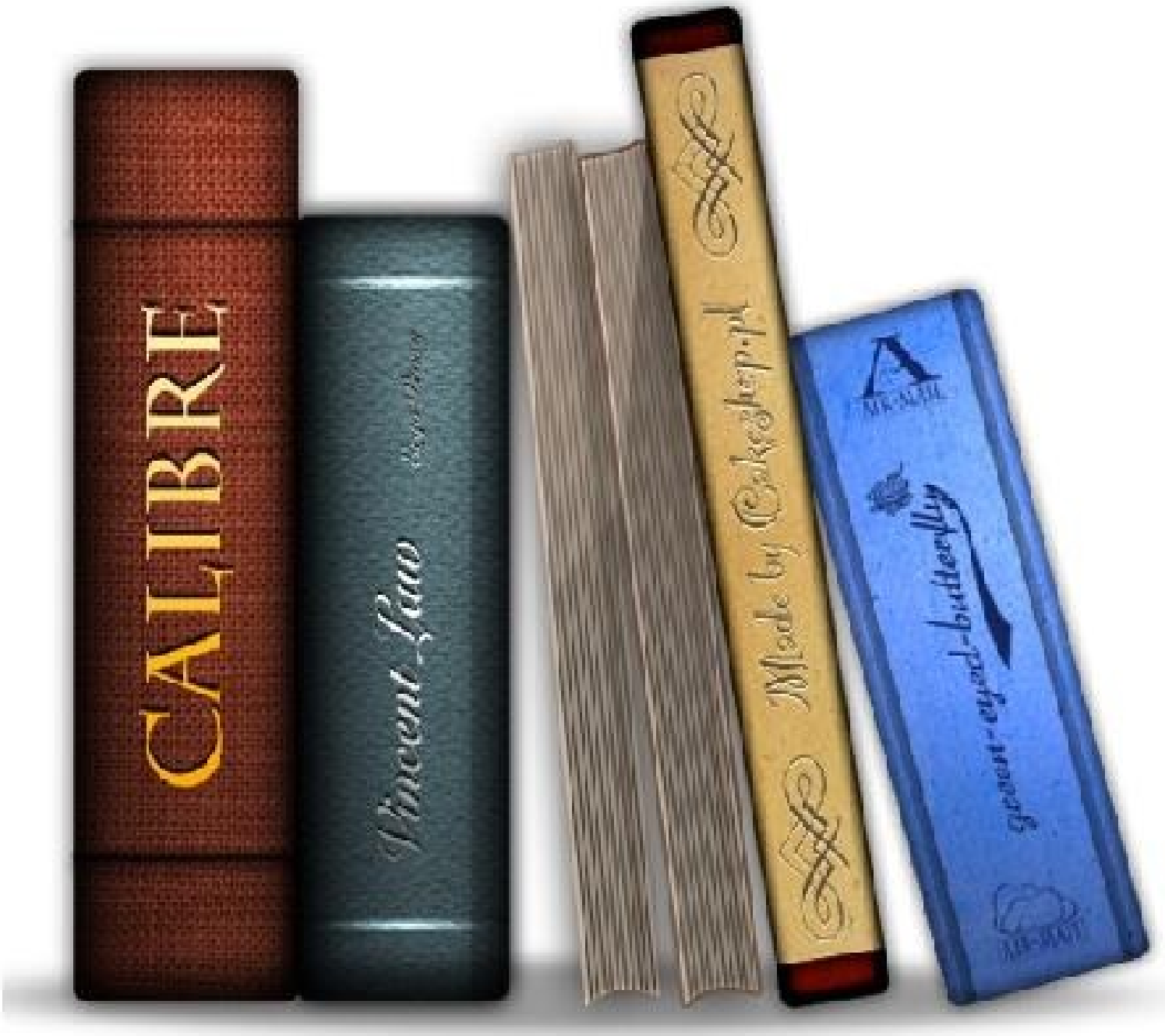
A Psicanálise dos Contos de Fadas

Bruno Bettelheim



calibre 0.8.0

BRUNO BETTELHEIM

A PSICANÁLISE DOS CONTOS DE FADAS

16
a
Tradução de Arlene Caetano Edição - PAZ E TERRA - 2002
Traduzido do original em inglês: *The Uses of Enchantment The Meaning and Importance ofFairy Tales* **SUMÁRIO**

Introdução:
A luta pelo significado
PRIMEIRA PARTE: UM PUNHADO DE MÁGICA A vida adivinhada a partir do interior
"O pescador e o gênio" - O conto de fadas comparado com a fábula
O conto de fada versus o mito - Otimismo versus Pessimismo "Os três porquinhos" - O princípio do prazer versus o princípio da realidade
A necessidade infantil de mágica
Satisfação delegada versus reconhecimento consciente A importância da exteriorização - Figuras e situações de fantasia Transformações - A fantasia da madrasta malvada
Ordenando o caos
"A Rainha Abelha" - A conquista da integração
"Irmão e irmã" - Unificando nossa natureza dualista
"Simbad, o Marujo, e Simbad, o Carregador" - Fantasia versus realidade
A estrutura das Mil e uma noites
Contos de dois irmãos "As três linguagens" - Construindo a integração
"As três plumas"- A criança mais nova como simplória Conflitos edípicos e soluções - O Cavaleiro na armadura brilhante e a donzela em apuros
Medo da Fantasia - Por que os contos de fadas foram banidos? Transcendendo a infância com a ajuda da fantasia
"A Guardadora de Gansos" - A Conquista da Autonomia Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo
Sobre a Narrativa dos Contos de Fadas SEGUNDA PARTE: NA TERRA DAS FADAS
"João e Maria"
"Chapeuzinho Vermelho" (ª)
"João e o Pé de Feijão"
A Rainha ciumenta em "Branca de Neve" e o mito de Édipo "Branca de Neve"
"Cachinhos de Ouro e Os Três Ursos"

"A Bela Adormecida"
"Borralheira" (b)
O Ciclo do NoivoAnimal dos Contos de Fadas
Notas a) Há dois títulos em inglês para esta estória: Little Red Riding Hood, e Little Red Cap. O título mais conhecido em português é Chapeuzinho Vermelho, mas concorre com Capuzinho Vermelho e Capinha Vermelha.
b) Cendrillon (em francês) e "Cinderella" (em inglês) é conhecida em português como Borralheira, ou Gata Borralheira, e encontramos apenas uma tradução intitulada Cinderela. Mantivemos o primeiro título devido à divulgação, embora Cinderela nos pareça, em português, lembrar eufonicamente o sentido de cinzas (ashes) e não de borralho (cinders) a que se refere o autor numa de suas notas. Mantivemos o título escocês de Borralheira, *Rashin Coatie,* no original, por não termos encontrado nenhuma tradução disponível do texto em português.

INTRODUÇÃO: A LUTA PELO SIGNIFICADO

Se esperamos viver não só cada momento, mas ter uma verdadeira consciência de nossa existência, nossa maior necessidade e mais difícil realização será encontrar um significado em nossas vidas. É bem sabido que muitos perderam o desejo de viver, e pararam de tentá-lo, porque tal significado lhes escapou. Uma compreensão do significado da própria vida não é subitamente adquirida numa certa idade, nem mesmo quando se alcança a maturidade cronológica. Ao contrário, a aquisição de uma compreensão segura do que o significado da própria vida pode ou deveria ser é o que constitui a maturidade psicológica. E esta realização é o resultado final de um longo desenvolvimento: a cada idade buscamos e devemos ser capazes de achar alguma quantidade módica de significado congruente com o "quanto" nossa mente e compreensão já se desenvolveram.

Ao contrário do que diz o mito antigo, a sabedoria não irrompe integralmente desenvolvida como Atenas saindo da cabeça de Zeus; é construída por pequenos passos a partir do começo mais irracional. Apenas na idade adulta podemos obter uma compreensão inteligente do significado da própria existência neste mundo a partir da própria experiência nele vivida. Infelizmente, muitos pais querem que as mentes dos filhos funcionem como as suas como se uma compreensão madura sobre nós mesmos e o mundo, e nossas idéias sobre o significado da vida não tivessem que se desenvolver tão lentamente quanto nossos corpos e mentes.

Hoje, como no passado, a tarefa mais importante e também mais difícil na criação de uma criança é ajudá-la a encontrar significado na vida. Muitas

experiências são necessárias para se chegar a isso. A criança. à medida que se desenvolve, deve aprender passo a passo a se entender melhor; com isto, torna-se mais capaz de entender os outros, e eventualmente pode-se relacionar com eles de forma mutuamente satisfatória e significativa.

Para encontrar um significado mais profundo, devemos ser capazes de transcender os limites estreitos de uma existência autocentrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida - senão imediatamente agora, pelo menos em algum tempo futuro. Este sentimento é necessário para uma pessoa estar satisfeita consigo mesma e com o que está fazendo. Para não ficar à mercê dos acasos da vida, devemos desenvolver nossos recursos interiores, de modo que nossas emoções, imaginação e intelecto se ajudem e se enriqueçam mutuamente. Nossos sentimentos positivos dão-nos força para desenvolver nossa racionalidade; só a esperança no futuro pode sustentar-nos nas adversidades que encontramos inevitavelmente.

Como educador e terapeuta de crianças gravemente perturbadas, minha tarefa principal foi a de restaurar um significado na vida delas. Para mim este trabalho deixou claro que se as crianças fossem criadas de um modo que a vida fosse significativa para elas, não necessitariam ajuda especial. Fui confrontado com o problema de deduzir quais as experiências na vida infantil mais adequadas para promover sua capacidade de encontrar sentido na vida; dotar a vida, em geral, de mais significados. Com respeito a esta tarefa, nada é mais importante que o impacto dos pais e outros que cuidam da criança; em segundo lugar vem nossa herança cultural, quando transmitida à criança da maneira correta. Quando as crianças são novas, é a literatura que canaliza melhor este tipo de informação.

Partindo deste fato, tornei-me profundamente insatisfeito com grande parte da.literatura destinada a desenvolver a mente e a personalidade da criança, já que não consegue estimular nem alimentar os recursos de que ela mais necessita para lidar com seus difíceis problemas interiores. Os livros e cartilhas onde aprende a ler na escola são destinados ao ensino das habilidades necessárias, independentemente do significado. A maioria da chamada "literatura infantil" tenta divertir ou informar, ou as duas coisas. Mas grande parte destes livros são tão superficiais em substância que pouco significado pode-se obter deles. A aquisição de habilidades, inclusive a de ler, fica destituída de valor quando o que se aprendeu a ler não acrescenta nada de importante à nossa vida.

Todos tendemos a avaliar os méritos futuros de uma atividade na base do que ela oferece no momento. Mas isto é especialmente verdadeiro no caso da criança, pois, muito mais do que o adulto, ela vive o presente e, embora tenha ansiedades sobre seu futuro, tem apenas noções vagas do que ele pode solicitar ou de como po-derá ser. A idéia de que, aprendendo a ler, a pessoa, mais tarde,

poderá enriquecer sua vida é vivenciada como uma promessa vazia quando as estórias que a criança escuta ou está lendo no momento são ocas. A pior característica destes livros infantis é que logram a criança no que ela deveria ganhar com a experiência da literatura: acesso ao significado mais profundo e àquilo que é significativo para ela neste estágio de desenvolvimento.

Para que uma estória realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam. Resumindo, deve de uma só vez relacionar-se com todos os aspectos de sua personalidade - e isso sem nunca menosprezar a criança, buscando dar inteiro crédito a seus predicamentos e, simultaneamente, promovendo a confiança nela mesma e no seu futuro.

Sob estes aspectos e vários outros, no conjunto da "literatura infantil" - com raras exceções - nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico. Na verdade, em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedades, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil. Como a criança em cada momento de sua vida está exposta à sociedade em que vive, certamente aprenderá a enfrentar as condições que lhe são próprias, desde que seus recursos interiores o permitam.

Exatamente porque a vida é freqüentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Para ser bem sucedida neste aspecto, a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. Necessita de idéias sobre a forma de colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso ser capaz de criar ordem na sua vida. Necessita - e isto mal requer ênfase neste momento de nossa história - de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e portanto significativo.

A criança encontra este tipo de significado nos contos de fadas. Como muitas outras modernas percepções psicológicas, esta foi an-tecipada há muito tempo pelos poetas. O poeta alemão Schiller escreveu: "Há maior significado profundo nos contos de fadas que me contaram na infância do que na verdade

que a vida ensina" i *Piccolontini,* III. 4) Através dos séculos (quando não dos milênios) durante c quais os contos de fadas, sendo recontados, foram-se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e encobertos - passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança tanto quanto a do adulto sofisticado. Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à préconsciente, e à inconsciente, *em* qualquer nível que esteja funcionando no momento. Lidando com problemas humanos universais, particularmente os que preocupam o pensamento da criança, estas estórias falam ao ego em germinação e encorajam seu desenvolvimento, enquanto ao mesmo tempo aliviam pressões préconscientes e inconscientes. À medida em que as estórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões do id, mostrando caminhos para satisfazê-las, que estão de acordo com as requisições do ego e do superego.

Mas meu interesse nos contos de fadas não resulta de uma análise técnica de seus méritos. É, ao contrário, consequência de me perguntar por que razão, na minha experiência, as crianças - tanto as normais quanto as anormais, e em todos os níveis de inteligência

- acha os contos de fadas folclóricos mais satisfatórios do que todas as outras estórias infantis.

Quanto mais tentei entender a razão destas estórias terem tanto êxito no enriquecimento da vida interior da criança, tanto mais percebi que estes contos, num sentido bem mais profundo do que outros tipos de leitura, começam onde a criança realmente se encontra no seu ser psicológico e emocional. Falam de suas pressões internas graves de um modo que ela inconscientemente compreende e - sem menosprezar as lutas interiores mais sérias que o crescimento pressupõe oferecem exemplos tanto de soluções temporárias quanto permanentes para dificuldades prementes.

Esta é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana

- mas que se a pessoa não se intimida mas se defronta de modo fir-me com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa.

As estórias modernas escritas para crianças pequenas evitam estes problemas existenciais, embora eles sejam questões cruciais para todos nós. A criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a forma como ela pode lidar com estas questões e crescer a salvo

para a maturidade. As estórias "fora de perigo" não mencionam nem a morte nem o envelhecimento, os limites de nossa existência, nem o desejo pela vida eterna. O conto de fadas, em contraste, confronta a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos.

