem dessas histórias é que as dificuldades e envolvimentos edípicos podem parecer sem solução, mas, lutando corajosamente com essas complexidades emocionais familiares, podemos conseguir uma vida muito melhor do que a dos que nunca se conturbaram com problemas graves. No mito só há uma dificuldade insuperável e uma derrota; no conto de fadas existe um perigo igual, mas ele é superado com êxito. Não há morte sem destruição, mas uma melhor integração simbolizada pela vitória sobre o inimigo ou competidor, e pela felicidade — e ela é a recompensa do herói no final do conto. Para

consegui-la, passa por experiências de crescimento comparáveis às experiências de que a criança necessita quando se desenvolve para a maturidade. Isso dá coragem à criança para que não desanime com as dificuldades que encontra na luta para chegar a ser ela mesma.

BRANCA DE NEVE

"Branca de Neve" é um dos contos de fadas mais conhecidos. Sua narrativa remonta a séculos, sob várias formas, em todos os países e línguas européias; daí se disseminou para os outros continentes. Frequentemente intitulava-se apenas "Branca de Neve", embora existam muitas variações.¹⁷ "Branca de Neve e os Sete Anões", como é mais conhecido atualmente, é um título expurgado que infelizmente enfatiza os anões que, não conseguindo desenvolver-se para uma humanidade amadurecida, estão permanentemente presos a um nível pré-edípico (os anões não têm pais, não casam e não têm filhos) e servem apenas para enfatizar os desenvolvimentos importantes que ocorrem em Branca de Neve.

Algumas versões de "Branca de Neve" começam assim; "Um conde e uma condessa passaram por três montes de neve branca, o que fez o conde dizer: "Quisera ter uma filha tão branca como esta neve". Pouco depois passaram por três buracos cheios de sangue vermelho, e o conde disse: — Quisera ter uma filha com as faces tão vermelhas como este sangue. Finalmente, viram três corvos voando, quando então ele desejou uma filha "com os cabelos tão negros como os corvos". Continuando o caminho, encontraram uma menina branca como a neve, rosada como o sangue, e de cabelos tão negros como os corvos: era Branca de Neve. O conde imediatamente fê-la sentar-se na carruagem e amou-a, mas a condessa não gostou e pensou apenas como poderia livrar-se dela. Finalmente, deixou cair as luvas e ordenou a Branca de Neve que as procurasse; nesse meio tempo, o cocheiro deveria partir em grande velocidade.

Uma versão paralela difere apenas no detalhe do casal passeando pela floresta e no pedido de que Branca de Neve descesse para colher um ramo de lindas rosas que cresciam ali. Quando ela desce, a rainha ordena ao cocheiro que prossiga, e abandona Branca de Neve.¹⁸

Nesses relatos, conde e condessa ou rei e rainha são os pais sutilmente disfarçados, e a menina tão admirada pela figura paterna é a filha substituta. Os desejos edípicos do pai e da filha, bem como os ciúmes que despeitam na mãe fazendo com que deseje livrar-se da filha, são afirmados de forma mais clara aqui do que nas versões habituais. Atualmente a forma mais difundida da história de "Branca de Neve" deixa os envoltimentos edípicos a cargo de nossa imaginação em vez de forçá-los em nossa mente consciente.¹⁹

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 envoltimentos, os contos de fadas permitem-nos esboçar nossas próprias conclusões no tempo propício, para conseguirmos uma melhor compreensão desses problemas. Histórias de fadas ensinam pelo método indireto. Nas versões que mencionamos, Branca de Neve não é filha do conde e da condessa, embora o conde deseje-a e ame-a profundamente, e a condessa sinta ciúmes dela. Na história mais conhecida, a mulher mais velha e ciumenta não é a mãe, mas a madrasta, e não se menciona a pessoa por cujo amor as duas competem. Por isso os problemas edípicos — fonte do conflito da história — ficam a cargo de nossa imaginação.

Quando, psicologicamente falando, os pais geram um filho, a vinda da criança é o que faz os dois se tomarem pais. Assim, é a criança que causa os problemas paternos, e, com estes, aparecem os dela mesma. Os contos de fadas normalmente começam quando a vida da criança de certa forma chegou a um impasse. Em "João e Maria", a presença das crianças ocasiona labuta

para os pais e, por isso, a vida se torna problemática para os filhos. Em "Branca de Neve", não são dificuldades externas como a pobreza, mas as relações entre ela e os pais que criam a situação problemática.

Quando a posição da criança dentro da família torna-se problemática para ela ou para os pais, ela começa o processo de luta para escapar da existência triádica. Com isso, penetra no caminho desesperadamente solitário de buscar-se a si mesma — uma luta na qual os outros servem principalmente de elementos que facilitam ou impedem esse processo. Em alguns contos de fadas, o herói tem de procurar, viajar, e sofrer vários anos de existência solitária antes de estar preparado para encontrar, salvar e reunir-se a outra pessoa numa relação que dá significado permanente às duas vidas. Em "Branca de Neve", são os anos que passa com os anões que representam o período de dificuldades, de elaboração dos problemas, seu período de crescimento.

Poucos contos de fadas ajudam o ouvinte a distinguir as fases principais da infância de forma nítida como "Branca de Neve" o faz. Os primeiros anos, de dependência pré-edípica absoluta, são mencionados levemente, como ocorre na maioria dos contos de fadas. A história trata essencialmente dos conflitos edípicos entre mãe e filha na infância e finalmente na adolescência, dando maior ênfase ao que constitui uma infância feliz e o que é necessário para crescermos a partir dela.

À história dos Irmãos Grimm começa assim: "Era uma vez, no meio do inverno, quando a neve caía como plumas do céu, uma rainha estava sentada perto de uma janela cuja moldura era de ébano negro. Enquanto costurava olhando para a neve, picou o dedo com a agulha e três gotas de sangue caíram na neve. O vermelho ficou tão lindo sobre a neve branca que ela pensou: — 'Quisera uma Filha branca como a neve, rosada como o sangue e de cabelos negros como a madeira da janela'. Pouco depois teve uma filha

que era branca como a neve, rosada como o sangue e de cabelos negros como o ébano e que por isso passou a chamar-se Branca de Neve. Quando a criança nasceu, a rainha morreu. Passado um ano o rei casou-se novamente..."

A história começa com a mãe de Branca de Neve picando os dedos e as três gotas de sangue vermelho caindo sobre a neve! Aqui a narrativa propõe os problemas a resolver: inocência sexual, brancura, contrastada com o desejo sexual, simbolizado pelo sangue vermelho. Os contos de fadas preparam a criança para aceitar um acontecimento que seria conturbador: o sangramento sexual, como na menstruação, e posteriormente na relação sexual quando o hímen é rompido. Ouvindo as primeiras frases de Branca de Neve, a criança aprende que uma quantidade pequena de sangue — três gotas (sendo o número três o mais associado no inconsciente com o sexo). — é uma pré-condição para a concepção, porque a criança só nasce depois desse sangramento. Aqui, então, o sangramento (sexual) está intimamente ligado ao acontecimento "feliz"; sem explicações detalhadas a criança aprende que nenhuma criança — nem mesmo ela — poderia nascer sem sangramento.

Embora saibamos que a mãe morreu quando ela nasceu, nada de ruim sucede a Branca de Neve durante os primeiros anos, apesar de a mãe ser substituída por uma madrasta. Esta só se transforma numa "típica" madrasta de contos de fadas *depois* que Branca de Neve faz sete anos e começa a amadurecer. Então a madrasta começa a sentir-se ameaçada por Branca de Neve e passa a ter ciúmes. O narcisismo da madrasta é demonstrado pela sua busca de confirmação quanto à beleza no espelho mágico muito antes de a beleza de Branca de Neve eclipsar a dela.

Quando a rainha consulta o espelho quanto a seu valor — i.e., a beleza — repete o tema antigo de Narciso, que só amava a si mesmo, de tal forma que foi tragado pelo auto-amor. Os pais narcisistas são os que se sentem mais

ameaçados pelo crescimento da criança, pois isso significa estar envelhecendo. Enquanto a criança é totalmente dependente é como se ela fosse uma parte dos pais; não ameaça o narcisismo paterno. Mas quando começa a amadurecer e atingir certa independência, então é vivenciada como uma ameaça, como sucede em "Branca de Neve"

O narcisismo faz parte da configuração infantil. A criança deve aprender gradualmente a transcender essa forma perigosa de auto-envolvimento. A história de Branca de Neve adverte sobre as conseqüências funestas do narcisismo tanto para os pais como para a criança. O narcisismo de Branca de Neve quase a destrói quando ela cede duas vezes às seduções da rainha, que propõe torná-la mais bonita, e a rainha é destruída pelo próprio narcisismo.

Enquanto morava em casa, Branca de Neve não fazia nada; nada nos é dito sobre sua vida antes de ser expulsa. Nem sobre sua relação com o pai, embora seja razoável aceitar que é a competição por ele que coloca a madrasta (mãe) contra a filha.

O conto de fadas encara o mundo e o que sucede nele de forma não objetiva, mas sob a perspectiva do herói, que é sempre uma pessoa em desenvolvimento. Como o ouvinte se identifica com Branca de Neve, enxerga os acontecimentos como ela os vê, e não como são vistos pela rainha. Para a menina, o amor pelo pai é a coisa mais natural do mundo, e o mesmo vale para o amor que ele sente por ela. A menina não acha que isso seja um problema — exceto pelo fato de ele não amá-la bastante, preferindo-a a todos os demais. Por mais que deseje que o pai a ame mais do que à mãe, a criança não aceita que isso produza ciúmes dela na mãe. Mas em nível pré-consciente, a criança sabe bem o quanto sente ciúmes quando os pais prestam atenção um ao outro, quando ela sente que desejaria essa atenção para si. Como a criança deseja ser amada pelos pais — fato bem conhecido,

mas que é freqüentemente negligenciado na discussão da situação edípica devido à natureza do problema — é muito ameaçador para ela imaginar que o amor de um dos pais por ela possa causar ciúmes no outro. Quando esse ciúme — como no caso da rainha em "Branca de Neve" — não pode ser ignorado, então é preciso encontrar alguma outra razão que o explique, o que na história é atribuído à beleza da menina.