Por exemplo, muitas estórias de fadas começam com a morte da mãe ou do pai; nestes contos a morte do progenitor cria os problemas mais angustiantes, como isto (ou o medo disto) ocorre na vida real. Outras estórias falam sobre um progenitor idoso que decide que é tempo da nova geração assumir. Mas antes que isto possa ocorrer o sucessor tem que provar-se capaz e valoroso. A estória dos Irmãos Grimm "As Três Plumas" começa: "Era uma vez um rei que tinha três filhos... Quando o rei ficou velho e fraco, e estava pensando no seu fim, não sabia qual de seus filhos deveria herdar o reinado depois dele". De modo a decidir, o rei estabelece para todos os seus filhos uma difícil tarefa; o filho que a enfrentasse melhor seria rei depois de sua morte.

É característico dos contos de fadas colocar um dilema existencial de forma breve e categórica. Isto permite a criança aprender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa confudiria o assunto para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas figuras são esboçadas claramente; e detalhes, a menos que muito importantes, são eliminados. Todos os personagens são mais típicos do que únicos.

Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude. Em praticamente todo conto de fadas o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo.

O mal não é isento de atrações - simbolizado pelo poderoso gigante ou dragão, o poder da bruxa, a astuta rainha na "Branca de Neve" - e com frequência se encontra temporariamente vitorioso. Em vários contos de fadas um usurpador consegue por algum tempo tomar o lugar que corretamente pertence ao herói - assim como as irmãs malvadas fazem em "Borralheira". Não é o fato do malfeitor ser punido no final da estória que torna nossa imersão nos contos de fadas uma experiência em educação moral, embora isto também se dê. Nos contos de fadas, como na vida, a punição ou o temor dela é apenas um fator limitado de intimidação do crime. A convicção de que o crime não compensa é um meio de intimidação muito mais efetivo, e esta é a razão pela qual nas estórias de fadas a pessoa má sempre perde. Não é o fato de a virtude vencer no final que promove a moralidade, mas de o herói ser mais atraente para a criança, que se identifica com ele em todas as suas lutas. Devido a esta identificação a

criança imagina que sofre com o herói suas provas e tribulações, e triunfa com ele quando a virtude sai vitoriosa. A criança faz tais identificações por conta própria, e as lutas interiores e exteriores do herói imprimem moralidade sobre ela.

Quando uma concessão da Fundação Spencer me deu tempo para estudar as contribuições que a psicanálise pode dar para a educação das crianças - e como ler e ser lido são meios essenciais de educação - pareceu-me apropriado usar esta oportunidade para explorar com mais detalhes e profundidade a razão dos contos de fadas folclóricos serem tão valiosos no desenvolvimento das crianças. Minha esperança é que uma compreensão própria dos méritos únicos dos contos de fadas induzirá pais e professores a conferir-lhes novamente o papel central na vida da criança que tiveram durante séculos.

OS CONTOS DE FADAS E A PERPLEXIDADE EXISTENCIAL

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento - superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis; obter um sentimento de individualidade e de autovalorização, e um sentido de obrigação moral - a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados - ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes. Com isto, a criança adequa o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo. É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só. Ainda mais importante: a forma e estrutura dos contos de fadas sugerem imagens à criança com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida.

Na criança ou no adulto, o inconsciente é um determinante poderoso do comportamento. Quando o inconsciente está reprimido e nega-se a entrada de seu conteúdo na consciência, a mente consciente será parcialmente sobrepujada pelos derivativos destes elementos inconscientes, ou então será forçada a manter um controle de tal forma rígido e compulsivo sobre eles que sua personalidade poderá ficar gravemente mutilada. Mas quando o material inconsciente *tem*, em certo grau, permissão de vir à tona e ser trabalhado na imaginação, seus danos potenciais - para nós mesmos e para os outros - ficam muito reduzidos. Algumas de suas formas podem então se colocar a serviço de propósitos positivos, Todavia, a crença prevalecente nos pais é que a criança deve ser distraída do que

mais a perturba; suas ansiedades amorfas e inomináveis, suas fantasias caóticas, raivosas e mesmo violentas. Muitos pais acreditam que só a realidade consciente ou imagens agradáveis e otimistas deferiam ser apresentadas à criança - que ela só deveria se expor ao lado agradável das coisas. Mas esta visão unilateral nutre a mente apenas de modo unilateral, e a vida real não é só agradável.

Existe uma recusa difundida em deixar as crianças saberem que a fonte de tantos insucessos na vida está na nossa própria natureza - na propensão de todos os homens para agir de forma agressiva, não social e egoísta, por raiva e ansiedade. Em vez disso, queremos que nossos filhos acreditem que, inerentemente, todos os homens são bons. Mas as crianças sabem que *elas* não são sempre boas; e com freqüência, mesmo quando são, prefeririam não sê-lo. Isto contradiz o que lhes é dito pelos pais, e portanto faz a criança sentirse um monstro a seus próprios olhos.

A cultura dominante deseja fingir, particularmente no que se refere às crianças, que o lado escuro do homem não existe, e professa a crença num aprimoramento otimista. A própria psicanálise é encarada como tendo o propósito de tornar a vida fácil. Mas não é o que seu fundador pretendeu. A psicanálise foi criada para capacitar o homem a aceitar a natureza problemática da vida sem ser derrotado por ela, ou levado ao escapismo. A prescrição de Freud é de que só lutando corajosamente contra o que parecem probabilidades sobrepujantes o homem pode ter sucesso em extrair um sentido da sua existência.

As figuras nos contos de fadas não são ambivalentes - não são boas e más ao mesmo tempo, como somos todos na realidade. Mas dado que a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas. Uma pessoa é ou boa ou má, sem meiotermo. Um irmão é tolo, o outro esperto. Uma irmã é virtuosa e trabalhadora, as outras são vis e preguiçosas. Uma é linda, as outras são feias. Um dos pais é todo bondade, o outro é malvado. A justaposição de personagens opostos não tem o propósito de frisar o comportamento correto, como seria verdade para contos admonitórios. (Há alguns contos de fada amorais onde a bondade ou a apresentação das polarizações de caráter permite à criança compreender facilmente a diferença entre as duas, o que ela não poderia fazer tão prontamente se as figuras fossem retratadas com mais semelhança à vida, com todas as complexidades que caracterizam as pessoas reais. As ambigüidades devem esperar até que esteja estabelecida uma personalidade relativamente firme na base das identifi-
cações positivas. Então a criança tem uma base para compreender que há grandes diferenças entre as pessoas e que, por conseguinte, uma pessoa tem que fazer opções sobre quem quer ser. Esta decisão básica sobre a qual todo o

desenvolvimento ulterior da personalidade se construirá, é facilitada pelas polarizações do conto de fadas.

Além disso, as escolhas das crianças são baseadas não tanto sobre o certo *versus* o errado, mas sobre quem desperta sua simpatia e quem desperta sua antipatia. Quanto mais simples e direto é um bom personagem, tanto mais fácil para a criança identificar-se com ele e rejeitar o outro mau. A criança se identifica com o bom herói não por causa de sua bondade, mas porque a condição do herói lhe traz um profundo apelo positivo. A questão para a criança não é "Será que quero ser bom?" mas "Com quem quero parecer?". A criança decide isto na base de se projetar calorosamente num personagem. Se esta figura é uma pessoa muito boa, então a criança decide que quer ser boa também.

Os contos de fadas amorais não mostram polarização ou justaposição de pessoas boas e más; por isto estas estórias amorais servem a um propósito inteiramente outro. Tais contos ou figuras típicas como o "Gato de Botas", que arranja o sucesso do herói através da trapaça, e João, que rouba o tesouro do gigante, constróem o personagem não pela promoção de escolhas entre o bem e o mal, mas dando à criança a esperança de que mesmo o mais medíocre pode ter sucesso na vida. Afinal, qual a utilidade de escolher tornar-se uma boa pessoa quando a gente se sente tão insignificante que teme nunca conseguir chegar a ser alguma coisa? A moralidade não é a saída nestes contos, mas antes a certeza de que uma pessoa pode ter sucesso. Enfrentar a vida com uma crença na possibilidade de dominar as dificuldades ou com a expectativa de derrota constitui também um problema existencial muito importante.

Os conflitos internos profundos originados em nossos impulsos primitivos e emoções violentas são todos negados em grande parte da literatura infantil moderna, e assim a criança não é ajudada a lidar com eles. Mas a criança está sujeita a sentimentos desesperados de solidão e isolamento, e com freqüência experimenta uma ansiedade mortal. Na maioria das vezes, ela é incapaz de expressar estes sentimentos em palavras, ou só pode fazê-lo indiretamente: medo do escuro, de algum animal, ansiedade acerca de seu corpo. Como cria um desconforto num pai reconhecer estas emoções no seu filho, tende a passar por cima delas, ou diminui estes ditos medos a partir de sua própria ansiedade, acreditando que abrigará os temores infantis.

O conto de fadas, em contraste, toma estas ansiedades existenciais e dilemas com muita seriedade e dirige-se diretamente a eles: a necessidade de ser amado e o medo de uma pessoa de não ter valor;
o amor pela vida e o medo da morte. Ademais, o conto de fadas oferece soluções sob formas que a criança pode apreender no seu nível de compreensão. Por exemplo, os contos de fadas colocam o dilema de desejar viver eternamente ao

concluir ocasionalmente: "Se eles não morreram, ainda estão vivos". O outro final - "E viveram felizes para sempre" - não engana a criança nem por um momento quanto à possibilidade de vida eterna. Mas indica realmente a única coisa que pode extrair o ferrão dos limites reduzidos do nosso tempo nesta terra: construir uma ligação verdadeiramente satisfatória com outra pessoa. Os contos ensinam que quando uma pessoa assim o fez, alcançou o máximo, em segurança emocional de existência e permanência de relação disponível para o homem; e só isto pode dissipar o medo da morte. Se uma pessoa encontrou o verdadeiro amor adulto, diz também o conto de fadas, não necessita desejar a vida eterna. Isto é sugerido por outro final muito comum: "Eles viveram por um longo tempo, felizes e satisfeitos".

Uma visão desinformada dos contos de fadas vê neste tipo de final uma realização de desejos irrealista, esquecendo completamente a mensagem importante que transmite à criança. Estes contos sugeremlhe que, formando uma verdadeira relação interpessoal, a pessoa escapa da ansiedade de separação que a persegue (e que estabelece o cenário para muitos contos de fadas, mas é sempre resolvida no final da estória). Além disso, a estória conta, este final não se torna possível, como a criança deseja e acredita, agarrando-se na mãe eternamente. Se tentamos escapar da ansiedade de separação e da ansiedade da morte mantendonos desesperadamente agarrados em nossos pais, apenas seremos cruelmente forçados à separação, como João e Maria.

Só partindo para o mundo é que o herói dos contos de fada (a criança) pode se encontrar; e fazendo-o, encontrará também o outro com quem ser,á capaz de viver feliz para sempre; isto é, sem nunca mais ter de experimentar a ansiedade de separação. O conto de fadas é orientado para o futuro e guia a criança - em termos que ela pode entender tanto na sua mente inconsciente quanto consciente -a abandonar seus desejos de dependência infantil e conseguir uma existência mais satisfatoriamente independente.

Hoje as crianças não crescem mais dentro da segurança de uma família numerosa, ou de uma comunidade bem.integrada. Por conseguinte, mais ainda do que na época em que os contos de fadas foram inventados, é importante prover a criança moderna com imagens de heróis que partiram para o mundo sozinhos e que, apesar de inicialmente ignorando as coisas últimas, encontram lugares seguros no mundo seguindo seus caminhos com uma profunda confiança interior.

O herói do conto de fadas mantém-se por algum tempo em iso lamento, assim como a criança moderna com frequência se sente isolada. O herói é ajudado por estar em contato com coisas primiti vas - uma árvore, um animal, a natureza - da mesma forma como a criança se sente mais em contato com essas

coisas do que a maioria dos adultos. O destino destes heróis convence a criança que, como eles, ela pode-se sentir rejeitada e abandonada no mundo, tatean-do no escuro, mas, como eles, no decorrer de sua vida ela será guia da passo a passo e receberá ajuda quando necessário. Hoje, ainda mais do que no passado, a criança necessita o reasseguramento ofe recido pela imagem do homem isolado que, contudo, é capaz de conseguir relações significativas e compensadoras com o mundo a seu redor.

O CONTO DE FADAS: UMA FORMA ARTÍSTICA ÚNICA

Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significado em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança de tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança.

Este livro tenta mostrar como as estórias de fadas representam, sob forma imaginativa, aquilo em que consiste o processo sadio de desenvolvimento humano, e como os contos tornam tal desenvolvimento atraente para o engajamento da criança nele. Este processo de crescimento começa com a resistência contra os pais e o medo de crescer, e termina quando o jovem encontrou verdadeiramente a si mesmo, conseguiu independência psicológica e maturidade moral, e não mais encara o outro sexo como ameaçador ou demoníaco, mas é capaz de relacionar-se positivamente com ele. Resumindo, este livro explica por que os contos de fadas dão contribuições psicológicas de tal forma grandes e positivas para o crescimento interno da criança.

O prazer que experimentamos quando nos permitimos ser suscetíveis a um conto de fadas, o encantamento que sentimos não vêm do significado psicológico de um conto (embora isto contribua para tal) mas das suas qualidades literárias - o próprio conto como uma obra de arte. O conto de fadas não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse primeiro e antes de tudo uma obra de arte.

Os contos de fadas são ímpares, não só como uma forma de literatura, mas como obras de arte" integralmente compreensíveis para a criança, como nenhuma outra forma de arte o é. Como sucede com toda grande arte, o significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida. A criança extrairá significados diferentes do mesmo conto de fadas, dependendo de seus interesses e necessidades do momento. Tendo oportunidade, voltará ao mesmo conto quando estiver pronta a ampliar os velhos significados ou substituí-los por novos.

Como obras de arte, os contos de fadas têm muitos aspectos dignos de

serem explorados em acréscimo ao significado psicológico e impacto a que o livro está destinado. Por exemplo, nossa herança cultural encontra expressão em contos de fadas, e através deles é comunicada à mente infantil *. Um outro volume poderia detalhar a contribuição única que os contos de fadas podem dar para a educação moral da criança. Um tópico que apenas é mencionado nas páginas que se seguem.