No curso normal dos acontecimentos, as relações dos pais entre si não são ameaçadas pelo amor que um deles, ou ambos, dediquem à criança. A menos que as relações conjugais sejam ruins, ou um dos pais seja muito narcisista, os ciúmes pela criança a quem um dos pais favorece é; pequeno e bem controlado pelo outro pai.

O assunto é bem diferente para a criança. Em primeiro lugar, ela não encontra alívio para as dores do ciúme numa relação boa como a que os pais podem ter entre : eles. Em segundo lugar, todas as crianças têm ciúmes, senão dos pais, então dos privilégios que eles gozam como adultos. Quando o cuidado terno e amoroso do pai do mesmo sexo não é bastante forte para formar laços positivo mais importantes com a criança edípica, naturalmente ciumenta, e com isso colocar o processo de identificação trabalhando contra esse ciúme, então este domina a vida emocional da criança. Como uma madrasta (mãe) narcisista é uma figura inadequada para se relacionar ou se identificar com Branca de Neve, se esta fosse uma criança real não poderia deixar de ter intensos ciúmes da mãe e de todas as suas vantagens e poderes.

Se uma criança não pode se permitir sentir ciúmes dos pais (Isso é muito ameaçador para sua segurança), projeta seus sentimentos neles. Então "Eu tenho ciúmes de todas as vantagens e prerrogativas de mamãe" transforma-se no pensamento "mamãe tem ciúmes de mim". O sentimento de inferioridade é transformado defensivamente num sentimento de superioridade.

O adolescente pré-púbere ou o filho adolescente pode dizer-se: "Não estou competindo com meus pais, já sou melhor do que eles; são eles que estão competindo comigo." Infelizmente, há também pais que tentam convencer os filhos adolescentes de que são superiores a eles — o que os pais podem ser sob certos aspectos, mas a bem do sentimento de segurança do filho e das capacidades dele, deveriam guardar essa idéia para si. Ainda pior, há pais que tentam provar que são tão bons quanto o filho adolescente sob todos os aspectos, o pai que tenta competir com a força adolescente e as proezas sexuais do filho; a mãe que, pela aparência, roupas e comportamento, tenta ser tão atraentemente jovem como a filha. A história antiga de contos como "Branca de Neve" sugere que isso é um fenômeno muito antigo. Mas a competição entre os pais e o filho torna a vida insuportável para todos. Sob essas condições, a criança deseja libertar-se e livrar-se do pai, que a força a competir ou a submeter-se. O desejo de livrar-se dos pais suscita uma culpa grande, por justificada que seja a situação quando encarada objetivamente. Por isso, numa reversão que elimina o sentimento de culpa, esse desejo também é projetado nos pais. Assim, nos contos de fadas são os pais que tentam livrar-se dos filhos, como em "Branca de Neve".

Em "Branca de Neve", como em "Chapeuzinho Vermelho", sempre aparece um homem que pode ser encarado como uma representação inconsciente do pai — o caçador que recebe ordens de matar Branca de Neve, mas em vez disso salva-a. Quem senão um pai substituto poderia aparentemente aquiescer ao domínio da madrasta e, no entanto, pelo bem da criança, ousar contrariar a vontade da rainha? É o que a menina edípica ou adolescente deseja acreditar sobre o pai: que, mesmo que ele fizesse o que a mãe lhe ordena, tomaria o partido da filha se fosse livre, como o fez.

Por que as figuras masculinas são projetadas com tanta frequência no papel de caçadores nos contos de fadas? Embora a caça tenha sido uma ocupação tipicamente masculina quando as histórias de fadas começaram a existir, essa é uma explicação muito fácil para o fato. Nessa época, os príncipes e princesas eram tão raros quanto, hoje, mas aparecem com fartura nos contos. Mas quando e onde essas narrativas se originaram, a caça era um privilégio aristocrático, o que fornece uma boa razão para se ver o caçador como uma figura importante, à semelhança do pai.

De fato, os caçadores aparecem frequentemente nos contos porque se prestam bem para projeções. Toda criança deseja algumas vezes ser um príncipe ou uma princesa — e, às vezes, no inconsciente, acredita que é, apenas estando temporariamente rebaixada pelas circunstâncias. Há tantos reis e rainhas nos contos de fadas porque a posição deles significa um poder absoluto, como o que os pais parecem possuir sobre o filho. Por isso a realeza nos contos de fadas representa projeções da imaginação infantil, bem como o caçador.

A pronta aceitação da figura do caçador como uma imagem adequada para uma figura paterna forte e protetora — em oposição a muitos pais inexpressivos como o de "João e Maria" — deve estar relacionada com associações que se ligam a essa figura. No inconsciente o caçador é visto como símbolo de proteção. Em conexão com isso devemos considerar as fobias de animais das quais nenhuma criança está inteiramente livre. Nos sonhos e devaneios, a criança sente-se ameaçada e perseguida por animais ferozes, invenções de seu medo e culpa. Sente que só o caçador pode afugentar esses animais ameaçadores, mantê-los permanentemente a distância. Por conseguinte, o caçador nos contos não é uma figura que mata bichos amistosos, mas que domina, controla e subjuga os animais selvagens e ferozes. Num nível mais profundo, representa aquele que subjuga as

tendências animais, associativas e violentas no homem. Como procura, segue a pista e derrota o que encaramos como aspectos mais baixos do homem — o lobo — o caçador é uma figura eminentemente protetora que pode realmente salvar-nos dos perigos de nossas emoções violentas e das dos outros.,

Em "Branca de Neve", a luta edípica da menina púbere não é reprimida, mas se concretiza ao redor da mãe como competidora. Na história de Branca de Neve, o pai-caçador não consegue uma posição forte e definida. Nem cumpre seu dever para com a rainha nem sua obrigação moral com Branca de Neve, ou seja, de dar-lhe segurança e proteção. Não a mata imediatamente, mas abandona-a na floresta, esperando que seja morta pelos animais ferozes. O caçador tenta satisfazer a mãe, executando aparentemente suas ordens, e a menina, simplesmente não a matando. Raiva e ódio duradouros em relação à mãe, são as conseqüências da ambivalência paterna, que em Branca de Neve são projetadas na rainha malvada, que, por isso, continua reaparecendo na sua vida.

Um pai fraco pouco serve a Branca de Neve, como também ocorre com João e Maria. O aparecimento freqüente dessas figuras nos contos de fadas sugere que maridos dominados pelas esposas não constituem uma novidade nesse mundo. Mais exatamente, são esses pais que criam dificuldades insuperáveis para a criança ou não conseguem ajudar a resolvê-las. Esse é outro exemplo das mensagens importantes que os contos transmitem aos pais.

Por que a mãe é abertamente rejeitadora nos contos, enquanto o pai freqüentemente só é ineficaz e fraco? Isso tem a ver com o que a criança espera dos pais. 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 associativas da própria criança. A mãe deve prover os cuidados da criança e as satisfações gerais das necessidades físicas imediatas que esta requer para sua sobrevivência. Por conseguinte, se a mãe

não o 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. Por isso Branca de Neve tem de se defender sozinha quando é abandonada pelo caçador na floresta.

Só os cuidados amorosos conjugados a um comportamento responsável por parte dos dois pais permite à criança integrar os conflitos edípicos. Se a criança é privada de uma dessas coisas por um pai ou por ambos, ela não poderá identificar-se com eles. Se a menina não puder formar uma identificação positiva com a mãe, fica presa aos conflitos edípicos, e também estabelece-se uma regressão, que sempre ocorre quando a criança não consegue atingir o próximo estágio mais adiantado de desenvolvimento para o qual está cronologicamente preparada.

A rainha, que está fixada a um narcisismo primitivo e bloqueada pelo estágio incorporativo oral, é uma pessoa com quem não é possível um relacionamento positivo, e ninguém pode se identificar com ela. A rainha ordena ao caçador não só que mate Branca de Neve, como também que traga os pulmões e fígado como prova. Quando o caçador traz para a rainha os pulmões e fígado de um animal para provar que executara as ordens, "o cozinheiro cozinhou-os no tempero, e a mulher malvada comeu-os pensando que comera os pulmões e fígado de Branca de Neve". De acordo com costumes e pensamentos primitivos, adquirimos os poderes e características daquilo que comemos. A rainha, com ciúmes da beleza de Branca de Neve, desejava incorporar o encanto da mesma, simbolizado pelos seus órgãos internos.

Essa não é a primeira história de uma mãe ciumenta da sexualidade florescente da filha, nem é tão raro uma filha acusar mentalmente a mãe de

sentir ciúmes. O espelho mágico parece falar com a voz da filha e não da mãe. A menina pequena acha a mãe a mulher mais linda do mundo, e é assim que o espelho fala inicialmente com a rainha. Mas como a menina mais velha considera-se muito mais bonita do que a mãe, isso é o que o espelho diz mais adiante. A mãe pode se desencorajar quando se compara com a filha num espelho e pode pensar: — "Minha filha é mais bonita do que eu". — Mas o espelho diz: — "Ela é mil vezes mais linda!" — uma afirmativa análoga ao exagero do adolescente que faz com que aumente suas vantagens e com isso silencie as dúvidas internas.

A criança púbere é ambivalente nos desejos de ser muito melhor do que o pai do mesmo sexo porque teme que, se isso for verdade, o pai, ainda muito poderoso, se vingue. E a criança que teme a destruição devido à sua superioridade imaginária ou real, e não o pai quem deseja destruí-la. O pai pode sofrer com ciúmes se, por seu lado, não conseguiu identificar-se com o filho de modo positivo, porque só então pode sentir um prazer substitutivo com as realizações da criança. É essencial que o pai se identifique intensamente com o filho do mesmo sexo para que a identificação deste com ele tenha êxito.