Os folcloristas abordam os contos de fada de modo apropriado à disciplina deles; significados por exemplo, alguns engolida pelo lobo o tema da noite devorando o dia, da lua eclipsando o sol, do inverno substituindo as estações quentes, do deus engolindo a vítima sacrificial, e assim por diante. Por mais interessantes que sejam tais interpretações, elas parecem pouco oferecer ao pai ou educador que deseja saber que significado uma estória de fadas pode ter para a criança, cuja experiência, afinal, está bem longe das interpretações do mundo na base de preocupações com a natureza ou as deidades celestiais. • os lingüistas e críticos literários examinam seus outras razões. É interessante observar que, por vêm no motivo de Chapeuzinho Vermelho sendo * Um exemplo pode ilustrar: Na estória dos Irmãos Grimm "Os Sete Corvos", sete irmãos desaparecem e tornam-se corvos assim que a irmã deles nasce. Tem-se que buscar água do poço numa vasilha para o batismo da menina e a perda do jarro é o incidente fatídico que estabelece o cenário para a estória. A cerimônia de batismo também proclama o começo de uma existência cristã. E possível encarar os sete irmãos como representando aquilo que tinha que desaparecer para a Cristandade existir. Se for assim, eles representam o mundo précristão, pagão, no qual os sete planetas representam os deuses celestes da Antiguidade. A menina recém-nascida é então a nova religião, que só pode ter sucesso se o antigo credo não interferir no seu desenvolvimento. Com a Cristandade, os irmãos que representam o paganismo ficam relegados à escuridão. Mas como corvos eles habitam uma montanha no fim do mundo, e isto sugere sua existência continuada num mundo subterrâneo, subconsciente. O retorno deles à humanidade ocorre apenas porque a irmã sacrifica um de seus dedos, e isto está de acordo com a idéia cristã de que apenas os que estão dispostos a sacrificar a parte do corpo que os impede de atingir a perfeição, se a circunstância o requer, terão permissão de entrar no céu. A nova religião, Cristianismo, pode libertar mesmo aqueles que permaneceram de início presos ao paganismo.

Os contos de fadas também abundam em motivos religiosos; muitas estórias bíblicas são da mesma natureza que os contos de fadas. As associações conscientes e inconscientes que evocam na mente do ouvinte depende de seu esquema geral de referência e de suas preocupações pessoais. Daí as pessoas religiosas encontrarem neles coisas importantes que não são mencionadas aqui.

A maioria dos contos de fadas se originou em períodos em que a religião era parte muito importante da vida; assim, eles lidam, diretamente ou por inferência, com temas religiosos. As estórias das *Mil e Uma Noites* estão cheias de referências à religião islâmica. Uma grande quantidade de contos de fadas ocidentais têm conteúdos religiosos; mas a maioria dessas estórias são negligenciadas hoje em dia e desconhecidas para o público maior exatamente porque, para muitos, estes temas religiosos não despertam mais associações

universalmente e pessoalmente significativas. O abandono de "A Filha de Nossa Senhora", uma das mais lindas estórias dos Irmãos Grimm, ilustra essa tendência. A estória exatamente como "João e Maria": "No meio de uma grande floresta habitavam um lenhador e sua mulher". Como em "João e Maria", o casal era tão pobre que não mais podia alimentar-se e à filhinha de três anos de idade. Comovida pela desgraça deles, a Virgem Maria aparecelhes e oferece-se para tomar conta da menininha, a quem leva com ela para o céu. Lá, a menina leva uma vida maravilhosa até atingir a idade de catorze anos. Nesta época, à semelhança do conto bem diferente do "Barba Azul", a Virgem confia à garota as chaves de treze portas, doze das quais ela pode abrir, mas não a décima terceira. A garota não consegue resistir à tentação; mente sobre isto, e em consequência tem que voltar à terra, muda. Sofre provas severas e está para ser queimada. Neste momento, como deseja apenas confessar seu delito, recupera a voz e recebe da Virgem "felicidade para a vida inteira". A lição da estória é: uma voz usada para dizer mentiras só nos leva à perdição; é melhor sermos privados dela, como sucede com a heroína da estória. Mas uma voz usada para o arrenpendimento, para admitir nossas falhas e afirmar a verdade, nos redime.

Algumas das outras estórias dos Irmãos Grimm contêm ou começam com alusões religiosas. "O velho que virou novamente jovem" começa: "No tempo em que Nosso Senhor ainda andava pela terra, Ele e São Pedro pararam uma noite na casa de um ferreiro...". Em outra estória, "O homem pobre e o homem rico", "Deus, como qualquer outro herói de contos de fadas, está cansado de andar. Esta estória começa: "Nos tempos antigos, quando o próprio Senhor ainda costumava caminhar nesta terra entre os homens, aconteceu uma vez dele estar cansado, e foi surpreendido pela escuridão antes de poder alcançar um albergue. Neste momento, na estrada diante dele ficavam duas casas uma em frente à outra...". Mas por mais importantes e fascinantes que sejam estes aspectos religiosos das estórias de fadas, estão além do alcance e propósito deste livro, e portanto ficam fora de exame.

Mesmo dentro do propósito relativamente restrito deste livro o de sugerir por que os contos de fadas são tão significativos para as crianças, ajudando-as a lidar com os problemas psicológicos do crescimento e da integração de suas personalidades - algumas limitações, sérias mas necessárias, têm que ser aceitas.

A primeira reside no fato de hoje em dia apenas um pequeno número de contos de fadas ser amplamente conhecido. A maioria dos pontos frisados neste livro poderia ter sido ilustrada mais claramente se fosse possível remeter a algumas destas estórias mais obscuras. Mas como estes contos, embora um dia familiares, atualmente são desconhecidos, teria sido necessário reimprimi-los aqui, o que daria ao livro um tamanho incômodo. Por conseguinte, tomamos a

decisão de centralizá-lo em algumas estórias de fadas ainda populares para mostrar seus significados subjacentes, e como estes podemse relacionar com os problemas de crescimento da criança, com nossa compreensão de nós mesmos e do mundo. E a segunda parte do livro, em vez de empenhar-se numa abordagem exaustiva que está além de seu alcance, examina algumas histórias favoritas e bem conhecidas com algum detalhe, pelo significado e prazer que se pode obter delas.

Se este livro fosse dedicado a apenas um ou dois contos, seria possível mostrar muito mais de suas facetas, embora mesmo então uma sindicância completa de suas profundezas não fosse conseguida: cada estória tem significados em muitos níveis. Que estória é mais importante para uma criança específica numa idade específica depende inteiramente de seu estágio psicológico de desenvolvimento e dos problemas que mais a pressionam no momento. Enquanto escrevia o livro parecia razoável concentrar-me nos significados centrais de um conto de fadas, mas isto levaria a negligenciar outros aspectos que podem ser muito mais significantes para alguma criança individualmente, em função dos problemas com que está lutando na ocasião. Essa, então, é outra limitação necessária desta apresentação.

Por exemplo, ao discutir "João e Maria" o empenho infantil da criança em agarrar-se aos pais, mesmo sendo tempo de se defrontar com o mundo por conta própria, é enfatizado, bem como a necessidade de transcender a primitiva oralidade, simbolizada pela fascinação infantil com a casa de biscoitos de gengibre. Assim, pareceria que este conto de fadas tem mais a oferecer à criancinha prestes a dar seus primeiros passos para o mundo. Incorpora suas ansiedades e oferece reasseguramento sobre esses medos, porque mesmo em sua forma mais exagerada - ansiedade de ser devorado -revelam-se injustificáveis: as crianças saem vitoriosas no final, e um inimigo dos mais ameaçadores - a bruxa - é completamente derrotado. Assim, teríamos um bom exemplo no fato de que esta história tem sua maior atração e valor para a criança na idade em que os contos de fadas começam a exercer seu impacto benéfico, isto é, por volta dos quatro/cinco anos.

Mas a ansiedade de separação - o medo de ser desamparado e o medo de morrer de fome, incluindo a voracidade oral, não são restritos a um período particular de desenvolvimento. Tais medos ocorrem em todas as idades no inconsciente, e assim este conto também tem significado e provê encorajamentos para crianças muito mais velhas. De fato, a pessoa mais velha pode achar bem mais difícil admitir conscientemente seu modo de ser desamparada pelos pais, ou de encarar sua voracidade oral; e isto é mesmo uma razão a mais para deixar o conto das fadas falar a seu inconsciente, dar corpo às suas ansiedades

inconscientes e aliviá-las, sem que isto nunca chegue ao conhecimento consciente.

Outros traços da mesma história podem oferecer reasseguramentos muito necessários e orientação para uma criança mais velha. Na primeira adolescência uma garota ficou fascinada por "João e Maria", e obteve grande conforto em ler e reler o conto, fantasiando sobre ele. Quando criança ela fora dominada por um irmão ligeiramente mais velho. Ele, de certa forma, mostrara-lhe o caminho, como João fez quando espalhou as pedrinhas que os guiaram de volta ao lar. Quando adolescente, esta moça continuou a apoiar-se no irmão; e este traço da história funcionava como reassegurador. Mas ao mesmo tempo ela também se ressentia do domínio do irmão. Sem que estivesse consciente disso na ocasião, sua luta pela independência girava em torno da figura de João. A estória disse ao seu inconsciente que seguir a liderança de João levava-a de volta, e não para adiante, e era também significativo que embora João fosse o líder no começo da estória, era Maria quem no final conseguia a independência para ambos, pois é ela que derrota a bruxa. Quando adulta, esta mulher veio a entender que o conto de fadas tinha-lhe ajudado muito, livrando-a da dependência de seu irmão, já que a convencera de que uma dependência primária em relação a ele não necessitava interferir no domínio posterior dela. Assim, uma estória que por uma razão tinha sido significativa para ela quando criancinha forneceu-lhe uma orientação na adolescência por razões completamente diferentes.

O motivo central de "Branca de Neve" é a garota préadolescente superando de todos os modos a madastra malvada que, por ciúmes, nega-lhe uma existência independente - simbolicamente representada pela madrasta tentando destruir Branca de Neve. O significado profundo da história para uma garota de cinco anos, em especial, estava todavia bem longe destes problemas de préadolescência. Sua mãe era fria e distante, tanto que ela se sentia perdida. A história reassegurava-lhe que ela não necessitava se desesperar: Branca de Neve, traída por sua madrasta, foi salva por homens
- primeiro os anões e depois o príncipe. Esta criança, também, não se desesperou por causa do abandono da mãe, mas acreditou que o resgate viria dos homens. Confiante de que "Branca de Neve" mostrava-lhe o caminho, ela voltou-se para o pai, que respondeu favoravelmente; o final feliz do conto de fadas tornou possível a esta garota encontrar uma solução feliz para o impasse existencial em que a falta de interesse de sua mãe a projetara. Assim, um conto de fadas pode ter um significado importante tanto para uma criança de cinco anos como para uma de treze, embora os significados pessoais que deles derivam possam ser bem diferentes.

Em "Rapunzel" sabemos que a feiticeira trancou Rapunzel na torre quando

ela atingiu a idade de doze anos. Assim, a sua história é de certa forma, a de uma garota pré-púbere e de uma mãe ciumenta que tenta impedi-la de ganhar a independência - um problema adolescente típico, que encontra uma solução feliz quando Rapunzel se une ao príncipe. Mas um menino de cinco anos obteve um reasseguramento bem diferente desta estória. Quando soube que sua avó, que cuidava dele na maior parte do dia, teria que ir para o hospital devido a uma doença grave - sua mãe estava trabalhando o dia todo e não havia pai no lar - ele pediu para que lessem a estória de Rapunzel. Neste momento crítico de sua vida, dois elementos do conto eram importantes para ele. Primeiro, havia a proteção contra todos os perigos que a mãe substituta dava à criança, uma idéia que lhe era muito atraente naquele momento. De modo que aquilo que normalmente poderia ser encarado como uma representação de um comportamento negativo, egoísta, foi capaz de ter um significado dos mais reasseguradores em uma circunstância específica. E ainda mais importante para o menino era outro motivo central da estória: que Rapunzel achou os meios de escapar de sua condição em seu próprio corpo - as tranças pelas quais o príncipe subia até o quarto dela na torre. Que o corpo da gente possa prover um salva-vidas reassegurou-o de que, se necessário, ele encontraria similarmente no próprio corpo a fonte de sua segurança. Isto mostra que um conto de fadas - porque se endereça da forma mais imaginativa aos problemas humanos essenciais, e o faz de um modo indireto - pode ter muito a oferecer a um menininho mesmo se a heroína da estória é uma garota adolescente.

Estes exemplos ajudam a neutralizar qualquer impressão dada por minha centralização aqui nos motivos principais de uma estória, e demonstrar que os contos de fadas têm grande significado psicológico para crianças de todas as idades, tanto meninas quanto meninos, independente da idade e sexo do herói da estória. Obtém-se um significado pessoal rico das estórias de fadas porque elas facilitam mudanças na identificação, já que a criança lida com diferentes problemas, um de cada vez. À luz de sua identificação primária com Maria, que estava contente de ser guiada por João, a identificação posterior da adolescente com a Maria que venceu a bruxa fez com que seu desenvolvimento na direção da independência fosse mais compensador e seguro. O fato do menininho encontrar, em primeiro lugar, segurança na ideia de ser mantido dentro da torre permitiu-lhe depois ufanar-se na percepção de que uma segurança muito mais confiável podia ser encontrada naquilo que seu corpo tinha a lhe oferecer, provendo-o de um salva-vidas.

Como não podemos saber em que idade um conto específico será mais importante para uma criança específica, não podemos decidir qual dos vários contos ela deveria escutar num dado período ou por quê. Isto só a criança pode

determinar e revelar pela força com que reage emocionalmente àquilo que um conto evoca na sua mente consciente e inconsciente. Naturalmente, um pai começará a contar ou ler para seu filho uma estória que ele próprio gostava quando criança, ou ainda gosta. Se a criança não se liga à estória, isto significa que os motivos ou temas aí apresentados falharam em despertar uma resposta significativa neste momento da sua vida. Então é melhor contar-lhe um outro conto de fadas na noite seguinte. Logo ela indicará que uma certa estória tornou-se importante para ela por sua resposta imediata, ou pedindo para que lhe contem a estória outra vez. Se tudo correr bem, o entusiasmo da criança pela estória será contagioso, e a estória se tornará importante também para o pai, se não por outra razão, pelo menos porque ela significa tanto para a criança. Finalmente chegará o tempo em que a criança obteve tudo o que pôde da estória preferida, ou que os problemas que faziam com que respondesse a ela foram substituídos por outros que encontram melhor expressão em outro conto. Ela pode então temporariamente perder o interesse nessa estória e sentir mais prazer numa outra. Ao contar estórias de fadas é sempre melhor seguir a orientação da criança.