Sempre que os conflitos edípicos são revividos na puberdade, a criança acha a vida familiar insuportável devido aos seus sentimentos ambivalentes violentos. Para escapar do turbilhão interno, sonha em ser filho de outros pais melhores com quem não teria nenhuma dessas dificuldades psicológicas. Algumas crianças vão além, fantasiando e na realidade fugindo em busca desse lar ideal. Os contos de fadas, todavia, ensinam implicitamente à criança que esse lar só existe num país imaginário e que, quando o encontramos, freqüentemente se revela insatisfatório. É o que acontece com Branca de Neve e com João e Maria. A experiência de Branca de Neve numa casa fora do lar é menos assustadora do que a de João e

Maria, mas também não funciona bem. Os anões são incapazes de protegê-la e a mãe continua tendo poder sobre ela, poder que Branca de Neve não pode impedir de reconhecer quando permite que a rainha (sob vários disfarces) entre na casa, apesar dos conselhos dos anões para que se prevenisse contra os truques da rainha e não deixasse ninguém entrar.

Não podemos nos libertar do impacto dos pais e dos sentimentos que temos por eles, fugindo de casa — embora esse pareça o caminho mais fácil. Só conseguimos a independência elaborando nossos conflitos internos, que as crianças tentam normalmente projetar nos pais. De início a criança gostaria de poder fugir do trabalho difícil da integração que, como mostra a história de Branca de Neve, envolve grandes perigos. Por algum tempo parece possível escapar dessa tarefa. Branca de Neve leva uma existência pacífica durante algum tempo e, sob a orientação dos anões, transforma-se de criança incapaz de lidar com as dificuldades do mundo, numa garota que aprende a trabalhar bem e gosta disso. É o que os anões solicitam dela para que viva com eles; pode ficar e não lhe faltará nada se "você tomar conta da casa, cozinhar, arrumar as camas, lavar, costurar e remendar e conservar tudo limpo e organizado". Branca de Neve torna-se uma dona de casa, como sucede com muitas meninas que, quando a mãe está fora, tomam conta direito do pai e da casa e até mesmo dos irmãos.

Mesmo antes de encontrar os anões, Branca de Neve demonstra que pode controlar os anseios orais, ainda que estes sejam grandes. Na casa dos anões, embora faminta, come apenas um pouquinho de cada um dos sete pratos e bebe somente um bocadinho de cada um dos sete copos, para não tirar muito de ninguém. (Bem diferente de João e Maria, crianças fixadas oralmente que devoram, com voracidade e sem respeito, a casa de gengibre.)

Depois de satisfazer a fome, Branca de Neve experimenta as sete caminhas, mas uma é comprida demais, outra muito curta, até que no final

adormece na sétima cama. Ela sabe que todas as camas pertencem a outras pessoas e que seus donos desejarão dormir nelas, embora Branca de Neve esteja deitada em uma delas. A exploração das camas sugere uma leve consciência dos riscos, e ela tenta instalar-se numa cama que não envolva nenhum. E tem razão. Os anões quando chegam se enamoram da sua beleza, e o sétimo anão, em cuja cama ela está dormindo, não reclama, e, em vez disso, "dorme com seus companheiros, uma hora na cama de cada um, até a noite passar".

Devido ao enfoque habitual sobre a inocência de Branca de Neve, parece ultrajante a noção de -ela ter-se arriscado subconscientemente a dormir na cama com u homem. Mas Branca de Neve mostra, quando se deixa tentar três vezes pela rainha disfarçada que, como a maioria dos humanos — e, acima de tudo, dos adolescentes — cede facilmente à tentação. Todavia, a incapacidade de Branca de Neve em resistir à tentação torna-a mais atraente e humana, sem que o ouvinte tenha consciência disso. Por outro lado, seu comportamento controlado ao comer e beber, e quando resiste a deitar-se numa cama que não seja exata para ela, mostra que também já aprendeu a controlar um pouco os impulsos do id e a submetê-los às exigências do superego. Vemos também que seu ego amadureceu, pois agora trabalha bastante e bem, e compartilha as coisas com os outros.

Os anões — homens pequenos — têm conotações diferentes em vários contos de fadas.²² Como as próprias fadas, eles podem ser bons ou malvados; em "Branca de Neve", são do tipo que ajuda os outros. A primeira coisa que sabemos sobre eles é que voltaram para casa depois de trabalharem nas montanhas como mineiros. Como todos os anões, mesmo os desagradáveis, são trabalhadores e espertos em seus negócios. O trabalho é a essência de suas vidas"; não têm descanso ou recreação. Embora os anões fiquem imediatamente impressionados pela beleza de Branca de Neve e

comovidos com sua desgraça, deixam logo claro que o preço de viver com eles é comprometer-se num trabalho consciencioso. Os sete anões sugerem os sete dias da semana — dias cheios de trabalho. Se quiser crescer bem, Branca de Neve deve transformar o seu mundo em um mundo de trabalho; esse aspecto de sua estada com os anões é facilmente compreensível.

Outros significados históricos dos anões podem servir a uma melhor explicação. Os contos e lendas europeus freqüentemente eram resíduos de temas religiosos cristãos não aceitos, porque a cristandade não tolerava as tendências pagas sob forma aberta. De certo modo, a beleza perfeita de Branca de Neve parece remotamente derivada do sol; seu nome sugere a brancura e a pureza da luz forte. De acordo com os antigos, sete planetas circundam o sol, daí os sete anões. Anões ou gnomos, no folclore teutônico, são trabalhadores da terra, extraindo metais, dos quais só sete eram conhecidos nos tempos antigos — outra razão desses mineiros serem sete. E cada um dos sete metais estava relacionado a um dos sete planetas na filosofia natural antiga (o ouro ao sol, a prata à lua etc ...)

Essas conotações não estão disponíveis para a criança moderna. Mas os anões evocam outras associações inconscientes. Não há mulheres anãs. Todas as fadas são mulheres, os magos são a contrapartida masculina, e há bruxos e bruxas, feiticeiros e feiticeiras. Por isso, os anões são eminentemente homens, mas homens que ficaram bloqueados no desenvolvimento. Esses "homenzinhos" de corpos atarracados e trabalhando na mineração — penetram habilidosamente em cavidades escuras — sugerem conotações fálicas. De certo não são homens em qualquer sentido sexual — seu modo de vida e o interesse em bens materiais com exclusão do amor sugerem uma existência pré-edípica.

A primeira vista pode parecer estranho identificar uma figura que simboliza uma existência fálica com uma representação também da infância

antes da puberdade, um período durante o qual todas as formas de sexualidade estão relativamente adormecidas. Mas os anões estão livres de conflitos internos e não desejam ultrapassar a existência fálica para chegar a um relacionamento íntimo. Estão satisfeitos com suas atividades; a vida deles é um círculo; de trabalho imutável no interior da terra, como os planetas circulam interminavelmente por um caminho imutável no céu, Essa falta de modificações e ausência de desejo por ela faz a existência deles ser comparável à da criança pré-púbere. Por essa razão, os anões não entendem nem simpatizam com as pressões internas que tornam impossível para Branca de Neve resistir às tentações da rainha. Os conflitos nos deixam insatisfeitos com nossa maneira atual de vida e por isso nos induzem a encontrar outras , soluções; se não os tivéssemos, nunca correríamos os riscos que envolvem passar para uma forma de viver diferente e mais aprimorada.

O período pré-adolescente pacífico que Branca de Neve vive entre os anões antes de a rainha voltar a perturbá-la dá-lhe forças para passar à adolescência. Assim, entra novamente num período de problemas — não mais como uma criança que sofre passivamente o que a mãe lhe inflige, mas como uma pessoa que deve participar e se responsabilizar pelo que acontece com sua vida.

As relações entre Branca de Neve e a rainha simbolizam algumas dificuldades graves que ocorrem entre mãe e filha. Mas são também projeções, em figuras separadas, das tendências incompatíveis dentro de uma pessoa. Frequentemente essas contradições internas originam-se no relacionamento da criança com os pais. Por isso, no conto de fadas, a projeção de um dos lados do conflito interno numa figura parental também representa uma verdade histórica: é onde ele se originou. Isso é sugerido

quando a vida calma e sem acontecimentos que Branca de Neve leva com os anões se interrompe.

Quase destruída pelos conflitos pubertais iniciais e pela competição com a madrasta, Branca de Neve tenta escapar para um período de latência livre de conflitos, quando o sexo está adormecido e o turbilhão da adolescência pode ser visto. Mas o tempo ou o desenvolvimento humano não permanecem estáticos, e uma volta à latência para escapar dos problemas da adolescência não tem êxito. Quando Branca de Neve se torna uma adolescente, começa a experimentar desejos sexuais que estavam reprimidos e adormecidos durante o período anterior. Com isso, a madrasta, que representa os elementos negados conscientemente no conflito interno de Branca de Neve, reaparece no cenário e despedaça a paz interna da mesma.

A presteza com que Branca de Neve cede repetidamente à tentação da madrasta, apesar das advertências dos anões, mostram como as tentações da madrasta se aproximam dos desejos internos de Branca de Neve. Os conselhos dos anões para que não deixe ninguém entrar em casa — ou, simbolicamente, dentro do interior de Branca de Neve — não adiantam nada. (Os anões podem aconselhar facilmente contra os perigos da adolescência porque, estando fixados no estágio fálico de desenvolvimento, não estão sujeitos a eles). Os altos e baixos dos conflitos do adolescente são simbolizados pelas duas tentações por que passa Branca de Neve, com risco, e sendo salva por uma volta à existência prévia, a da latência. A terceira experiência de tentação finalmente acaba com os esforços de Branca de Neve de voltar à imaturidade quando encontra dificuldades adolescentes.

Embora não saibamos quanto tempo ela viveu com os anões antes de a madrasta reaparecer em sua vida, é a atração dos cintos de fitas que faz Branca de Neve deixar a rainha, disfarçada de vendedora, entrar na residência dos anões. Isso deixa claro que ela já é uma adolescente bem

desenvolvida, e, de acordo com a moda dos tempos antigos, precisa e tem interesse nas fitas. A madrasta aperta o cinto com tanta força que Branca de Neve cai desmaiada, como se estivesse morta.⁵

Ora, se o propósito da rainha fosse matar Branca de Neve, poderia fazê-lo facilmente nesse momento. Mas se seu objetivo era impedir a filha de superá-la, bastava reduzi-la à imobilidade. A rainha, então, representa a mãe que temporariamente consegue manter o predomínio parando o desenvolvimento da filha. Em outro nível, o significado desse episódio é sugerir os conflitos de Branca de Neve quanto ao desejo adolescente de estar bem enfeitada porque isso a torna sexualmente atraente. Seu desmaio simboliza que foi esmagada pelo conflito entre os desejos sexuais e a ansiedade quanto a eles. Como é a própria vaidade de Branca de Neve que faz com que deixe a rainha colocar-lhe o cinto, ela e a madrasta vaidosa têm muito em comum. Parece que os conflitos e desejos adolescentes de Branca de Neve são sua ruína. Mas o conto de fadas vai mais além e continua ensinando à criança uma lição ainda mais significativa: sem ter experimentado e dominado os perigos que surgem com o crescimento, Branca de Neve nunca se uniria ao príncipe.

Na volta do trabalho, os anões encontram Branca de Neve inconsciente e retiram-lhe o cinto. Ela volta a si e retrai-se temporariamente para a latência. Os anões advertem-na novamente e de modo mais sério contra os truques da rainha malvada, isto é, contra as tentações do sexo. Mas os desejos de Branca de Neve são muito fortes. Quando a rainha, disfarçada de velha, oferece-se para arrumar o penteado de Branca de Neve dizendo: — "Vou penteá-la convenientemente de uma vez" — Branca de Neve novamente é seduzida e deixa que ela entre. As intenções conscientes de Branca de Neve são subjugadas pelo desejo de ter um lindo penteado e seu desejo inconsciente é ser sexualmente atraente. Mais uma vez esse desejo é

"venenoso" para Branca de Neve no seu estado adolescente imaturo, e ela cai desacordada. Novamente os anões a salvam. Da terceira vez em que cede à tentação, come a maçã fatídica que a rainha, vestida de camponesa, lhe entrega. Os anões não podem mais ajudá-la porque a regressão da adolescência para a latência deixou de ser a solução para Branca de Neve.

Em muitos mitos e contos de fadas, a maçã representa o amor e o sexo, nos seus aspectos benevolentes e perigosos. Uma maçã, dada a Afrodite, deusa do amor, mostrando que ela era a preferida entre as deusas, levou à Guerra de Tróia. A maçã bíblica seduziu o homem e fê-lo renunciar à inocência para conseguir conhecimento e sexualidade. Foi Eva quem foi tentada pelo macho, representado pela cobra, mas nem mesmo esta pôde fazer tudo sozinha — precisou da maçã, que na iconografia religiosa também simboliza o peito materno. No peito materno todos tivemos uma atração inicial para formar uma relação e encontrar satisfação nisso. Em Branca de Neve, mãe e filha dividem a maçã. Esta simboliza algo que têm em comum e que vai mais a fundo do que os ciúmes mútuos — os desejos sexuais maduros de ambas.

Para vencer as suspeitas de Branca de Neve, a rainha divide a maçã ao meio, comendo a parte branca, enquanto Branca de Neve aceita a metade vermelha, "envenenada". Repetidamente falamos da natureza dupla de Branca de Neve: era branca como a neve e vermelha como o sangue — isto é, tinha tanto aspectos assexuais como eróticos. Quando come a parte vermelha (erótica) da maçã, termina sua "inocência". Os anões, companheiros de sua latência, não podem mais ressuscitá-la; Branca de Neve fez sua escolha, tão necessária quanto fatídica. O vermelho da maçã evoca associações sexuais, como as três gotas de sangue que precederam o nascimento de Branca de Neve, e também a menstruação, um acontecimento que marca o começo da maturidade sexual.

Comendo a parte vermelha da maçã, a criança em Branca de Neve morre e é colocada num caixão transparente feito de vidro. Ali permanece por muito tempo. Os anões, e também três pássaros, vão visitá-la: primeiro uma coruja, depois um corvo e, por fim, uma pomba. A coruja simboliza a sabedoria; o corvo — como no deus Teutônico.

O corvo de Odin — provavelmente a consciência madura; e a pomba representa tradicionalmente o amor. Esses pássaros sugerem que o sono mortal de Branca de Neve no caixão é um período de gestação, seu período final de preparação para a maturidade."⁶

A história de Branca de Neve ensina que alcançarmos a maturidade física não significa absolutamente estarmos preparados intelectual e emocionalmente para a idade adulta, representada pelo casamento. São necessários tempo e um crescimento considerável antes que se forme uma nova personalidade mais madura e os conflitos antigos sejam integrados. Só então estamos preparados para um parceiro do outro sexo, e para a relação íntima com ele, que é necessária para a realização de uma idade adulta-madura. O parceiro de Branca de Neve é o príncipe, que "transporta-a" no caixão, o que faz com que ela, tossindo, expulse a maçã envenenada e volte a viver, pronta para o casamento. Sua tragédia começou com desejos orais incorporativos: o desejo da madrasta comer os órgãos internos de Branca de Neve. Quando esta expulsa o pedaço de maçã que a sufocava — o objeto mau que incorporara — marca sua liberdade definitiva da realidade primitiva, que representa todas suas asfixiações imaturas.

Como Branca de Neve, toda criança no seu desenvolvimento deve repetir a história do Homem, real ou imaginada. Todos somos expulsos um dia do paraíso original da infância, quando todos os nossos desejos pareciam ser satisfeitos sem esforços de nossa parte. A aprendizagem sobre o bem e o mal — obter conhecimento — parece dividir nossa personalidade ao meio: o

caos vermelho de emoções desgovernadas, o id; é a pureza branca de nossa consciência, o superego. A medida que crescemos vacilamos entre o turbilhão do primeiro e a rigidez do segundo (o cinto apertado e a imobilidade forçada pelo caixão). A idade adulta só pode ser alcançada quando essas contradições internas são resolvidas e conseguimos um novo despertar do ego maduro, onde o vermelho e o branco coexistem harmoniosamente.

Mas, antes que a vida "feliz" possa começar, temos que colocar os aspectos maus e destrutivos de nossa personalidade sob nosso controle. A bruxa, em João e Maria, é castigada por seus desejos canibalistas, sendo queimada no fogão. Em "Branca de Neve", a rainha vaidosa, ciumenta e destrutiva é forçada a calçar sapatos de ferro em brasa, com os quais tem que dançar até morrer. O ciúme sexual incontrolável, que tenta arruinar os outros, se destrói a si mesmo — simbolizado não só pelos sapatos de ferro em brasa mas pela morte que causam, dançando com eles. Simbolicamente, a história diz que a paixão descontrolada deve ser refreada ou será a ruína da própria pessoa. Só a morte da rainha ciumenta (a eliminação de toda a turbulência interna e externa) pode contribuir para um mundo feliz.

Muitos heróis de contos de fadas, num ponto crucial de seu desenvolvimento, caem num sono profundo ou renascem. Cada novo despertar ou renascimento simboliza a conquista de um estado mais adiantado de maturidade e compreensão. É uma das formas do conto de fadas estimular o desejo de um sentido mais elevado na vida: uma consciência mais profunda, mais autoconhecimento e maior maturidade. O longo período de inatividade antes do despertar faz o ouvinte perceber — sem verbalizá-lo conscientemente — que este renascimento requer um tempo de descanso e concentração para ambos os sexos.

A mudança significa a necessidade de abandonarmos algo que até então apreciávamos, como a existência de Branca de Neve antes de a rainha sentir ciúmes, ou sua boa vida com os anões — experiências difíceis e dolorosas de crescimento que não podem ser evitadas. Essas histórias também convencem o ouvinte de que não precisa ter medo de abandonar sua posição infantil de depender dos outros, porque depois de esforços perigosos do período transicional, ele emergirá num plano melhor e mais elevado, entrando numa existência mais rica e feliz. Os que relutam em arriscar-se nessa transformação, como os dois irmãos mais velhos em "As Três Plumas", nunca obtêm o reinado. Os que ficam presos ao estágio pré-edípico de desenvolvimento, como os anões, não conhecerão nunca a felicidade do amor e do casamento. E os pais que, como a rainha, atualizam seus ciúmes edípicos paternos, quase destroem seus filhos e certamente se destroem.

A BELA ADORMECIDA

A adolescência é um período de mudanças grandes e rápidas, caracterizadas por períodos de passividade e letargia totais alternando-se com uma atividade frenética e até comportamentos perigosos para "provar a si próprio" ou descarregar tensões internas. Esse vaivém do comportamento adolescente é expresso em alguns contos de fadas quando o herói parte em busca de aventuras e subitamente é transformado em pedra por algum encantamento. Essa seqüência freqüentemente sucede ao contrário, de uma forma psicológica mais apropriada: O Parvo em "As Três Plumas" não fez nada até estar bem no meio da adolescência; e o herói de "As Três Linguagens", impulsionado pelo pai a partir com a finalidade de se desenvolver, passa três anos aprendendo passivamente, antes de começarem suas aventuras.

Enquanto muitos contos de fadas frisam os grandes feitos que um herói deve executar antes de ser ele mesmo, "A Bela Adormecida" enfatiza a concentração demorada e tranqüila que também é necessária para isso. Durante os meses que antecedem a primeira menstruação, e freqüentemente no período imediatamente posterior, as meninas ficam passivas, parecem sonolentas e refugiam-se dentro de si. Embora não ocorra um estado observável semelhante que anuncie a chegada de uma maturidade sexual nos meninos, muitos deles experimentam um período de lassidão e de ensimesmamento durante a puberdade, equivalente à experiência da mulher. Por isso, é compreensível o sucesso prolongado entre os jovens de uma história onde ocorre um longo período de sono no começo da puberdade.