Mesmo que um pai advinhe corretamente a razão por que o filho ficou envolvido emocionalmente por um dado conto, é melhor que guarde este conhecimento para si. As experiências e reações mais importantes da criancinha são amplamente subconscientes e devem permanecer assim até que ela alcance uma idade e compreensão mais madura. É sempre invasor interpretar os pensamentos inconscientes de uma pessoa, tornar consciente o que ela deseja manter préconsciente, e isto é especialmente verdade no caso da criança. É exatamente tão importante para o bem-estar da criança sentir que seus pais compartilham suas emoções, divertindo-se com o mesmo conto de fadas, quanto seu sentimento de que seus pensamentos interiores não são conhecidos por eles até que ela decida revelá-los. Se o pai indica que já os conhece, a criança fica impedida de fazer o presente mais precioso a seu pai, o de compartilhar com ele o que até então era secreto e privado para ela. E dado que, em acréscimo, um pai é bem mais poderoso que uma criança, seu domínio pode parecer ilimitado - e daí preponderantemente destrutivo - se parecer que ele é capaz de ler os pensamentos secretos dela, de conhecer seus sentimentos mais escondidos, mesmo antes dela se tornar ciente deles.

Explicar para uma criança por que um conto de fadas é tão cativante para ela destrói, acima de tudo, o encantamento da estória, que depende, em grau considerável, da criança não saber absolutamente por que está maravilhada. E ao lado do confisco deste poder de encantar vai também uma perda do potencial da estória em ajudar a criança a lutar por si só e dominar exclusivamente por si só o problema que fez a estória significativa para ela. As interpretações adultas, por

mais corretas que sejam, roubam da criança a oportunidade de sentir que ela, por sua própria conta, através de repetidas audições e de ruminar acerca da estória, enfrentou com êxito uma situação difícil. Nós crescemos, encontramos sentido na vida e segurança em nós mesmos por termos entendido o resolvido problemas pessoais por nossa conta, e não por eles nos terem sido explicados por outros.

Os temas dos contos de fadas não são fenômenos neuróticos, algo que alguém se sente melhor entendendo racionalmente de forma a poder se livrar deles. Tais temas são vivenciados como maravilhas porque a criança se sente entendida e apreciada bem no fundo de seus sentimentos, esperanças e ansiedades, sem que tudo isso tenha que ser puxado e investigado sob a luz austera de uma racionalidade que ainda está aquém dela. Os contos de fadas enriquecem a vida da criança e dão-lhe uma dimensão encantada exatamente porque ela não sabe absolutamente como as estórias puseram a funcionar seu encantamento sobre ela.

Este livro foi escrito para ajudar aos adultos, e especialmente aos que têm crianças sob seus cuidados, a se tornarem cientes da importância de tais contos. Como já foi apontado, inumeráveis interpretações ao lado das sugeridas no texto que se segue são pertinentes; os contos de fadas, como todas as verdadeiras obras de arte, possuem uma riqueza e profundidade variadas que transcendem de longe o que mesmo o mais cuidadoso exame discursivo pode extrair deles. O que dizemos neste livro deveria ser encarado apenas como ilustrativo e sugestivo. Se o leitor for estimulado a ir além da superfície a seu próprio modo, ele extrairá significados pessoais ainda mais variados destas estórias, o que então se tornará também mais significativo para a criança a quem ele irá contá-las.

Aqui, todavia, deve ser marcada uma limitação especialmente crucial: o verdadeiro significado e impacto de um conto de fadas pode ser apreciado, seu encantamento pode ser experimentado, apenas com a estória na sua forma original. Descrever os traços significativos de um conto de fadas transmite tão pouco sentimento pelo que está ocorrendo quanto uma lista dos incidentes de um poema faria para sua apreciação. Esta descrição dos traços principais, todavia, é o que um livro deste tipo pode fornecer, a menos que de fato reimprimisse as estórias. Como a maioria deste contos está à disposição em outras fontes, esperamos que sejam lidos paralelamente ao livro. * Seja "Chapeuzinho Vermelho", "Borralheira" ou qualquer outro conto de fadas, só a própria estória permite uma apreciação de suas qualidades poéticas, e com isto uma compreensão da forma como enriquece uma mente suscetível.

* As versões dos contos de fadas abordadas neste livro estão apontadas nas notas no final do livro.

PRIMEIRA PARTE

UM PUNHADO DE MÁGICA A VIDA ADIVINHADA A PARTIR DO INTERIOR

"Chapeuzinho Vermelho foi meu primeiro amor. Senti que se eu pudesse ter casado com Chapeuzinho Vermelho teria conhecido a perfeita bem-aventurança." Esta afirmação feita por Charles Dickens indica que ele, como milhões de crianças desconhecidas por todo o mundo através dos tempos, ficou encantado pelos contos de fadas. Mesmo quando mundialmente famoso, Dickens reconheceu o profundo impacto formativo que as figuras e os eventos maravilhosos dos contos de fadas tinham tido sobre ele e seu génio criativo. Repetidamente expressava escárnio por aqueles que, motivados por uma racionalidade desinformada e mesquinha, insistiam em racionalizar, expurgar ou incriminar estas estórias, e assim roubavam às crianças as importantes contribuições que os contos de fadas podiam dar a suas vidas. Dickens entendia que as imagens dos contos de fadas ajudam a criança melhor do que qualquer outra coisa na sua tarefa mais difícil e, contudo, a mais importante e satisfatória: conseguir uma consciência mais madura para civilizar as pressões caóticas de seus inconscientes. [1]

Hoje em dia, como no passado, as mentes tanto das crianças criativas quanto das medianas podemse abrir a uma apreciação de todas as coisas superiores da vida através dos contos de fadas, dos quais podem passar facilmente à apreciação das maiores obras de literatura e arte. O poeta Louis MacNeice, por exemplo, diz que: "As verdadeiras estórias de fadas sempre significaram muito para mim como pessoa, mesmo quando eu estava numa escola pública onde admiti-lo significava desmoralizar-se. Ao contrário do que muitas pessoas dizem mesmo agora, uma estória de fadas, pelo menos da variedade folclórica clássica, é algo mais sério do que a novela naturalista comum, cujos laços vão a uma profundidade pouco maior do que a de uma coluna de fofocas. Dos contos populares e contos de fadas sofisticadas, como os de Hans Anderson ou os da mitologia Nórdica, e estórias como os livros de *Alice* e *Os bebés da água,* passei, aproximadamente aos doze anos, para a *Rainha Fada.*[2] Críticos literários como G. K. Chesterton e C. S. Lewis sentiam que as estórias de fadas eram "explorações espirituais" e, por conseguinte, "muito semelhantes à vida", já que revelaram "a vida humana como é vista, ou sentida, ou adivinhada a partir do interior". [3]

Os contos de fadas, à diferença de qualquer outra forma de literatura, dirigem a criança para a descoberta de sua identidade e comunicação, e também sugerem as experiências que são necessárias para desenvolver ainda mais o seu

caráter. Os contos de fadas declaram que uma vida compensadora e boa está ao alcance da pessoa apesar da adversidade - mas apenas se ela não se intimidar com as lutas do destino, sem as quais nunca se adquire verdadeira identidade. Estas estórias prometem à criança que, se ela ousar se engajar nesta busca atemorizante, os poderes benevolentes virão em sua ajuda, e ela o conseguirá. As estórias também advertem que os muito temerosos e de mente medíocre, que não se arriscam a se encontrar, devem se estabelecer numa existência monótona - se um destino ainda pior não recair sobre eles.

As gerações passadas de crianças que amavam e sentiam a importância dos contos de fadas estavam submetidas ao escárnio somente dos pedantes, como aconteceu com MacNeice. Hoje em dia nossos filhos são despojados ainda mais dolorosamente - porque são privados completamente de conhecer os contos de fadas. A maioria das crianças agora conhece os contos de fadas só em versões amesquinhadas e simplificadas, que amortecem os significados e roubam-nas de todo o significado mais profundo - versões como as dos filmes e espetáculos de TV, onde os contos de fadas são transformados em diversão vazia.

Através da maior parte da história da humanidade, a vida intelectual de uma criança, fora das experiências imediatas dentro da família, dependeu das estórias míticas e religiosas e dos contos de fadas. Esta literatura tradicional alimentava a imaginação e estimulava as fantasias. Simultaneamente, como estas estórias respondiam às questões mais importantes da criança, eram um agente importante de sua socialização. Os mitos e as lendas religiosas mais intimamente relacionadas ofereciam um material a partir do qual as crianças formavam os conceitos de origem e propósito do mundo, e dos ideais sociais que a criança podia buscar como padrão. Eram as imagens do inconquistável herói Aquiles e do astuto Odisseu; de Hércules, cuja história de vida mostrava que não está abaixo da dignidade do homem mais forte limpar o estábulo mais imundo; de São Martim, que cortou seu casaco ao meio para vestir um pobre mendigo. É apenas a partir de Freud que o mito de Édipo tornou-se a imagem pela qual compreendemos os problemas, sempre novos mas velhíssimos, que nos são colocados pelos sentimentos complexos e ambivalentes acerca de nossos pais. Freud se referiu a esta estória antiga para dar-nos consciência do inescapável caldeirão de emoções com que cada criança, a seu próprio modo, tem que lidar numa certa idade.

Na civilização hindu, a estória de Roma e Sita (parte do *Rarnayaná),* falando sobre a coragem pacífica dos dois e a devoção apaixonada de um para com o outro, é o propósito das relações de amor e casamento. A cultura, além do mais, convida cada um a tentar reviver este mito na sua própria vida; cada uma das noivas hindus é chamada Sita, e como parte da cerimónia de seu casamento

ela dramatiza certos episódios do mito.

Num conto de fadas, os processos internos são externalizados e tornam-se compreensíveis enquanto representados pelas figuras da estória e seus incidentes. Por esta razão, na medicina tradicional hindu um conto de fadas personificando seu problema particular era oferecido para meditação a uma pessoa desorientada psiquicamente. Esperava-se que meditando sobre a estória a pessoa perturbada fosse levada a visualizar tanto a natureza do impasse existencial que sofria, como a possibilidade de sua resolução. A partir do que um conto específico implicava acerca de desesperos, esperanças e métodos do homem para vencer tribulações, o paciente poderia descobrir não só um caminho para fora de sua desgraça mas também um caminho para se encontrar, como fazia o herói da estória.

Mas a suprema importância dos contos de fadas para o indivíduo em crescimento reside em algo mais do que ensinamentos sobre as formas corretas de se comportar neste mundo - tal sabedoria é plenamente suprida na religião, mitos, e fábulas. As estórias de fadas não pretendem descrever o mundo tal como é, nem aconselham o que alguém deve fazer. Se o fizessem, o paciente hindu seria induzido a seguir um padrão imposto de comportamento - o que não só é péssima terapia, como também o oposto de terapia. O conto de fadas é terapêutico porque o paciente encontra sua *própria* solução através da contemplação do que a estória parece implicar acerca de seus conflitos internos neste momento da vida. O conteúdo do conto escolhido usualmente não tem nada que ver com a vida exterior do paciente, mas muito a ver com seus problemas interiores, que parecem incompreensíveis e daí insolúveis. O conto de fadas claramente não se refere ao mundo exterior, embora possa começar de forma bastante realista e ter entrelaçados os traços do cotidiano. A natureza irrealista destes contos (a qual os racionalistas de mente limitada objetam) é um expediente importante, porque torna óbvio que a preocupação do conto de fadas não é uma informação útil sobre o mundo exterior, mas sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo.

Na maioria das culturas, não existe uma linha clara separando o mito do conto folclórico ou de fadas; todos eles formam a litera tura das sociedades pré-literatas. As línguas nórdicas têm apenas uma palavra para ambas: *saga.* O alemão manteve a palavra *Sage* para os mitos, enquanto as estórias de fadas são chamadas *Mãrchen.* Infelizmente tanto os nomes ingleses como franceses para estas estórias enfatizam o papel das fadas na maioria, as fadas não apare cem. Os mitos bem como as estórias de fada atingem uma forma de finitiva apenas quando estão redigidos e não mais sujeitos a mudan ça contínua. Antes de serem redigidas, as estórias ou eram condena das ou amplamente elaboradas na

transmissão através dos séculos; algumas estórias misturavam-se com outras. Todas foram modifi cadas pelo que o contador pensava ser de maior interesse para os ouvintes, pelo que eram suas preocupações do momento ou os problemas especiais de sua época.

Algumas estórias folclóricas e de fadas desenvolveram-se a partir dos mitos; outras foram a eles incorporadas. As duas formas incorporaram a experiência cumulativa de uma sociedade, já que os homens desejavam relembrar a sabedoria passada e transmiti-la às gerações futuras. Estes contos fornecem percepções profundas que sustentaram a humanidade através das longas vicissitudes de sua existência, uma herança que não ê transmitida sob qualquer outra forma tão simples e diretamente, ou de modo tão acessível, às crianças.

Os mitos e estórias de fadas têm muito em comum. Mas nos mitos, muito mais do que nas estórias de fadas, o herói da cultura se apresenta ao ouvinte como uma figura com a qual deve rivalizar na sua própria vida, tanto quanto possível.

Um mito, como uma estória de fadas, pode expressar um conflito interno de forma simbólica e sugerir como pode ser resolvido mas esta não ê necessariamente a preocupação central do mito. Ele apresenta seu tema de uma forma majestosa; transmite uma força espiritual; e o divino está presente e é vivenciado na forma de heróis sobre-humanos que fazem solicitações constantes aos simples mortais. Por mais que nós, os mortais, possamos empenhar-nos em ser como estes heróis, permaneceremos sempre e obviamente inferiores a eles.