Em grandes mudanças na vida como a adolescência, para que as oportunidades de crescimento tenham êxito, são igualmente necessários períodos ativos e passivos. O ensinamento que aparentemente se assemelha à passividade (ou estar dormindo em vida) sucede quando os processos mentais internos de tal importância prosseguem dentro da pessoa de forma que ela não tem energia para uma ação orientada para o exterior. Contos de fadas como "A Bela Adormecida", que têm como tópico central um período de passividade, permitem ao adolescente em flor não se preocupar durante o seu período inativo: ele aprende que as coisas continuam a acontecer. O final feliz assegura à criança que ela não ficará presa permanentemente na imobilidade mesmo que no momento esse período de quietude pareça durar cem anos.

Depois do período de inatividade, que ocorre tipicamente durante o início da puberdade, os adolescentes tornam-se ativos e compensam o período de passividade; na vida real, como nos contos de fadas, tentam demonstrar a masculinidade ou feminilidade, muitas vezes através de aventuras perigosas. A linguagem simbólica dos contos de fadas afirma dessa forma que, depois de eles terem juntado forças na solidão, tornaram-se agora eles mesmos. De fato, esse desenvolvimento está envolvido por perigos: o adolescente deve abandonar a segurança da infância, que é representada por estar perdido numa floresta perigosa; aprender a enfrentar suas tendências e ansiedades violentas, simbolizadas nos encontros com animais ferozes ou dragões; conseguir se conhecer, o que está implícito quando encontra figuras e experiências estranhas. Nesse processo o adolescente perde a inocência prévia de quando era "Simplório", considerado parvo e lento, ou apenas filho de alguém. Os riscos envolvidos nas aventuras audazes são óbvios, como quando João encontra o ogro. "Branca de Neve" e "A Bela Adormecida" encorajam a criança a não temer os perigos da passividade.

Apesar de muito antiga, "A Bela Adormecida" tem, de várias maneiras, uma mensagem importante para a nossa juventude atual, mais importante do que muitos outros contos. Atualmente, muitos jovens — e seus pais — temem o crescimento calmo, onde parece não acontecer nada, devido a uma crença comum de que só se fazendo coisas pode-se atingir os objetivos. "A Bela Adormecida" diz que um período longo de calma, de contemplação, concentração sobre o eu, pode levar, e seguidamente leva, às maiores realizações.

Recentemente, pretendeu-se que os contos de fadas descrevem de modo diferente para a menina e para o menino a luta contra a dependência infantil e pela aquisição da individualidade e que isso é resultado de uma estereotipia sexual. Os contos de fadas não apresentam essas descrições unilaterais. Mesmo quando se retrata uma menina ensimesmada na luta para tornar-se si mesma, e o menino lidando agressivamente com o mundo externo, os dois simbolizam os dois modos com que temos de lidar para conseguir a egoicidade: aprendendo a entender e dominar o interior tanto como o mundo externo. Nesse sentido, os heróis masculinos e femininos são novamente projeções em duas figuras diferentes de dois aspectos separados (artificialmente) do mesmo processo pelo qual *todos* têm de passar ao crescer. Embora alguns pais de espírito prosaico não o percebam, a criança sabe que, independentemente do sexo do herói, a história se refere aos problemas dela.

Figuras masculinas e femininas aparecem nos mesmos papéis nos contos de fadas; em "A Bela Adormecida" é o príncipe que observa a moça dormindo, mas em "Cupido e Psique" e muitos contos derivados dele, é Psique quem apreende Cupido dormindo e, *como* o príncipe, fica maravilhada com a beleza dele. Esse é só um exemplo. Como há milhares de contos de fadas, podemos inferir; seguramente que provavelmente há um

número equivalente de exemplos da coragem e determinação das mulheres salvarem os homens, e vice-versa. E assim que deveria ser, pois os contos de fadas revelam verdades importantes sobre a vida.

"A Bela Adormecida" é mais conhecida hoje em dia em duas versões diferentes: a de Perrault e a dos Irmãos Grimm.⁷ Para explicar a diferença, é melhor considerarmos rapidamente a forma que a história tinha no *Pentamerone*, de Basílio, onde se intitula: "O Sol, a Lua e Tália.

Quando nasceu sua filha Tália, o rei convocou todos os sábios e videntes para profetizar o seu futuro. Concluíram que ela se exporia no futuro a um grande perigo devido a uma farpa de linho. Para impedir esse desastre, o rei ordenou que nunca entrasse linho ou cânhamo no castelo. Mas um dia, quando Tália já era crescida, viu uma velha fiando à janela. Tália, que nunca vira isso antes, "ficou encantada com o movimento do tear". Curiosa, pegou a meada nas mãos e começou a desembaraçá-la. Uma farpa de cânhamo "entrou sob a sua unha e ela caiu imediatamente morta no chão". O rei colocou sua filha inerte sentada numa cadeira de veludo no palácio, trancou a porta e partiu para sempre, a fim de apagar a lembrança de sua dor.

Algum tempo depois, outro rei estava caçando quando seu falcão entrou voando por uma janela do castelo vazio e não voltou. Lá ele encontrou Tália adormecida, mas nada a despertava. Apaixonando-se por sua beleza, coabitou com ela; depois partiu e esqueceu-se do assunto. Nove meses depois, Tália deu à luz dois filhos, permanecendo adormecida todo o tempo. Eles se alimentavam em seus seios. "Uma vez um dos bebês desejava mamar, e, não conseguindo encontrar o peito, colocou dentro da boca o dedo que fora espetado. O bebê sugou com tanta força que extraiu a farpa, e Tália despertou de seu sono profundo."

Um dia o rei se lembrou da aventura e foi ver Tália. Ficou encantado quando a encontrou desperta e com dois filhos, e daí para diante eles

estavam sempre em seu pensamento. A esposa do rei descobriu o segredo, às escondidas mandou buscar as duas crianças em nome do rei. Ordenou que fossem cozidas e servidas ao marido. O cozinheiro escondeu as crianças em sua casa e preparou no lugar deles alguns cabritinhos, que a rainha serviu ao rei. Pouco mais adiante, a rainha mandou buscar Tália e planejou lançá-la ao fogo, por ser ela a causa da infidelidade do rei. No último minuto o rei chegou, lançou a esposa ao fogo, casou-se com Tália e ficou feliz por encontrar seus filhos, que o cozinheiro salvara. A história termina com estes versos:

Gente feliz, é o que se diz,
E abençoada pela Sorte na cama.³¹

Perrault, acrescentando por sua conta o detalhe da fada que roga uma praga, ou usando esse tema familiar aos contos de fadas, explica o motivo da heroína cair num sono semelhante à morte e assim enriquece a história, pois em "O Sol, a Lua e Tália" não temos explicação da razão de sua sorte.

Na história de Basílio, Tália é a filha de um rei que a amava tanto que não pôde permanecer no castelo depois dela cair no sono semelhante à morte. Não ouvimos mais falar dele depois de deixar Tália escondida numa espécie de trono "sob um dossel bordado", nem mesmo depois dela despertar, casar-se com o rei e viver com este e os lindos filhos. Um rei substitui outro rei no mesmo país; um rei substitui outro na vida de Tália — e o pai-rei é substituído pelo amante-rei. Não seriam estes reis substitutos um do outro em períodos diferentes da vida da moça, em papéis diferentes, e sob disfarces diferentes? Aqui encontramos novamente a "inocência" da criança edípica, que não sente responsabilidade pelo que desperta ou deseja despertar no pai.

Perrault, o acadêmico, duplica a distância entre sua história e a de Basílio. Ele era, afinal de contas, um corte-são que contava histórias para distrair princesas, pretendendo que eram inventadas por seu filho, para

agradar à princesa. Os dois reis foram transformados em um rei e um príncipe, sendo que o último obviamente não era casado e não tinha filhos. A presença do rei é separada da do príncipe por um sono de cem anos, para que nos asseguremos de que os dois não têm nada em comum. O interessante é que Perrault não consegue em absoluto livrar-se das conotações edípicas: nesta história a rainha não sente um ciúme louco de ser traída pelo marido, mas aparece como a mãe edípica que tem tantos ciúmes da moça por quem o filho se apaixona, que tenta destruí-la. Mas a rainha de Basílio é convincente, e a de Perrault não é. Sua história recai em duas partes incongruentes: a primeira termina com o príncipe despertando Bela Adormecida e casando-se com ela; segue-se uma segunda parte onde subitamente nos dizem que a mãe do Príncipe Encantado é realmente uma feiticeira devoradora de crianças, que deseja comer os próprios netos.

Em Basílio, a rainha deseja alimentar o marido com os filhos dele — o castigo mais terrível que pode imaginar por ele preferir Bela Adormecida. Em Perrault, ela mesma deseja comê-los. Em Basílio, a rainha tem ciúmes porque a mente e o amor do marido estão dominados por Tália e os filhos dela. A esposa do rei tenta queimar Tália no fogo — o amor "abrasador" do rei por Tália despertou o ódio "abrasador" da rainha por ela.

Não há explicação para o ódio canibalista da rainha no conto de Perrault, mas apenas ela é uma feiticeira que "sempre que via criancinhas passando... era difícil conter-se para não avançar contra elas". O Príncipe Encantado guarda seu casamento com Bela Adormecida em segredo durante dois anos, até o pai dele morrer. Só então traz Bela Adormecida com os dois filhos, chamados Manhã e Dia, para o castelo. E, embora saiba que a mãe é uma feiticeira, quando parte para a guerra encarrega-a de cuidar do reinado, da esposa e dos filhos dele. A história de Perrault termina com o rei voltando no exato momento em que sua mãe está para jogar Bela Adormecida num

poço cheio de víboras. Com sua chegada, a feiticeira vê seus planos estragados, e joga-se no poço.

Podemos compreender facilmente que Perrault não considerasse apropriado contar para a corte francesa uma história onde um rei casado seduz uma donzela adormecida, gerando-lhe filhos, e esqueceu-se de tudo, só se lembrando dela depois de algum tempo, e por acaso. Mas um príncipe encantado que guarda seu casamento e paternidade em segredo, para que o pai não saiba — deveríamos talvez supor que o príncipe teme um ciúme edípico do rei se ele próprio se tornar pai também — não é convincente, porque ciúmes edípicos por parte da mãe e por parte do pai em relação ao mesmo filho no mesmo conto é demais, mesmo numa história de fadas. Sabendo que sua mãe é uma feiticeira, o príncipe não traz a esposa e os filhos para casa enquanto seu pai, que é bom, pode exercer uma influência controladora, mas só depois da morte dele, quando, não tem mais esta proteção ao seu dispor. A razão para tudo isto não é uma carência de habilidade artística de Perrault. Apenas ele não levava a sério seus contos de fadas e tinha mais interesse no apêndice agradável ou moralista, feito em versos, que acrescentava no final de cada história.³²

Devido a essas duas partes incongruentes dessa história, podemos compreender que na narrativa oral — e com freqüência na imprensa também — esta termina com a união feliz do príncipe e da Bela Adormecida. Os Irmãos Grimm registraram-na dessa forma, que era e ainda é a mais divulgada. Todavia, algo que estava presente em Perrault se perdeu. Desejar a morte a um recém-nascido apenas porque não se foi convidado para o batismo ou porque o prato que se recebeu não era de ouro é característico de uma fada malvada. Assim, na versão de Perrault, como na dos Irmãos Grimm, no início da história encontramos a mãe(s)-fada-bona, dividida em seus aspectos bons e maus. O final feliz requer que se castigue

apropriadamente o princípio do Mal e se acabe com ele; só então o Bem, e com ele a felicidade, pode prevalecer. Na história j de Perrault, como na de Basílio, acaba-se com a maldade e faz-se a justiça de conto de fadas. Mas a versão dos Irmãos Grimm, que seguiremos daqui para diante, é deficiente porquê a fada malvada não recebe castigo.

Por mais que variem os detalhes, o tema central de todas as versões de "A Bela Adormecida" é que, embora os pais tentem de todas as maneiras impedir o despertar da sexualidade do filho, este ocorre inexoravelmente. Além disso, os esforços mal-intencionados dos pais podem adiar a conquista da maturidade no momento devido, como é simbolizado no sono da Bela Adormecida de cem anos de duração, que separa o despertar de sua sexualidade da união com o amado. Há um tema diferente, intimamente ligado a este — a saber, que a realização sexual não perde sua beleza por termos de aguardar por ela.

As versões de Perrault e dos Irmãos Grimm começam indicando que podemos ter de esperar muito tempo para encontrar realização sexual, como a que implica ter um filho. Durante muito tempo, o rei e a rainha desejaram em vão um filho. Na versão de Perrault, os pais se comportam como os contemporâneos dele: "Foram a rodas as estações de água do mundo; promessas, peregrinações; tentaram tudo, sem nenhum resultado. Finalmente, contudo, a Rainha engravidou". Na dos Irmãos Grimm, o início tem mais feitio de conto de fadas: "Era uma vez um rei e uma rainha que diziam todo o dia: 'O se tivéssemos um filho!' — mas nunca o conseguiam. Uma vez, quando a rainha estava se banhando, uma rã saltou da água para a terra e disse-lhe: — "Seu desejo será realizado; antes de passado um ano, você dará à luz uma filha." Quando a rã diz que antes de um ano a rainha dará à luz, coloca um prazo próximo aos nove meses de gravidez. Isto, mais o fato da rainha estar no banho, faz crer que a concepção ocorreu na ocasião da

visita da rã à rainha. (A razão de, nos contos de fadas, as rãs simbolizarem freqüentemente a realização sexual será discutida mais adiante, em conexão com a história "O Rei Sapo").

Os pais esperam muito tempo por um filho que finalmente chega e isto sugere que não é necessário apressar-se em direção ao sexo; este não perde nenhuma de suas gratificações se tivermos que esperar por ele muito tempo. As fadas boas," com seus votos no batismo, na verdade têm pouco a ver com a trama, exceto pelo contraste que fazem com a praga da fada que se sentiu diminuída. Isto se depreende do fato do número de fadas variar conforme o país, de três a oito, ou a treze.³³ As prendas com que as boas fadas dotam a criança também diferem nas diversas versões, enquanto a maldição é sempre a mesma: a menina (na história dos Irmãos Grimm, quando tiver quinze anos) espetará o dedo no fuso (de uma roca) e morrerá. A última das fadas bondosas é capaz de modificar esta ameaça de morte para um sono de cem anos. A mensagem é Semelhante à de "Branca de Neve": o que parece um período de passividade semelhante à morte no final da infância é apenas uma época de crescimento calmo e de preparação, do qual a pessoa despertará madura, pronta para a união sexual. Devemos frisar que nos contos de fadas esta união é tanto das mentes e espíritos dos dois parceiros quanto de satisfação sexual.

Nos tempos passados, a menstruação começava freqüentemente aos quinze anos. As treze fadas da história dos Irmãos Grimm lembram os treze meses lunares em que se dividia antigamente o ano. Embora este simbolismo nos escape, se não estamos familiarizados com o ano lunar, é bem sabido que a menstruação ocorre tipicamente numa freqüência de vinte e oito dias dos meses lunares e não nos doze meses em que se divide nosso ano. Assim, o número de doze fadas boas mais uma décima-terceira malvada indica simbolicamente que a "maldição" fatal se refere à menstruação.

É muito significativo que o rei, o homem, não compreenda a necessidade da menstruação e tente impedir a filha de viver o sangramento fatal. Em todas as versões da história a rainha parece desligada da predição da fada má. Em todo o caso, ela sabe bem como tentar evitá-la. A maldição se centraliza no fuso, uma palavra que em inglês veio a representar às mulheres em geral. Embora o mesmo não seja verdadeiro para o termo francês de fuso (Perrault) ou alemão (Grimm), até recentemente ficar a tecer eram consideradas ocupações caracteristicamente "femininas".

Todos os esforços penosos do rei para evitar a "maldição" da fada maligna falham. Embora remova todas as rocas, do reino, o rei não pode impedir o sangramento fatal da filha quando ela atinge a puberdade, aos quinze anos, conforme a fada predissera. Por mais precauções que um pai tome, quando a filha está madura para isso, a puberdade se instala. A ausência temporária dos pais quando o fato ocorre simboliza a incapacidade dos pais protegerem os filhos das várias crises de crescimento pelas quais todo ser humano tem de passar.

Quando se torna uma adolescente, a menina explora áreas de existência previamente inacessíveis, representa-, das pelo quarto oculto onde a velha está fiando. Neste ponto a história está plena de simbolismos freudianos. Quando ela se aproxima do lugar fatídico, sobe por uma escada circular. Nos sonhos estas escadas representam tipicamente experiências sexuais. No alto desta escadaria ela encontra uma portinha com uma chave na fechadura. Quando gira a chave, a porta "se abre" e ela entra num quartinho onde uma velha está fiando. Um quartinho trancado costuma representar em sonhos os órgãos sexuais femininos e o giro de uma chave na fechadura simboliza a cópula.

Ao ver a velha fiando, a mocinha pergunta: — "Que coisa é esta que salta de modo tão engraçado?" — -Não é preciso muita imaginação para ver as

conotações sexuais possíveis para o fuso; mas, logo que a menina toca nele, espeta o dedo, e cai adormecida.

Neste conto a criança faz mais associações inconscientes com a menstruação do que com a cópula. Na linguagem popular, referindo-se também à sua origem Bíblica, chamamos a menstruação de "maldição", e é uma "maldição" feminina — a da fada — que ocasiona o sangramento. Em segundo lugar, esta maldição se concretiza na idade em que, nos tempos passados, a menstruação costumava se instalar. Finalmente, o sangramento sucede durante um encontro com uma mulher velha, e não com um homem; e, de acordo com a Bíblia, esta maldição é herdada de mulher para mulher.

Para uma mocinha (como para um rapaz, de modo diferente) o sangramento, como o da menstruação, é uma experiência esmagadora se ela não estiver emocionalmente preparada para isso. Vencida pela experiência de um sangramento súbito, a princesa cai num longo sono, protegida de todos os pretendentes — i.e., de encontros sexuais prematuros — por um muro impenetrável de espinhos. Enquanto as versões mais habituais frisam o nome de "Bela Adormecida" devido ao longo sono da heroína, os títulos de outras versões dão proeminência ao muro protetor, como em inglês: "Rosa Silvestre".³⁴

Muitos príncipes tentam alcançar Bela Adormecida antes de terminar sua maturação; todos os pretendentes prematuros perecem nos espinheiros. Com isso, o conto adverte à criança e aos pais que o despertar do sexo antes da mente e do corpo estarem prontos para ele é muito destrutivo. Mas quando Bela Adormecida finalmente adquiriu maturidade física e emocional, e está pronta para o amor, e, por conseguinte, para o sexo e o casamento, então o que antes parecera impenetrável se abre. O muro de espinhos subitamente se transforma numa cerca de flores grandes e belas que se abre para o príncipe entrar. A mensagem implícita é a mesma de vários outros contos de fadas:

não se preocupe e não tente apressar as coisas — no seu devido tempo, os problemas impossíveis serão solucionados, como que espontaneamente.

O longo sono da linda donzela também tem outras conotações. Seja Branca de Neve em seu caixão de vidro, ou Bela Adormecida na cama, o sonho adolescente de uma juventude e perfeição duradouras é apenas isto: um sonho. A modificação da maldição original, que ameaçava de morte, para outra de um sono prolongado sugere que não há diferença entre elas. Se não queremos nos modificar e desenvolver, então ficaremos num sono semelhante à morte. Durante o sono, a beleza das heroínas é frígida; há um isolamento narcisista. Nesse auto-envolvimento que exclui o resto do mundo não há sofrimento, mas não se ganha em conhecimento nem em vida sentimental.