As figuras e situações dos contos de fadas também personificam e ilustram conflitos internos, mas sempre sugerem sutilmente como estes conflitos podem ser solucionados e quais os próximos passos a serem dados na direção de uma humanidade mais elevada. O conto de fadas é apresentado de um modo simples, caseiro; não fazem solicitações ao leitor. Isto evita que até a menor das crianças se sinta ôompelida a atuar de modo específico, e nunca a leva a se sentir inferior. Longe de fazer solicitações, o conto de fadas reassegura, dá esperança para o futuro, e oferece a promessa de um final feliz. Por esta razão, Lewis Carrol chamou-o um "presente de amor" - um termo que dificilmente se aplicará a um mito.*

Obviamente, nem toda estória contida numa coleção dita de "Contos de fada" corresponde a estes critérios. Muitas destas estórias são simplesmente diversões, contos aconselhadores, ou fábulas. Se são fábulas, contam por meio de palavras, ações ou situações embora possam ser fabulosas - o que alguém deve fazer. As fábulas solicitam e ameaçam - são moralistas - ou apenas entretém. Para decidir se uma estória é um conto de fadas ou algo inteiramente

diferente, a pessoa deve se perguntar se poderia ser corretamente chamado de "presente de amor" para uma criança. Este é um caminho não muito ruim, para se chegar a uma classificação.

Para entender como uma criança encara os contos de fadas, vamos considerar como exemplos as várias estórias de fadas nas quais uma criança derrota um gigante pela astúcia, gigante que lhe assusta ou mesmo ameaça a vida. O fato de as crianças intuitivamente compreenderem o que estes "gigantes" representam é ilustrado pela reação espontânea de uma criança de cinco anos.

Encorajada pela discussão sobre a importância que os contos de fadas têm para as crianças, uma mãe venceu sua hesitação em contar estas estórias "sangrentas e ameaçadoras" para seu filho. A partir de suas conversas com ele, soube que o filho já tinha fantasias de comer gente ou de pessoas sendo devoradas. Então ela contoulhe "João, o Gigante Matador" [4]. A resposta dele no final da estória foi: "Não existem coisas como gigantes, existem?". E antes que a mãe pudesse dar a resposta reasseguradora que estava na ponta da língua - e que teria destruído o valor da estória - ele continuou: "Mas há coisas como gente grande, e elas são como gigantes". Na amadurecida idade avançada de cinco anos, ele compreendeu a mensagem encorajadora da estória: embora os adultos pareçam gigantes assustadores, um menininho com astúcia pode vencê-los.

* Criança da pura fronte sem névoas E sonhadores olhos de espanto! Embora o tempo seja veloz E meia vida separa você e eu Seu adorável sorriso bem certo saudará O presente de amor de um conto de fadas. CL. Dodgson (Lewis Carroll), em *Através do espelho*

Esta observação revela uma fonte de relutância adulta em contar estórias de fadas: nós não nos sentimos à vontade com o pensamento de que às vezes parecemos gigantes ameaçadores para nossos filhos, embora seja fato. Nem desejamos aceitar com que facilidade eles pensam que podem nos enganar, ou fazer-nos de bobos, e como se deliciam com esta ideia. Mas contando ou não estórias de fadas para eles, nós *realmente* - como prova o exemplo deste menininho lhes parecemos gigantes egoístas que desejam manter para si todas as coisas maravilhosas que dão poder. As estórias de fadas reasseguram às crianças de que elas podem, eventualmente, levar a melhor sobre o gigante - isto é, elas podem crescer para ser como o gigante e adquirir os mesmos poderes. Estas são "as poderosas esperanças que nos tornam homens".[5]

De modo ainda mais significativo, se nós, os pais, contamos estórias para nossos filhos, podemos dar-lhes o reasseguramento mais importante: nossa aprovação de que eles brinquem com a ideia de levar a melhor sobre esses gigantes. Aqui, ler não é o mesmo que ouvir de alguém a estória, porque enquanto lê sozinha a criança pensa que só algum estranho - a pessoa que escreveu a estória ou arranjou o livro - aprova a retaliação do gigante e sua

frustração. Mas quando os pais *contam-lhe* a estória, a criança fica segura de que eles aprovam a retaliação feita em fantasia à ameaça que o domínio adulto implica.

"O PESCADOR E O GÉNIO"

O CONTO DE FADAS COMPARADO COM A FÁBULA

Um dos contos das *Noites árabes,* "O pescador e o génio", fornece uma versão quase completa do tema de conto de fadas que retrata um gigante em conflito com uma pessoa comum [6]. Este tema é comum a todas as culturas, de alguma forma, pois as crianças em toda parte temem e se irritam com os poderes dos adultos sobre elas. (No Oeste, o tema é mais conhecido na forma exemplificada pela estória dos Irmãos Grimm, "O génio da garrafa".) As crianças sabem que, fora o cumprimento das ordens, só têm um modo de se salvar da ira do adulto: vencê-lo pela astúcia.

"O pescador e o génio" conta como um pobre pescador lança sua rede ao mar quatro vezes. Primeiro, ele captura um asno morto; da segunda vez, um cântaro cheio de areia e lama. O terceiro esforço lhe fornece menos do que os anteriores: potes e vidros quebrados. Na quarta vez, o pescador extrai um jarro de cobre. Quando o abre, emerge uma enorme nuvem, que se materializa num génio gigante que ameaça matá-lo, apesar de todas as súplicas do pescador. O pescador se salva com seu engenho: escarnece do génio, duvidando em voz alta de que um enorme génio possa caber numa vasilha tão pequena; assim induz o génio a voltar ao jarro. Rapidamente o pescador arrolha-o, sela o jarro e joga-o de volta ao oceano.

Em outras culturas, o mesmo tema pode aparecer numa versão onde a figura malvada se materializa num animal grande e feroz que ameaça devorar o herói, que, exceto pela astúcia, não é rival para seu adversário. O herói então reflete alto que deve ser fácil para um poderoso espírito tomar a forma de uma criatura enorme, mas que não poderia se transformar num animalzinho tal como um rato ou um pássaro. Este apelo para a vaidade do espírito define sua condenação. Para mostrar que nada é impossível para ele, o espírito malvado se transforma num pequeno animal, que então é facilmente vencido pelo herói.[7]

A estória de "O pescador e o génio" é mais rica em mensagens ocultas do que outras versões deste tema, já que contém, detalhes significativos que nem sempre se encontram em outras versões. Um traço é o relato de como o génio tornou-se tão cruel a ponto de desejar matar a pessoa que o libertou; outro traço é que três tentativas sem sucesso são finalmente recompensadas na quarta vez.

De acordo com a moralidade adulta, quanto mais dura um aprisionamento, tanto mais grato o prisioneiro ficaria para com a pessoa que o libertasse. Mas não é assim que o génio descreve o processo: enquanto ficou confinado na garrafa durante os primeiros cem anos ele "disse de coração: Aquele que me libertar, eu o enriquecerei para sempre. Mas passou-se o século inteiro, e quando ninguém me libertou, eu entrei pelos segundos cem anos dizendo: Àquele que me soltar, eu abrirei os tesouros ocultos da terra. Ainda assim ninguém me libertou, e passaram-se quatrocentos anos. Então, disse eu: Àquele que me soltar, eu satisfarei três desejos. Mesmo assim ninguém me libertou. Em consequência encerrei-me em cólera, e com excessiva ira disse para mim mesmo: Aquele que me soltar, daqui para diante, eu o matarei..."

É assim exatamente que se sente uma criancinha quando foi "desamparada". Primeiro, pensa consigo mesma como ficará feliz quando sua mãe voltar; ou, quando é mandada para seu quarto, como ficará contente quando receber permissão de sair novamente, e como ela recompensará Mamãe. Mas, à medida que o tempo passa, a criança torna-se cada vez mais zangada, e fantasia a terrível vingança que fará com os que a destituíram. O fato de que, na realidade, ela poderá ficar muito feliz quando for suspensa a pena não muda a forma como seus pensamentos movem-se da recompensa à punição dos que lhe inflingiram desconsolo. Por conseguinte, o modo como os pensamentos do génio se desenvolvem dão à estória veracidade psicológica para a criança.

Um exemplo desta progressão de sentimentos foi mostrado por um menino de três anos, cujos pais tinham ido para fora por várias semanas. O menino vinha falando perfeitamente bem antes da partida de seus pais, e continuou a fazê-lo com a mulher que tomava conta dele e com os outros. Mas, na volta dos pais, ele não disse nenhuma palavra para eles ou para qualquer outra pessoa durante duas semanas. A partir do que ele dissera à sua governanta, ficou claro que durante os primeiros dias da ausência dos pais ele tinha aguardado com grande antecipação a volta deles. No final da primeira semana, contudo, começou a dizer que estava zangado porque eles o tinham deixado, e que "acertaria as contas" com eles na volta. Uma semana mais tarde, se recusava até mesmo a falar sobre seus pais e tornava-se violentamente raivoso com qualquer um que os mencionasse. Quando a mãe e o pai finalmente chegaram, ele silenciosamente desviou-se deles. Apesar de todos os esforços para chegar até ele, o menino permaneceu congelado na sua rejeição. Foi preciso várias semanas de compreensão condolente de seu estado por parte dos pais, antes de o garoto recuperar seu antigo eu. Está claro que à medida que o tempo passou, a raiva da criança foi aumentando até se tornar tão violenta e preponderante que teve medo de, caso se permitisse, destruir seus pais ou ser destruído em retaliação. Não falando, se defendia: era seu modo de se

proteger e aos pais das consequências de sua raiva dominadora.

Não há maneira de se saber se na linguagem original de "O pescador e o génio" existe alguma expressão similar à nossa sobre sentimentos "engarrafados". Mas a imagem do confinamento numa garrafa era tão pertinente então, como o é agora para nós. De alguma forma, toda criança tem experiências similares às do menino de três anos, embora usualmente de uma forma menos extrema e sem reações manifestas como a dele. Por sua própria conta, a criança não sabe o que lhe aconteceu - tudo o que sabe é que tem que agir deste modo. Os esforços para ajudá-la a entender racionalmente não afetam a criança, e deixamna derrotada, pois ela ainda não pensa racionalmente.

Se a gente diz a uma criancinha que um menino ficou tão zangado com seus pais que não falou com eles por duas semanas, sua reação será "Isto é bobagem! "Se a gente tentar explicar por que o menino não falou por duas semanas, a criança ouvinte sentirá ainda mais que agir desta forma é bobagem - agora, não só porque considera a ação tola, mas também porque a explanação não faz sentido para ela.

Uma criança não pode aceitar conscientemente que sua raiva a deixe sem fala, ou que possa desejar destruir aqueles de quem depende para sua existência. Entender isto significaria que deve aceitar o fato de suas próprias emoções poderem dominá-la de tal forma que não teria controle sobre elas - um pensamento muito assustador. A ideia de que dentro de nós podem residir forças que estão além de nosso controle é muito ameaçadora e não só para a criança.*

" É transtornante para uma criança pensar que, sem seu conhecimento, estão ocorrendo processos dentro dela. Podemos ilustrálo pelo que aconteceu com uma de

Para uma criança, a ação toma o lugar da compreensão, e isto se torna cada vez mais verdadeiro quanto mais intensamente ela sinta. Ela pode ter aprendido a *dizer* de outra forma sob orientação adulta, mas da forma como ela realmente o encara, as pessoas não choram porque estão tristes: elas simplesmente choram. As pessoas não machucam e destro'em ou param de falar porque estão zangadas; apenas fazem estas coisas. Uma criança pode ter aprendido que é possível aplacar os adultos explicando sua ação assim: "Eu fiz isto porque estou zangado" - mas isto não muda o fato de que ela não experimenta a raiva como raiva, mas apenas como um impulso de ferir, de destruir, de ficar silenciosa. Só perto da puberdade começamos a reconhecer nossas emoções pelo que são sem agir em função delas imediatamente, ou desejar fazê-lo.

Os processos infantis inconscientes só se tornam claros para as crianças através de imagens que falam diretamente a seu inconsciente. As imagens evocadas pelos contos de fadas assim o fazem. Como a criança não pensa "Quando mamãe voltar, ficarei feliz", mas sim "Eu darei alguma coisa para ela",

da mesma forma o génio disse para si mesmo: "Aquele que me soltar, eu o enriquecerei". Como a criança não pensa "Estou com tanta raiva que poderia matar esta pessoa", mas sim "Quando eu a ver, eu a matarei" também o génio diz: "Eu matarei quem me soltar". Se supusermos uma pessoa *real* pensando ou agindo desta forma, esta ideia desperta muita ansiedade para permitir compreensão. Mas a criança sabe que o génio é uma figura imaginária, por isso ela pode se permitir reconhecer o que motivou o génio, sem ser forçada a fazer uma aplicação direta a si mesma.

Enquanto a criança entremeia fantasias ao redor da estória - e a menos que o faça, o conto de fadas perde muito de seu impacto ela lentamente se familiariza com a forma de o génio responder à frustração e ao encarceramento; um passo importante na direção de se familiarizar com reações paralelas nela mesma. Como é um conto de fadas proveniente da terrado-nunca que apresenta à criança estas imagens de comportamento, ela pode oscilar na sua própria mente entre "É verdade, é assim que uma pessoa age e reage" e "É tudo mentira, é apenas uma estória", dependendo de quão pronta esteja para reconhecer estes processos nela mesma.

E, mais importante ainda, como o conto de fadas garante um final feliz, a criança não necessita temer que seu inconsciente venha sete anos quando seus pais tentaram explicar-lhe que suas emoções a tinham levado a fazer coisas que eles - e ela - desaprovavam seriamente. A reação da criança foi: "Você quer dizer que tem uma máquina dentro de mim que funciona todo o tempo e que a qualquer momento pode me explodir?". Daí para a frente, este menino viveu durante algum tempo num verdadeiro terror de autodestruição iminente.
à tona equiparado ao conteúdo da estória, porque, qualquer que seja a descoberta, ela "viverá feliz para sempre".

Os exageros fantásticos da estória, tal como ser "engarrafado" por séculos, tornam as reações plausíveis e aceitáveis, o que não sucederia com situações apresentadas de modo mais real, como a ausência de um dos pais um sentimento que permanece inafetado pela explicação verdadeira de Mamãe de que ela só saiu por meia-hora. Por conseguinte, os exageros fantásticos do conto de fadas dão-lhe o toque de veracidade psicológica - enquanto explanações realistas parecem psicologicamente mentirosas, embora verdadeiras de fato.