Qualquer transição de um estágio de desenvolvimento para o seguinte está cercado de perigos; os da puberdade são simbolizados pelo aparecimento de sangue ao tocar no fuso. Uma reação natural à ameaça de se ter de crescer é refugiar-se da vida e do mundo que impõem essas dificuldades. A fuga narcisista é uma reação tentadora para as tensões da adolescência mas, adverte a história, conduz a uma existência perigosa, semelhante à morte, se a abraçamos como um escape para as incertezas da vida. O mundo inteiro fica morto para a pessoa: eis o significado simbólico e admonitório do sono mortífero em que caem tudo e todos, que circundam Bela Adormecida. O mundo só está vivo para a pessoa que desperta para ele. Só o relacionamento com os outros nos "desperta" do perigo de deixar nossa vida adormecida. O beijo do príncipe rompe a praga do narcisismo e desperta a feminilidade que até então não se desenvolvera. Só se a donzela se transforma em mulher a vida pode prosseguir.

O encontro harmonioso do príncipe e da princesa, o despertar de um para o outro, é um símbolo do que implica a maturidade: não só a harmonia

dentro de nós, mas com o outro. A vinda do príncipe no tempo certo pode ser interpretada como o evento que produz o despertar da sexualidade ou o nascimento de um ego mais aprimorado, e isso vai depender do ouvinte; a criança compreende os dois significados.

Dependendo da idade, a criança entenderá de modo diferente esse despertar de um longo sono. A criança mais nova verá nele principalmente um despertar para a sua egoicidade, as aquisições de harmonia entre as tendências anteriormente caóticas — isto é, a obtenção de uma harmonia interna entre o id, ego e superego.

A criança vivenciará esse significado até atingir a puberdade, e na adolescência ampliará a sua compreensão do conto, que então se tornará também uma imagem da aquisição de harmonia com o outro, representado pela pessoa do outro sexo, de modo que as duas, como diz o final de "A Bela Adormecida", poderão viver felizes até o final. Esse objetivo, o mais desejável da vida, parece ser o comunicado mais significativo que as histórias transmitem à criança mais velha. E simbolizado pelo final em que o príncipe e a princesa descobrem um ao outro "e viveram felizes até a morte." Só depois de adquirirmos harmonia interna poderemos ter a esperança de encontrá-la em relação aos outros. A criança obtém uma compreensão pré-consciente da conexão entre os dois estágios através das próprias experiências de desenvolvimento.

A história de A Bela Adormecida imprime na criança a idéia de que uma ocorrência traumática — como o sangramento da moça no início da puberdade, e depois, na primeira cópula — tem conseqüências felizes. Implanta o pensamento de que esses acontecimentos devem ser levados a sério, mas que não precisamos temê-los. A "maldição" é uma bênção disfarçada.

Vejam novamente a primeira forma conhecida do tema de "A Bela Adormecida" em *Perceforest* há uns seiscentos anos atrás: Vênus, a deusa do amor, promove o despertar da moça, fazendo com que o bebê desta sugue a farpa do dedo, e o mesmo sucede na história de Basílio. A auto-realização integral da mulher não vem com a menstruação. Nem quando se apaixona, nem mesmo na cópula, nem ainda no parto, pois as heroínas em *Perceforest* e na história de Basílio dormem o tempo todo. São passos necessários no caminho da maturidade final; mas a egoicidade completa só chega depois do parto, quando se amamenta aquele a quem se deu vida: quando o bebê suga o corpo materno. Assim, essas histórias enumeram experiências que só pertencem às mulheres. Estas devem passar por todas antes de alcançar o auge da feminilidade.

A sucção do bebê, extraíndo a farpa do dedo da mãe, é que a traz de volta à vida — um símbolo de que o filho não é apenas um recipiente passivo do que a mãe lhe dá, mas também lhe presta ativamente um grande auxílio.

Porque ela o amamenta, o filho pode fazê-lo; mas é porque ele se nutre dela que a mãe ressurgue para a vida — um renascimento que, como sempre nos contos de fadas, simboliza a aquisição de um estado mental mais elevado. Assim, o conto de fadas transmite aos pais e à criança que o nenê não só recebe algo da mãe, mas também lhe oferta algo. Ela lhe dá vida, e ele lhe acrescenta uma nova dimensão de vida. O auto-envolvimento sugerido pelo longo sono da heroína chega ao final quando amamenta o bebê, e este, nutrindo-se dela, restitui-lhe a existência no nível mais elevado possível: uma reciprocidade onde quem recebe vida também dá vida.

Em "A Bela Adormecida" isso é enfatizado porque não é só ela quem recupera a vida. No momento em que o faz, todo o mundo ao seu redor desperta — os pais e todos os habitantes do castelo. Se não sentimos o mundo, ele passa a não existir para nós. Quando Bela Adormecida caiu no

sono, também o mundo adormeceu para ela. Este ressurgue na medida em que se amamenta uma criança para viver nele, porque só desse modo a humanidade pode continuar existindo.

Esse simbolismo se perdeu nas formas posteriores da história, que terminam quando Bela Adormecida, e com ela todo o seu mundo, despertam para uma nova vida. Mesmo na forma reduzida em que o conto nos chegou, onde o príncipe desperta Bela Adormecida com um beijo — sentimos — e não sem que isso seja explicitado como nas versões mais antigas — que ela é a encarnação da perfeita feminilidade.

NOTAS

1. Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passe, ame des Moralitez* (Paris, 1967). A primeira tradução inglesa foi a de Robert Samber, *Histoires or Tales of Past Times* (Londres, 1729) O mais conhecido destes contos — reimpresso no livro de fadas de Andrew Lang — "Chapeuzinho Vermelho" foi incluído entre os contos de *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*

2.0 interessante é que Andrew Lang escolheu a versão de Perrault para seu livro *O Livro de Fadas Azul*. A história de Perrault termina com a vitória do lobo. Assim, é destituída de escape, recuperação e consolo; não é — e Perrault não pretendia que fosse — um conto de fadas, mas uma história admonitória que ameaça deliberadamente a criança com seu final produtor de ansiedade. É curioso que, mesmo Lang, apesar de suas críticas severas ao conto, preferiu reproduzir a versão de Perrault. Parece que muitos adultos acham melhor amedrontar as crianças para que elas se comportem bem do que aliviar suas ansiedades, como faz o conto de fadas.

3. Há uma considerável literatura que trata de Perrault e seus contos de fadas. O trabalho mais útil — comparável ao que Bolte e Polivka fizeram com os contos dos Irmãos Grimm — é o de Marc Soriano, *Les Contes de Perrault*, (Paris: Gallimard, 1968).

De Andrew Lang, *Perrault's Popular Tales* (Oxford: At the Clarendon Press, 1888). Neste, ele escreve: "Se 'Capinha Vermelha' terminasse, em todas as versões, como termina na de Perrault, poderíamos abandoná-la, com a observação de que o *mecanismo* da estória devira-se do "tempo em que os

animais falavam" ou acreditava-se que eles podiam falar. Mas é bem sabido que na versão alemã, "Chapeuzinho Vermelho" (Irmão Grimm, 26), o conto não termina absolutamente com o triunfo do lobo. Chapeuzinho Vermelho e a avó ressuscitam, "o lobo é quem morreu". Este pode ter sido o final original, omitido por Perrault porque era totalmente impossível para a criação de criança do tempo de Louis XIV, ou as crianças podem ter insistido em que a estória "acabasse bem". Em qualquer dos casos, a *Märchen* alemã preserva um dos incidentes míticos mais divulgados no mundo — o reaparecimento de pessoas vivas de dentro de um monstro que as devorara".

4. Quando Perrault publicou sua coleção de contos de fadas em 1697, Capinha Vermelha já era uma história antiga, com elementos que remontavam a tempos atrás. Existe o mito de Cronos, em que ele engole os filhos, que de modo miraculoso conseguem sair de seu estômago, e no lugar deles colocam pedras pesadas. Há uma história latina, de 1023 (de Egberto de Lièges, chamada *Fecunda Ratis*), na qual uma menina é descoberta na companhia dos lobos; a menina usa uma manta vermelha, de grande importância para ela, e os estudiosos dizem que essa manta era um capuz vermelho. Aqui, então, seis séculos, ou mais, antes da história de Perrault, encontramos alguns elementos básicos de Capinha Vermelha: uma menina com um capuz vermelho, a companhia dos lobos, uma criança sendo devorada viva e que retorna incólume, e uma pedra colocada no lugar da criança. .

Há outras versões de Capinha Vermelha, mas não sabemos qual delas influenciou Perrault na sua narrativa. Em algumas o lobo faz Capinha Vermelha comer a carne da avó e beber seu sangue, apesar de vozes advertirem-na do contrário.⁵ Se alguma dessas histórias foi a fonte de Perrault, podemos entender perfeitamente que ele tenha eliminado essa vulgaridade, dando-a como improvável, já que seu livro se destinava à diversão da corte de Versalhes. Perrault não só embelezava as histórias,

como usava de afetação, fingindo que os contos eram escritos por seu filho de dez anos, que dedicava o livro à princesa. Nos comentários e preceitos morais que Perrault acrescentava às histórias, ele falava como se estivesse piscando para os adultos por cima da cabeça das crianças.

5. Duas destas versões francesas de "Chapeuzinho Vermelho" foram publicadas em *Melusine*, vol. 3 (1886r7) e vol. (1892-3).

6. A coleção de contos de fadas dos Irmãos Grimm, que continha a história de Chapeuzinho Vermelho, apareceu pela primeira vez em 1812 — mais de cem anos depois da publicação de Perrault.

7. Duas versões francesas bem diferentes da de Perrault evidenciaram ainda mais que Chapeuzinho Vermelho escolheu seguir o caminho do prazer, ou pelo menos o mais fácil, embora fosse advertida quanto ao caminho do dever. Nestes relatos da história, Capinha Vermelha encontra o lobo numa bifurcação da estrada — isto é, um lugar onde se tem de tomar uma decisão importante: que caminho escolher. O lobo pergunta-lhe: — Que caminho você seguirá? O das agulhas ou o dos alfinetes? Capinha escolhe a estrada dos alfinetes porque, como explica certa versão, é mais fácil juntar as coisas com alfinetes, ao passo que dá trabalho costurá-las com agulha. Numa época em que a costura era uma tarefa esperada normalmente das mocinhas, tomar o caminho fácil dos alfinetes em vez das agulhas era prontamente entendido como agir de acordo com o princípio do prazer, quando a situação requeria o princípio da realidade.