"O pescador e o génio" ilustra a razão por que o conto de fadas, simplificado e despojado, perde todo o valor. Olhando para a estória do exterior, pareceria desnecessário que os pensamentos do génio tivessem sofrido tais mudanças desde desejar recompensar a pessoa que o libertasse até decidir puni-la. A estória poderia contar apenas como um génio malvado desejou matar seu libertador, que, embora apenas um ser humano fraco, consegue vencer pela esperteza o poderoso espírito. Mas nesta forma simplificada torna-se apenas um conto assustador com um final feliz, sem verdade psicológica. É a mudança do

génio de desejoso-de-recompensar para desejoso-depunir que permite à criança se identificar com a estória. Dado que a estória descreve de modo tão verdadeiro o que se passou na mente do génio, a ideia do pescador ser capaz de vencer o génio pela esperteza também ganha veracidade. A eliminação destes elementos aparentemente insignificantes fazem os contos de fadas perderem sua significação mais profunda e os torna, assim, desinteres-santes para a criança.

Sem estar consciente disso, a criança regozija-se com a advertência do conto de fadas feita aos que têm o poder de "engarrafálo". Há uma quantidade de estórias infantis modernas nas quais uma criança vence um adulto pelo engenho. Mas porque são muito diretas, não oferecem alívio à ideia de ter sempre que viver sob o tacão do poder adulto; ou então amedrontam a criança, cuja segurança repousa no fato de o adulto ser mais completo do que ela e apto a protegê-la.

Esse é o valor de vencer um génio ou um gigante pela esperteza, enquanto oposto a fazer o mesmo com um adulto. Se se diz à criança que ela pode levar a melhor sobre alguém como seus pais, isto lhe parece realmente um pensamento agradável, mas ao mesmo tempo cria ansiedade porque, se isto é possível, então a criança pode não estar adequadamente protegida por pessoas tão ingénuas. Mas como um gigante é uma figura imaginária, a criança fantasia vencê-lo em esperteza num grau onde é capaz tanto de sobrepujá-lo como de destruí-lo, e ainda imaginar as pessoas reais adultas como protetoras.

A estória "O pescador e o génio" tem várias vantagens sobre as do ciclo de João ("João o matador de gigantes", "João e o pé de feijão"). Como o pescador não só é adulto, como nos é dito, mas também pai de crianças, a estória implicitamente diz à criança que o pai pode sentirse ameaçado por poderes mais fortes do que ele. mas é tão esperto que os vencerá. De acordo com este conto, a criança pode de verdade ter o melhor dos dois mundos. Pode-se lançar no papel do pescador e imaginar-se levando a melhor sobre o gigante. Ou pode projetar o pai no papel do pescador e imaginar-se como um espírito que o ameaça, enquanto é reassegurada de que o pai vencerá.

Um traço aparentemente insignificante mas importante de "O pescador e o génio" é que o pescador tem que experimentar três derrotas antes de pegar o jarro com o génio dentro. Embora fosse mais simples começar a estória com a pescaria da garrafa fatídica, este elemento diz à criança, sem nenhuma moralização, que uma pessoa não pode esperar sucesso numa primeira, ou mesmo segunda ou terceira tentativa. As coisas não são tão fáceis de se realizar como se imagina ou deseja. Para alguém menos persistente, os primeiros três lances do pescador sugeririam desistência, já que cada .esforço levava apenas a coisas piores. A mensagem de que uma pessoa *não* deve desistir, apesar de

insucessos iniciais, é tão importante para as crianças que está contida em muitas fábulas e contos de fadas. A mensagem é efetiva quando apresentada não como uma moral ou solicitação, mas de um modo casual que indica que na vida é assim. Além disso, o evento mágico de sobrepujar o génio gigantesco não ocorre sem esforço ou astúcia; estas são boas razões para aguçar a mente de uma pessoa e fazer com que prossiga seus esforços, qualquer que seja a tarefa.

Outro detalhe nesta estória, que da mesma forma pode parecer insignificante, mas cuja eliminação similarmente enfraqueceria o impacto da estória, é o paralelo feito entre os quatro esforços do pescador que são finalmente coroados pelo sucesso, e os quatro passos da raiva do génio, que aumenta cada vez mais. Isto justapõe a maturidade do pai-pescador e a imaturidade do génio, e coloca o problema crucial que a vida nos apresenta: sermos governados por nossas emoções ou por nossa racionalidade.

Para colocar o conflito em termos psicanalíticos, ele simboliza a difícil batalha que todos temos que travar: cedermos ao princípio do prazer, que nos leva a conseguir uma satisfação imediata de nossos desejos ou a buscar uma vingança violenta para nossas frustações, mesmo sobre aqueles que nada têm que ver com elas - ou deixar de viver por tais impulsos e estabelecer uma vida dominada pelo princípio da realidade, de acordo com o qual devemos estar dispostos a muitas frustações para ganhar recompensas duradouras. O pescador, não permitindo que seus lances decepcionantes o Impedissem de continuar seus esforços, escolhe o princípio da realidade, que finalmente lhe traz o êxito.

A decisão pelo princípio da realidade é tão importante que muitos contos de fadas e mitos tentam ensiná-lo. Para ilustrar o modo direto, didático com que um mito lida com esta escolha crucial, comparado com o método gentil, indireto e sem solicitações, e por conseguinte psicologicamente mais efetivo, com que os contos de fadas transmitem esta mensagem, vamos considerar o mito de Hércules.[8]

No mito, contam-nos que para Hércules "chegara o tempo de verificar se ele usaria seus dotes para o bem ou para o mal. Hércules deixou os pastores e foi para uma região solitária para considerar qual deveria ser seu curso na vida. Enquanto estava sentado ponderando, viu duas mulheres de estatura alta vindo na sua direção. Uma era bonita e nobre, de semblante modesto. A outra era corpulenta e sedutora e se portava arrogantemente". A primeira mulher, continua o mito, é a Virtude; a segunda, o Prazer. Cada uma das mulheres faz promessas para o futuro de Hércules se ele escolher o caminho que ela sugere como seu curso de vida.

Hércules na encruzilhada é uma imagem paradigmática porque todos nós, como ele, somos atraídos pela visão do gozo eterno e fácil onde nós "colheremos

os frutos do trabalho de outro e não recusaremos nada que possa trazer proveito", como prometido pelo "Prazer ocioso, camuflado em Permanente Felicidade". Mas também somos chamados pela Virtude e seu "longo e difícil caminho para a satisfação", que diz: "nada é garantido ao homem sem esforço e labor" e que "se você for estimado por uma cidade, deve prestarlhe serviços; se você colheu, deve semear".

A diferença entre o mito e o conto de fadas é esclarecida pelo fato do mito nos dizer diretamente que as duas mulheres falando com Hércules são "O Prazer ocioso" e a "Virtude". À semelhança das figuras num conto de fadas, as duas mulheres são as incorporações das tendências internas conflitivas e dos pensamentos do herói. Neste mito as duas são descritas como alternativas, embora esteja implícito que de fato não o são - entre o Prazer ocioso e a Virtude, devemos escolher a última. O conto de fadas nunca nos confronta diretamente, ou diz-nos francamente como devemos escolher. Em vez disso, ajuda as crianças a desenvolverem o desejo de uma consciência mais elevada, apelando à nossa imaginação e ao resultado atraente dos acontecimentos, que nos seduz.

O CONTO DE FADAS VERSUS O MITO

OTIMISMO VERSUS PESSIMISMO

Platão - que entendeu possivelmente a formação da mente humana melhor do que alguns de nossos contemporâneos, que desejam suas crianças expostas apenas a pessoas e acontecimentos cotidianos "reais" - sabia o quanto as experiências intelectuais contribuem para a verdadeira humanidade. Ele sugeriu que os futuros cidadãos de sua república ideal começassem sua educação literária com a narração dos mitos, em vez de meros fatos ou os ditos ensinamentos racionais. Mesmo Aristóteles, mestre da razão pura, disse: "O amigo da sabedoria é também um amigo do mito".

Os pensadores modernos que estudaram os mitos e os contos de fadas de um ponto de vista filosófico ou psicológico chegaram à mesma conclusão, independente da sua persuasão original. Mircea Eliade, por exemplo, descreve estas estórias como "modelos para o comportamento humano (que), devido a este mesmo fato, dão significação e valor à vida". Traçando paralelos antropológicos, ele e outros sugerem que os mitos e contos de fadas se derivam de, ou dão expressão simbólica a, ritos de iniciação ou outros *rites de passage* - tais como a morte metafórica de um velho e inadequado eu para renascer num plano mais elevado de existência. Ele sente que esta é a razão destes contos encontrarem uma necessidade sentida de modo intenso e serem transmissores de tanto significado profun *Eliade, que foi influenciado neste enfoque por Saintyves, escreve:* 'É impossível negar que as provações e aventuras dos heróis e heroínas do conto de fadas são

Outros investigadores, com uma orientação psicológica profunda, enfatizam as semelhanças entre os acontecimentos fantásticos dos mitos e contos de fadas e os dos sonhos e devaneios adultos
- a realização de desejos, a vitória sobre todos os competidores, a destruição de inimigos - e concluem que um atrativo desta literatura é que ela exprime o que normalmente impedimos de chegar à consciência. [10]

Há, de certo, diferenças bem significativas entre os contos de fadas e os sonhos. Por exemplo, nos sonhos, com maior frequência a satisfação de desejos é disfarçada, enquanto nos contos de fadas é expressa abertamente. Em um grau considerável, os sonhos são o resultado de pressões internas que não; encontraram alívio, de problemas que bloqueiam uma pessoa, para os quais ela não conhece nenhuma solução e para os quais os sonhos não encontram nenhuma. O conto de fadas faz o oposto: ele projeta o alívio de todas as pressões e não só oferece formas de resolver os problemas, mas promete uma solução "feliz" para eles.

Nós não podemos controlar o que se passa em nossos sonhos. Embora nossa censura interna influencie o que podemos sonhar, este controle ocorre num

nível inconsciente. O conto de fadas, por outro lado, em grande parte resulta do conteúdo comum consciente e inconsciente tendo sido moldado pela mente consciente, não de uma pessoa em especial, mas do consenso de várias a respeito do que consideram problemas humanos universais, e o que aceitam como soluções desejáveis. Se todos estes elementos não estivessem presentes num conto de fadas, ele não seria recontado por gerações e gerações. Só quando um conto de fadas satisfazia as exigências conscientes e inconscientes de muitas pessoas ele era recontado repetidamente e ouvido com grande interesse. Nenhum sonho poderia despertar tal interesse persistente, a menos que fosse forjado em mito, como a estória dos sonhos do faraó interpretada por José na Bíblia.

Há uma concordância geral de que mitos e contos de fadas falam-nos na linguagem de símbolos representando conteúdos in sempre traduzidos em termos iniciatórios. Ora, isto me parece de importância primordial: desde o tempo - que é tão difícil determinar - em que os contos de fadas tomaram forma enquanto tais, os homens, tanto primitivos como civilizados, escutaram-nos com um prazer suscetível de repetição indefinida. Isto equivale dizer que os cenários iniciatórios - mesmo camuflados como o são nos contos de fadas exprimem um psicodrama que responde,a uma necessidade profunda do ser humano. Todo homem deseja experimentar certas situações perigosas, confrontar-se com provas excepcionais, entrar à sua maneira no Outro Mundo - e ele experimenta tudo isto, no nível de sua vida imaginativa, ouvindo ou lendo contos de fadas"

conscientes. Seu apelo é simultâneo à nossa mente consciente e inconsciente, a todos os seus três aspectos - id, ego e superego - e à nossa necessidade de ideais de ego também. Por isso é muito eficaz; e no conteúdo dos contos, os fenómenos internos psicológicos recebem corpo em forma simbólica.

Os psicanalistas freudianos se preocupam em mostrar que tipo de material reprimido ou de outro modo inconsciente está subjacente nos mitos e contos de fadas, e como estes se relacionam aos sonhos e devaneios. [11]

Os psicanalistas jungianos frisam, em acréscimo, que as figuras e os acontecimentos destas estórias estão de acordo com (e por conseguinte representam) fenómenos psicológicos arquetípicos, e simbolicamente sugerem a necessidade de ganhar um estado mais elevado de autoconfiança - uma renovação interna que é conseguida à medida que as forças pessoais e raciais inconscientes tornam-se disponíveis para a pessoa. [12]

Não existem apenas semelhanças essenciais entre os mitos e os contos de fadas; há também diferenças inerentes. Embora as mesmas figuras exemplares e situações se encontrem em ambos, e acontecimentos igualmente miraculosos ocorram nos dois, há uma diferença crucial na maneira como são comunicados. Colocado de forma simples, o sentimento dominante que um mito transmite é: isto é absolutamente singular; não poderia acontecer com nenhuma outra pessoa, ou em qualquer outro quadro; os acontecimentos são grandiosos, inspiram admiração e não poderiam possivelmente acontecer a um mortal comum como

você ou eu. A razão não é tanto que os eventos sejam miraculosos, mas porque são descritos assim. Em contraste, embora as situações nos contos de fada sejam com frequência inusitadas e improváveis, são apresentadas como comuns, algo que poderia acontecer a você ou a mim ou à pessoa do lado quando estivesse caminhando na floresta. Mesmo os mais notáveis encontros são relatados de maneira casual e cotidiana.

Uma diferença ainda mais significativa entre estas duas espécies de estória é o final, que nos mitos é quase sempre trágico, enquanto sempre feliz nos contos. Por esta razão, algumas das estórias mais conhecidas, encontradas nas coleções de contos de fadas, não pertencem realmente a esta categoria. Por exemplo, " A Menina dos Fósforos" e "O Soldadinho de Chumbo" de Hans Christian Andersen, são lindos mas extremamente tristes: eles não transmitem o sentimento de consolo final característico dos contos de fadas. "A Rainha de Neve" de Andersen, por outro lado, está perto de ser um verdadeiro conto de fadas.

ò mito é pessimista, enquanto a estória de fadas é otimista, mesmo que alguns traços sejam terrivelmente sérios. É esta diferença decisiva que separa o conto de fadas de outras estórias nas quais igualmente ocorrem coisas fantásticas, que o resultado seja feliz devido às virtudes do herói, à sorte, ou à interferência de figuras sobrenaturais.

Os mitos tipicamente envolvem solicitações de superego em conflito com uma ação motivada pelo id, e com os desejos autopreservadores do ego. Um mero mortal é muito frágil para enfrentar os desafios dos deuses. Paris, que satisfaz as ordens de Zeus da forma como foram transmitidas a ele por Hermes, e obedece à solicitação das três deusas escolhendo qual terá a maçã, é destruído por ter seguido estas ordens, como inúmeros outros mortais no despertar desta escolha fatídica.

Por mais arduamente que tentemos, não podemos viver integralmente de acordo com o que o superego, como representado nos mitos pelos deuses, parece solicitar-nos. Quanto mais tentamos agradá-lo, tanto mais implacáveis são suas solicitações. Mesmo quando o herói não sabe que cedeu aos aguilhões de seu id, ainda assim ele sofre horrivelmente por isto. Quando um mortal incorre no descontentamento de um deus sem ter feito qualquer coisa de errado, ele é destruído por estas supremas representações de superego. O pessimismo dos mitos é soberbamente exemplificado no paradigmático mito da psicanálise, a tragédia de Édipo.

O mito de Édipo, particularmente quando bem desempenhado no palco, desperta poderosas reações intelectuais e emocionais no adulto - de tal forma que pode provocar uma catarse, como ensinou Aristóteles sobre o que uma tragédia

faz. Depois de ver Édipo, um espectador pode-se espantar quanto à razão de estar tão profundamente comovido; e respondendo ao que observa como sua reação emocional, ruminando sobre os eventos míticos e sobre o que estes significam para uma pessoa poder chegar a tornar claros seus pensamentos e sentimentos. Com isto, certas tensões internas, que são a consequência de situações passadas há muito, podem ser aliviadas; um material previamente inconsciente pode então entrar na consciência da pessoa e tornar-se acessível a uma elaboração consciente. Isto pode acontecer se o observador é profundamente mobilizado emocionalmente pelo mito, e ao mesmo tempo está motivado intelectualmente de modo intenso para entendê-lo.

O fato de vivenciar de modo vicarial o que aconteceu a Édipo, o que ele disse e o que sofreu, pode permitir ao adulto trazer sua compreensão madura àquilo que até então permaneciam ansiedades infantis, preservadas intactas sob forma infantil na mente inconsciente. Mas esta possibilidade existe apenas porque o mito se refere a situações que ocorreram nas épocas mais distantes, já que os anseios e ansiedades edípicas do adulto pertencem ao passado mais obscuro de sua vida. Se o significado subjacente de um mito fosse decifrado e apresentado como um fato que poderia ter acontecido na vida consciente de uma pessoa adulta, então isto aumentaria muito as velhas ansiedades, e resultaria em repressão mais profunda.

Um mito não é um conto admonitório como uma fábula, que despertando ansiedade impede-nos de agir segundo formas que são descritas como danificantes para nós. O mito de Édipo nunca é vivenciado como uma advertência para não nos prendermos a uma constelação edípica. Se a gente nasceu e foi criado como filho de dois pais, os conflitos edípicos são inevitáveis.

O complexo de Édipo é o problema crucial da infância - a menos que a criança permaneça fixada num estágio mais primário de desenvolvimento, tal como o estágio oral. Uma criancinha fica completamente envolvida num conflito edípico enquanto realidade inevitável de sua vida. Uma criança mais velha, de cerca de cinco anos para diante, está lutando para desembaraçar-se disso, em parte reprimindo o conflito, em parte resolvendo-o através de ligações emocionais com outras pessoas e, em parte, sublimando-o. O que uma criança menos necessita é ter seus conflitos edipicos ativados por um tal mito. Suponhamos que a criança ainda deseja ativamente, ou mal reprimiu o desejo de livrar-se de um dos pais de modo a ter o outro exclusivamente; se ela é exposta - mesmo que seja apenas de uma forma simbólica - à idéia de que por destino, sem saber, uma pessoa pode matar um dos pais e casarse com o outro, então aquilo com que a criança brincou apenas em fantasia assume subitamente uma realidade pavorosa. A consequência desta exposição só pode ser a de aumentar a

ansiedade sobre si mesmo e sobre o mundo.

Uma criança não sonha apenas em desposar o pai do outro sexo, mas ativamente entrelaça fantasias em torno disso. O mito de Édipo conta o que acontece quando este sonho se torna realidade - e a criança ainda não pode abandonar fantasias de desejo de desposar um dos pais em algum tempo futuro. Depois de ouvir o mito de Édipo, a conclusão na mente da criança só poderia ser a de que semelhantes coisas horríveis - a morte de um dos pais e a própria mutilação - acontecerão a ela.

Nesta idade, desde os quatro até a puberdade, o que a criança mais necessita é que lhe sejam apresentadas imagens simbólicas que a reassegurem da existência de uma solução feliz para seus problemas edípicos - embora ela possa achar difícil acreditar nisso - desde que ela lentamente trabalhe no sentido de sair deles. Mas o reasseguramento acerca de uma saída tem que vir primeiro, porque somente então a criança terá a coragem de lutar confiantemente para se desembaraçar de sua situação edípica.

Na infância, mais do que em qualquer outra idade, tudo está em transformação. Enquanto não conseguirmos considerável segurança dentro de nós mesmos, não podemos nos comprometer em lutas psicológicas difíceis, a menos que uma saída positiva nos pareça segura, quaisquer que sejam as oportunidades que para isto a realidade apresente. O conto de fadas oferece materiais de fantasia que sugerem à criança sob forma simbólica o significado de toda batalha para conseguir uma auto-realização, e garante um final feliz.

Os heróis míticos oferecem excelentes imagens para o desenvolvimento do superego, mas as exigências que eles incorporam são tão rigorosas que desencorajam a criança nos seus esforços inexperientes para adquirir uma integração da personalidade. Enquanto o herói mítico vivencia uma transfiguração para a vida eterna no céu, exatamente como o resto da humanidade, alguns contos de fadas concluem com a informação de que, se por um acaso não morreu, o herói ainda deve estar vivo. Assim, uma existência feliz embora comum é projetada pelos contos de fadas como o resultado das provações e tirbulações envolvidas nos processos normais de crescimento.

Na verdade, estas crises psicossociais de crescimento são enfeitadas imaginativamente, e simbolicamente representadas nos contos de fadas como encontros com fadas, bruxas, animais ferozes ou figuras de inteligência e astúcia sobre-humanas - mas a humanidade essencial do herói, apesar de suas estranhas experiências, é afirmada pela lembrança de que ele terá que morrer como qualquer um de nós. Quaisquer que sejam os acontecimentos estranhos que o herói do conto de fadas, vivencie, eles não o tornam sobre-humano, como ocorre com o herói mítico. Esta humanidade real sugere à criança que, seja qual for o

conteúdo do conto de fadas, não são mais que elaborações fantasiosas e exageradas das tarefas com que ele tem que se defrontar, dos seus medos e esperanças.

Embora o conto de fadas ofereça imagens simbólicas fantásticas para a solução de problemas, a problemática apresentada é comum: uma criança sofrendo ciúmes e discriminação de seus irmãos, como Borralheira; uma criança que é considerada incompetente por um de seus pais, como acontece em vários contos de fadas
- por exemplo, na estória dos Irmãos Grimm, "O gênio da garrafa". Além disso, o herói do conto de fadas vence estes problemas exatamente aqui na terra, e não por alguma recompensa colhida no céu.

A sabedoria psicológica dos tempos responde pelo fato de cada mito ser a estória de um herói particular: Teseu, Hércules, Beoulfo, Brunhilda. Não só estes personagens míticos têm nomes, mas também nos são ditos os nomes de seus pais e de outras figuras principais no mito. Não funcionaria chamar o mito de Teseu de "O ho mem que imolou o touro" ou o de Niobe como "A mãe que teve sete filhas e sete filhos".

O conto de fadas, em contraste, torna claro que fala de cada homem, pessoas muito parecidas conosco. Os títulos típicos são "A bela e a fera", "O conto de fada de alguém que partiu para conhecer o medo". Mesmo estórias inventadas recentemente seguem este padrão - por exemplo, "O pequeno príncipe", "O patinho feio", "O soldadinho de chumbo". Os protagonistas dos contos de fadas são referidos como "uma moça", por exemplo, ou "o irmão mais novo". Se aparecem nomes, fica bem claro que não são nomes próprios, mas nomes gerais ou descritivos. Sabemos que "Porque ela sempre parecia acinzentada e suja, chamavam-na de Borralheira", ou: "Um capuzinho vermelho lhe caía tão bem que ela era sempre chamada de 'Chapeuzinho Vermelho'." Mesmo quando o herói recebe um nome, como nas estórias de João, ou em "João e Maria", o uso de nomes bem comuns os torna genéricos, valendo para qualquer menino ou menina.

Isto é frisado ainda mais pelo fato de que nas estórias de fadas mais ninguém tem nome; os pais das figuras principais permanecem anônimos. São "madrasta", embora possam
referidos como "pai", "mãe", ser descritos como "um pobre pescador", ou "um pobre lenhador". Se são "um rei" e "uma rainha", são disfarces leves para pai e mãe, assim como o são "príncipe" e "princesa" para menino e menina.

As fadas e feiticeiras, gigantes e fadas-madrinhas permanecem da mesma forma sem nome, facilitando assim as projeções e identificações.

Os heróis míticos são obviamente de dimensões sobre-humanas, um aspecto

que não ajuda a tornar estórias aceitáveis para a criança. De outra forma a criança seria sobrepujada pela exigência implícita de imitar o herói em sua própria vida. Òs mitos não são úteis na formação da personalidade total, apenas na do superego. A criança sabe que não pode possivelmente pôr em prática a virtude do herói, ou igualar seus feitos; tudo o que pode ser esperado dela é que imite o herói em algum grau; por conseguinte, a criança não é derrotada pela discrepância entre seu ideal e sua própria pequenez.

Os heróis reais da história, todavia, tendo sido gente como nós, impressionam a criança com sua própria insignificância quando comparada com eles. Tentar ser guiada e inspirada por um ideal que nenhum ser humano pode alcançar plenamente pelo menos não traz o sentimento de derrota - mas empenhar-nos em copiar os feitos de grandes pessoas reais parece pouco esperançoso para a criança e cria sentimentos de inferioridade: primeiro, porque sabe-se que uma pessoa não pode fazê-lo, e em segundo lugar, porque se teme que outros o possam.

Os mitos projetam uma personalidade ideal agindo na base das exigências do superego, enquanto os contos de fadas descrevem uma integração do ego que permite uma satisfação apropriada dos desejos do id. Esta diferença responde pelo contraste entre o pessimismo penetrante dos mitos e o otimismo essencial dos contos de fadas.

"OS TRÊS PORQUINHOS"

O PRINCÍPIO DO PRAZER VERSUS O PRINCÍPIO DA REALIDADE

O mito de Hércules enfrenta a escolha entre seguir o princípio do prazer ou o princípio da realidade na vida. De forma semelhante o faz o conto de fadas "Os três porquinhos". [13]

Estórias como "Os três porquinhos" são muito apreciadas pe-"as crianças acima de todos os contos "realistas", particularmente se são apresentadas com sentimento pelo contador da estória. As crianças ficam fascinadas quando o bufar do lobo na porta do porquinho é representado para elas. "Os três porquinhos" ensinam à criança pequenina, da forma mais deliciosa e dramática, que não devemos ser preguiçosos e levar as coisas na flauta, porque se o fizermos poderemos perecer. Um planejamento e previsão inteligentes combinados a um trabalho árduo nos fará vitoriosos até mesmo sobre nosso inimigo mais feroz - o lobo! A estória também mostra as vantagens de crescer, dado que o terceiro e mais sábio dos porquinhos é normalmente retratado como o maior e o mais velho.

As casas que os três porquinhos constroem são simbólicas do progresso do

homem na história: de uma choça desajeitada para uma casa de madeira, finalmente para uma casa de tijolos. Internamente, as ações dos porquinhos mostram o progresso da personalidade dominada pelo id para a personalidade influenciada pelo superego, mas essencialmente controlada pelo ego.

O menor dos porquinhos constrói sua casa com o menor dos cuidados - de palha; o segundo usa paus; ambos dispõem seus abrigos tão rapidamente e sem esforço quanto podem, de modo a poder brincar o resto do dia. Vivendo de acordo com o princípio do prazer, os porquinhos; mais novos buscam gratificação imediata, sem pensar no futuro e nos perigos da realidade, embora o porquinho do meio mostre algum amadurecimento ao tenta: construir uma casa um pouco mais substancial do que o mais novo.

Só o terceiro e mais velho dos porquinhos aprendeu a viver de acordo com o princípio da realidade: ele é capaz de adiar seu desejo de brincar, e de acordo com sua habilidade de prever o que pode acontecer no futuro. É até mesmo capaz de predizer corretamente o comportamento do lobo — o inimigo, ou estrangeiro de dentro, que o tenta seduzir e fazer cair na armadilha; e por conseguinte o terceiro porquinho é capaz de derrotar os poderes mais fortes e mais ferozes que ele. O lobo feroz e destrutivo vale por todos os poderes não sociais, inconscientes e devoradores, contra os quais a gente deve aprender a se proteger, e se pode derrotar através da força do próprio ego.

"Os três porquinhos" impressiona muito mais as crianças do que a fábula paralela mas manifestamente moralista de Esopo, "A cigarra e a formiga". Nesta fábula a cigarra, morrendo de fome no inverno, implora à formiga que lhe dê um pouco da comida que acumulou arduamente durante o verão. A formiga pergunta o que a cigarra esteve fazendo durante o verão. Ao saber que a cigarra cantava e não trabalhava, a formiga rejeita seu pedido dizendo: "Como você pôde cantar todo o verão, pode dançar todo o inverno".

Esse final é típico das fábulas, que são também contos populares transmitidos de geração a geração. "Uma fábula parece ser, no seu esta: genuíno, uma narrativa na qual seres irracionais, e algumas vezes inanimados, com a finalidade de dar instrução moral, simulam agir e falar com interesses e paixões humanas" (Samuel Johnson). Muitas vezes santimonial, algumas vezes divertidas, explicitamente uma verdade moral não há deixado à nossa imaginação.

O conto de fadas, em contraste, deixa todas as decisões a nossa encargo, incluindo a opção de querermos ou não chegar a decisões. Cabenos decidir se desejamos fazer qualquer aplicação à nossa vida a partir de um conto de fadas, ou simplesmente apreciar as situações fantásticas de que ele: fala. Nosso prazer é o que nos induz a reagir segundo o tempo que estamos vivendo aos significados

ocultos, na medida em que podemse relacionar à nossa experiência de vida e atual estado de desenvolvimento pessoal.