8. Não faz muito tempo que, em certas culturas de camponeses, quando a mãe morria, a filha mais velha tomava seu lugar sob todos os aspectos.

9- Djuna Barnes, *Nightwood* (Nova York: New Directions, 1937), T. S. Elliot, *Introdiction to Nightwood, Md.*

10. *Faire Tales Talei' Again*, ilustrado por Gustave Doré (Londres: Cassei, Petter e Galpin, 1872). A ilustração foi reimpressa em Opie e Opie,

op. cit.

11. Em outros relatos, o pai de Chapeuzinho aparece em cena, corta a cabeça do lobo e assim salva as duas mulheres. Talvez a substituição de um corte no estômago por um corte da cabeça ocorra porque esta é uma ação do pai de Chapeuzinho. Manipular um estômago onde a filha está temporariamente sugere um pai em atividade sexual ligada à filha.

12. Essa interpretação é justificada pela segunda versão apresentada pelos Irmãos Grimm. Conta como da segunda vez a avó protege Chapeuzinho do lobo e planeja com êxito a sua morte. É dessa forma que se supõe que os avós ajam; se o conseguem, nem os avós nem a criança precisam temer o lobo, por mais esperto que ele seja.

13. Para versões alternativas de "Chapeuzinho Vermelho", veja-se Bolte e Polivka, *op. cit.*

14. Gertrude Crampton, *Apito, o Trenzinho* (Nova York: Simon and Schuster, 1946), A little Golden Book.

15. Como sucede com os desejos, o conto de fadas compreende perfeitamente que a criança não pode evitar uma sujeição aos predicamentos edípicos, e, por conseguinte, ela não é punida se age de acordo com eles. Mas o pai que se permite externar *seus* problemas edípicos sobre a criança sofre seriamente com isso.

16. Para os vários mitos que formam o ciclo que começa com Tântalo, se centraliza em Édipo e termina com "*Sete contra Tebas*" e a morte de Antígona, veja-se Schwab, *op. cit.*

17. Por exemplo, há uma versão italiana chamada "La Ragazza di Latte e Sangue" ("A Moça de Leite e Sangue"), que é explicável pelo fato de que era muitos relatos italianos as três gotas de sangue da rainha não caem na neve, que é rara na maioria dos lugares da Itália, mas no leite, ou num mármore branco ou mesmo queijo branco.

18. Para as várias versões de "Branca de Neve", veja-se Bolte e Polivka, *op. cit.*

19. A discussão de "Branca de Neve" está baseada no relato dos Irmãos Grimm.

20. Alguns elementos das versões mais antigas de "Branca de Neve", encontradas em "A Jovem Escrava", de Basílio, deixam claro que a perseguição da heroína deve-se aos ciúmes da madrasta, não só por causa da beleza da menina, mas pelo amor real ou imaginário que o marido da madrasta dedica à menina. A menina, cujo nome é Lisa, morre temporariamente por causa de um pente que é enterrado em seus cabelos. Como Branca de Neve, é enterrada numa caixa de cristal onde continua crescendo e o caixão também. Depois de sete anos no caixão, seu tio parte. Esse tio, que é realmente seu pai adotivo, é o único pai que ela teve, pois a mãe engravidara magicamente com uma folha de rosa que engolira. Sua esposa, doidamente enciumada por aquilo que via como o amor do marido por Lisa, retira-a do caixão: o pente cai dos cabelos de Lisa, e ela desperta. A madrasta ciumenta transforma-a em escrava; daí o título da história. No final, o tio descobre que a jovem escrava é Lisa. Restitui-lhe o lugar devido e expulsa a sua esposa, que, por ciúmes de seu amor por Lisa, quase a destruíra.²¹

21. "A Jovem Escrava" é a Oitava Diversão do Segundo Dia do *Pentamerone de Basílio*, que foi editado pela primeira vez em 1636 (*the Pentamerone of Giambattista Basile* (Londres: John Lane the Bodley Head, 1932).

22- Os anões e seu significado no folclore é discutido no artigo "*Zwerge und Riesen*" e em muitos outros artigos encontrados no *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Berlim: de Gryter, 1927-42). Também contém artigos interessantes sobre contos de fadas e sobre temas de contos de fadas.

23. Os anões simbolizam uma forma de existência imatura e pré-individual que Branca de Neve deve transcender. Por isso, o fato de dar um nome próprio e uma personalidade individual a cada um — como fez Walt Disney no seu filme— quando no conto de fadas todos são idênticos, interfere seriamente na compreensão inconsciente desse simbolismo. Esses acréscimos prejudiciais aos contos de fadas, que aparentemente aumentam o interesse humano, podem na verdade destruí-los, pois tornam difícil captar o significado profundo e correto da história. Os poetas entendem o significado dos personagens dos contos de fadas melhor do que um cineasta e do que os que seguem sua direção quando contam a história novamente. O relato poético de "Branca de Neve", escrito por Anne Sexton, sugere a natureza fálica desses personagens, pois refere-se a eles como "os anões, estes cachorros quentes e pequeninhos".²⁴

24. Anne Sexton, *Transformations* (Boston: Houghton Mifflin, 1971).

25. Dependendo dos costumes da época ou do lugar, não é um cinto de fitas que tenta Branca de Neve, mas alguma outra peça de vestuário — em algumas versões é uma blusa ou um manto que a rainha aperta tanto em volta de Branca de Neve que a faz desmaiar.

26. Esse período de inércia também explica o nome de Branca de Neve, que frisa apenas uma das três cores responsáveis por sua beleza. O Branco frequentemente simboliza a pureza, a inocência, o espiritual. Mas enfatizando a conexão com a neve, passa a simbolizar também a inércia. Quando a neve cobre a terra, a vida parece estancar, como sucede com a de Branca de Neve quando está deitada no caixão. O fato de ela comer a maçã vermelha foi prematuro; ela ultrapassou as próprias forças. Experimentar a sexualidade cedo, também, adverte a história, não leva a nada de bom. Mas quando se segue um período prolongado de inércia, então a menina pode

recuperar-se inteiramente da sua experiência prematura e, por conseguinte, destrutiva, com a sexualidade.

27. Para "*A Bela Adormecida no bosque*" de Perrault, veja-se Perrault, *op. cit.* Traduções inglesas de "A Bela Adormecida" se encontram em "*The Blue Fairy Book*", de Lang e na *op. cit.* de Opie and Opie. Para o conto dos Irmãos Grimm "Dornröschen", veja-se Irmãos Grimm, *op. cit.*

28. Por essa época já era um tema antigo, pois, há relatos, em Francês e Catalão desde o século XIV até o XVI que serviram de modelos para Basílio, se é que ele não contou com contos folclóricos da sua própria época que ainda sejam desconhecidos para nós.³¹

29. Basílio, *op.cit.* "O Sol, a Lua e Tália" é a Quinta Diversão do Quinto Dia do *Pentamerone*.

30. Para os precursores de "A Bela Adormecida", veja-se Bolte e Plivka, *op. cit.*, e Marc Soriano, *op. cit.*.

31. Como os filhos de Tália chamam-se Sol e Lua, é possível que Basílio tenha sido influenciado pela história de Leto, uma das muitas amantes de Zeus, que lhe deu Apolo e Artêmis, o deus sol e a deusa lua. Se for assim, podemos acreditar que, como Hera tinha ciúmes daqueles que Zeus amava, a rainha neste conto é um vestígio de Hera e seus ciúmes. A maioria dos contos de fadas do mundo Ocidental incluiu, em algum momento, elementos cristãos, de tal forma que um registro destes significados cristãos subjacentes daria um outro livro. Neste conto, Tália, que não sabe que teve relações sexuais nem que concebeu filhos, fez isto sem prazer e sem pecado. Ela tem isto em comum com a Virgem Maria, pois como a Virgem, é desta forma que se torna mãe de Deus(es).

32. Perrault, dirigindo-se aos cortesãos que tinha como leitores prováveis, troçava dos próprios contos. Por exemplo, especifica o desejo da rainha de que as crianças fossem servidas "com molho Roberto". Assim,

introduz detalhes que afastam a atenção do caráter da história de fadas, como quando diz que, ao despertar, o vestido de Bela Adormecida foi considerado fora de moda; "ela estava vestida como minha avó, e por cima de uma gola alta ressaltava uma espécie de tira bicuda; não parecia nem um bocadinho menos linda e encantadora por isso." Como se os heróis de contos de fadas não vivessem num mundo onde a moda não se modifica. Essas observações, onde Perrault mistura indiscriminadamente uma racionalidade trivial com a fantasia da história de fadas, diminuem sensivelmente o valor de sua obra. O detalhe do vestido, por exemplo, destrói o tempo mítico, alegórico e psicológico sugerido pelos cem anos de sono, transformando-o em tempo cronológico determinado. Tudo fica frívolo — não como as lendas dos santos que despertam de um sono de cem anos, reconhecem que o mundo se modificou e imediatamente se transformam em pó. Perrault, que pretendia divertir com este tipo de detalhe, destruiu dessa forma o sentimento de atemporalidade, que é um elemento importante na eficácia dos contos de fadas.

33. Nas *Anciennes Chroniques de Perceforest*, do século XIV (editada pela primeira vez na França em 1528) três deusas são convidadas para a comemoração do nascimento de Zelandine. Lucina confere-lhe saúde; Têmis, zangada por não terem colocado a faca ao lado de seu prato, roga a maldição: que Zelandina, fiando, tiraria o fio do fuso e o enterraria no dedo. Vênus, a terceira deusa, promete conseguir um meio de salvá-la disso. Na história de Perrault, os pais convidam sete fadas e uma outra, que não fora convidada, lança a maldição que conhecemos. No conto dos Irmãos Grimm há doze fadas benevolentes e uma malévola.

34. O nome da moça e do conto, em alemão, ("*Dornroschen*") enfatiza ao mesmo tempo a sebe de espinhos e o roseiral. A forma diminutiva de "rosa"

no título alemão frisa a imaturidade da moça, que deve ser protegida pelos espinheiros.