Uma comparação de "Os três porquinhos" com "A cigarra e a formiga" acentua a diferença entre um conto de fadas e uma fábula A cigarra, à semelhança dos porquinhos e da própria criança, está inclinada a brincar, com pouca preocupação pelo futuro. Em am-
a fábula sempre afirma significado oculto, nada é bas as estórias a criança identifica-se com os animais (embora só um pedante hipócrita possa identificar-se com a formiga sórdida, e só uma criança mentalmente doente com o lobo); mas depois de ter-se identificado com a cigarra, não sobra esperança para a criança, de acordo com a fábula. Para a cigarra dominada pelo princípio do prazer, não há o que esperar a não ser a condenação: é uma situação do tipo "ou/ou", onde tendo feito uma escolha uma vez, estabelecem-se as coisas para sempre.

Mas a identificação com os porquinhos do conto de fadas ensina que há desenvolvimentos – possibilidades de progresso do princípio do prazer para o princípio da realidade, o que, afinal de contas, não é senão uma modificação do primeiro. A estória dos três porquinhos sugere uma transformação na qual muito do prazer é retido, porque agora a satisfação é buscada com verdadeiro respeito pelas exigências da realidade. O terceiro porquinho, esperto e brincalhão, vence o lobo em astúcia várias vezes: primeiro, quando o lobo tenta três vezes atrair o porquinho para fora da segurança do lar apelando para sua voracidade oral, propondo expedições onde os dois conseguiriam uma comida deliciosa, O lobo procura tentar o porquinho com nabos que podem ser roubados, depois com maçãs e finalmente com uma visita a uma feira.

Só depois que estes esforços malogram é que o lobo se move para a matança. Mas ele tem que entrar na casa do porquinho para regá-lo, e uma vez mais o porquinho vence, pois o lobo cai pela chaminé dentro da água fervendo e termina como carne cozida para o porquinho. Uma justiça retribuidora é feita: o lobo que devorou os outros dois porquinhos e desejava devorar o terceiro, termina como carne para o porquinho.

A criança, que através da estória foi convidada a identificar-se com um de seus protagonistas, não só recebe esperança, mas também lhe é dito que através do desenvolvimento de sua inteligência ela pode sair-se vitoriosa mesmo sobre um oponente muito mais forte.

De acordo com o primitivo senso de justiça (e o da criança) só aqueles que fizeram algo realmente mau são destruídos, a fábula parece ensinar que é errado apreciar a vida quando na verdade é bom. como no verão. Ainda pior, a formiga nesta fábula é um animal sórdido, sem nenhuma compaixão pelo sofrimento da

cigarra – e é esta figura que se pede à criança que tome como exemplo.

O lobo, ao contrário, é obviamente um animal malvado, porque deseja destruir. A maldade do lobo é alguma coisa que a criancinha reconhece dentro de si: seu desejo de devorar e a consequência: – sua ansiedade de sofrer possivelmente, ela mesma, um tal destino. Assim o lobo é uma externalização, uma projeção da maldade
da criança – e a estória conta como se pode lidar com ela construtivamente.

As várias excursões nas quais o mais velho dos porquinhos consegue comida por bons meios são facilmente negligenciadas, mas são partes significativas da estória porque mostram que há um mundo de diferenças entre comer e devorar. A criança subconscientemente entende-o como a diferença entre o princípio do prazer descontrolado, quando alguém deseja devorar tudo imediatamente, ignorando as consequências, e o princípio da realidade, de acordo com o qual uma pessoa sai inteligentemente buscando comida. O porquinho maduro consegue a tempo trazer as provisões para casa antes que o lobo apareça em cena. Que melhor demonstração do valor de atuar na base do princípio da realidade, e em que isto consiste, do que o fato do porquinho se levantar bem cedinho de manhã para assegurar a comida deliciosa, e, ao fazê-lo, burlar as malvadas intenções do lobo?

. Nos contos de fadas é tipicamente a criança mais jovem que, embora de início menosprezada ou escarnecida, torna-se vitoriosa no final. "Os três porquinhos" desvia-se deste padrão, pois é o mais velho dos porquinhos quem é sempre superior aos outros dois. Uma explicação pode ser encontrada no fato de que todos os três porquinhos são "pequenos", e portanto imaturos, como a própria criança. A criança, por sua vez, se identifica com cada um deles e reconhece a progressão de identidade. "Os três porquinhos" é um conto de fadas devido a seu final feliz, e porque o lobo recebe o que merece.

Enquanto o senso de justiça da criança é ofendido pela pobre cigarra tendo que morrer de fome embora não tenha feito nada de errado, seu sentimento de equidade é satisfeito pela punição do lobo. Como os três porquinhos representam estágios no desenvolvimento do homem, o desaparecimento dos primeiros dois porquinhos não é traumático; a criança compreende inconscientemente que temos que nos desprender de formas primárias de existência se quisermos passar para elevadas. Falando com criancinhas sobre "Os três encontramos apenas regozijo pela merecida punição do lobo e a esperta vitória do mais velho dos porquinhos - e não pesar pela sorte dos dois menores. Mesmo uma criancinha parece compreender que todos os três são na realidade um único e mesmo em diferentes estágios - o que é sugerido pelo fato de responderem ao lobo exatamente com as mesmas palavras: "Não, não, não pelos pêlos de minha bar-

bar-ba!"

"Os três porquinhos" dirige o pensamento da criança sobre seu próprio desenvolvimento sem nunca dizer o que deveria ser, permitindo à criança extrair suas próprias conclusões. Este processo sozinho provê um verdadeiro amadurecimento, enquanto dizer para a criança o que fazer apenas substitui a servidão de sua própria imaturidade pelo cativeiro da servidão aos ditames dos adultos.

outras mais porquinhos",

A NECESSIDADE INFANTIL DE MÁGICA

Tanto os mitos como as estórias de fadas respondem a questões eternas: O que é realmente o mundo? Como viver minha vida nele? Como posso realmente ser eu mesmo? As respostas dadas pelos mitos são taxativas, enquanto o conto de fadas é sugestivo; suas mensagens podem implicar soluções, mas nunca as soletra. Os contos de fadas deixam à fantasia da criança o modo de aplicar a ela mesma o que a estória revela sobre a vida e a natureza humana. O conto de fadas procede de uma maneira consoante ao caminho pelo qual uma criança pensa e experimenta o mundo; por esta razão os contos de fadas são tão convincentes para ela. Ela pode obter um consolo muito maior de um conto de fadas do que de um esforço para consolá-la baseado em raciocínio e pontos de vista adultos. Uma criança confia no que o conto de fada diz porque a vi-da de mundo aí apresentada está de acordo com a sua.

Qualquer que seja nossa idade, apenas uma estória que esteja conforme aos princípios subjacentes a nossos processos de pensamento nos convence. Se é assim com os adultos, que aprenderam a aceitar que há mais de um esquema de referências para compreender o mundo – embora achemos difícil senão impossível pensar verdadeiramente segundo outro que não o nosso - é exclusivamente verdadeiro para a criança. Seu pensamento é animista.

Como todas as pessoas pré-alfabetizadas e várias instruídas, "a criança assume que suas relações com o mundo inanimado formam um só padrão com as do mundo animado das pessoas: ela acaricia, como faria com sua mãe, as coisas bonitinhas que lhe agradam; ela golpeia a porta que bateu nela". [14] Deveríamos acrescentar que ela age da primeira forma porque está convencida de que essa coisa bo-

nita gosta de ser acariciada tanto quanto ela; e castiga a porta porque está certa de que a porta ,bateu deliberadamente, por intenção malvada.

Como Piaget mostrou, o pensamento da criança permanece animista até a idade da puberdade. Seus pais e professores lhe dizem que as coisas não podem

sentir e agir; e por mais que ela finja acreditar nisto para agradar a estes adultos, ou para não ser ridicularizada, bem no fundo a criança sabe melhor. Sujeita aos ensinamentos racionais dos outros, a criança apenas enterra seu "conhecimento verdadeiro", mas no fundo de sua alma ele permanece intocado pela racionalidade; no entanto, pode ser formado e informado pelo que os contos de fadas têm a dizer.

Para a criança de oito anos (citando os exemplos de Piaget), o sol está vivo porque dá luz (e, podemos acrescentar, ele faz isto porque quer). Para a mente animista da criança, a pedra está viva porque pode-se mover, como quando rola por um morro. Mesmo uma pessoa de doze anos e meio está convencida de que um riacho está vivo e tem vontade, porque sua água está correndo. Acredita-se que o sol, a pedra e a água são habitadas por espíritos muito semelhantes às pessoas, e portanto sentem e pensam como pessoas. [15]

Para a criança não existe uma linha clara separando os objetos das coisas vivas; e o que quer que tenha vida tem vida muito parecida com a nossa. Se não entendemos o que as rochas, árvores e animais têm a nos dizer, a razão é que não estamos suficientemente afinadas com eles. Para a criança que tenta entender o mundo parece razoável esperar respostas daqueles objetos que despertam sua curiosidade. E como a criança é egocêntrica, espera que o animal fale sobre as coisas que são realmente significativas para ela, como fazem os animais nos contos de fadas, e da maneira como a própria criança fala com seus pertences ou animais de brinquedo. Uma criança está convencida de que o animal entende e sente como ela, mesmo que não o mostre abertamente.

Dado que os animais vagabundeiam livre e amplamente pelo mundo, como é natural que nos contos de fadas estes animais sejam capazes de guiar o herói na busca que o leva a lugares distantes! Como tudo que se mexe está vivo, a criança pode acreditar que o vento fala e pode transportar o herói para onde ele precisa ir, como em "A Leste do sol e a Oeste da lua". [16] No pensamento animista, não só os animais sentem e pensam como nós, mas mesmo as pedras estão vivas; de modo que, ser transformado numa pedra quer dizer simplesmente ter que permanecer silencioso e imóvel por algum tempo. Pelo mesmo raciocínio, é inteiramente natural que objetos até então silenciosos comecem a falar, dar conselhos e juntar-se ao herói nas suas andanças. Já que tudo está habitado por um espírito semelhante a todos os outros espíritos (a saber, o da criança
que projetou seu espírito em todas estas coisas), devido a esta inerente similaridade é natural que o homem possa se transformar num animal ou o contrário, como na "Bela e a Fera", ou "O Sapo Rei". [17] Como não há uma linha rígida traçada entre as coisas vivas e mortas, as últimas também podemse tornar

vivas.

Quando, como os grandes filósofos, as crianças buscam soluções para a primeira e última das questões: - "Quem sou eu? Como devo lidar com os problemas da vida? Que serei eu?" - fazem-no na base de um pensamento animista. Como a criança é bastante insegura sobre o que consiste sua existência, primeiro e primordialmente vem a questão: - Quem sou eu?

Logo que a criança começa a se locomover e explorar à sua volta, começa a ponderar sobre o problema de sua identidade. Quando espia sua imagem no espelho, pergunta-se se o que vê é realmente ela ou uma criança exatamente igual a ela que permanece atrás desta parede de vidro. Tenta descrobri-lo, verificando se esta outra criança é realmente, de todas as maneiras, como ela. Faz caretas, vira-se de um modo e de outro, caminha para fora do espelho e pula de volta na sua frente para verificar se a outra também se moveu ou se ainda está lá. Embora com apenas três anos, a criança já está às voltas com o difícil problema da identidade pessoal.

A criança se pergunta: - "Quem sou eu? De onde vim? Como o mundo passou a existir? Quem criou o homem e todos os animais? Qual é o sentido da vida?". Na verdade, ela pondera sobre estas questões vitais não em abstrato, mas principalmente da forma como lhe concernem. Não se preocupa se existe justiça para um homem individual, mas se *ela* será tratada justamente. Pergunta-se sobre quem ou o que a lança na adversidade, e o que pode impedir que isto lhe aconteça. Há poderes benevolentes além de seus pais? Seus pais são poderes benevolentes? Como ela própria poderia se formar, e por quê? Há esperanças para ela, embora tenha errado? Por que tudo isto lhe aconteceu? O que significará para seu futuro? JS contos de fadas fornecem respostas a estas questões mobilizadoras, muitas das quais a criança só toma consciência à medida que segue as estórias.

De um ponto de vista adulto e em termos de ciência moderna, as respostas que os contos de fadas oferecem são mais fantásticas do que verdadeiras. De fato, estas soluções parecem tão incorretas para muitos adultos - que se tornaram alheios aos caminhos pelos quais as pessoas jovens experimentam o mundo - que eles se negam a expor as crianças a esta informação "falsa". Todavia, as explanações realistas são usualmente incompreensíveis para as crianças,
porque lhes falta a compreensão abstrata requerida para que façam sentido para elas. Enquanto o fato de dar uma resposta cientifica-
mente correta leva os adultos a pensar que tornaram as coisas cla-ras para a criança, tais explanações deixam a criança confusa, sobrepujada e intelectualmente derrotada. Uma criança pode apenas encontrar segurança na convicção de que entende agora o que a confundiu antes - nunca em receber

fatos que criam *novas* incertezas. Mesmo a criança aceitando uma tal resposta, passa a duvidar de que essa tenha respondido à questão certa. Já que a explicação não consegue fazer sentido para ela, deve-se aplicar a algum problema desconhecido - não àquele sobre o qual ela perguntou.

Por conseguinte, é importante lembrar que apenas as afirmações que são inteligíveis em termos do conhecimento existente da criança e de suas preocupações emocionais trazem convicção para ela. Dizer a uma criança que a terra flutua no espaço, atraída pela gravidade, a circular em volta do sol, mas que a terra não cai no sol como a criança cai na terra, parece confuso para ela. A criança sabe, por sua experiência, que tudo tem que repousar sobre alguma coisa, ou ser seguro por algo. Só uma explanação baseada neste conhecimento pode fazê-la sentir que compreende melhor a respeito da terra no espaço. Mais importante ainda, para se sentir segura na terra, a criança necessita acreditar que este mundo é sustentado firmemente. Por conseguinte, ela encontra uma melhor explanação num mito que lhe diz que a terra repousa numa tartaruga, ou é sustentada por um gigante.

Se uma criança aceita como verdade o que seus pais lhe dizem - que a terra é um planeta mantido firmemente em seu caminho pela gravidade - então a criança só pode imaginar que a gravidade é uma corda. Assim, a explanação não conduziu a uma melhor compreensão ou a um sentimento de segurança. É requerida uma considerável maturidade intelectual para acreditar que pode haver estabilidade para a vida de uma pessoa quando a terra onde a gente anda (a coisa mais firme ao redor, sobre o que todas as coisas descansam) gira com uma velocidade incrível num eixo invisível; que, em acréscimo, ela faz rotação em torno do sol; e, além disso, ela se arremessa através do espaço junto com o sistema solar inteiro. Ainda não encontrei um jovem préadolescente que pudesse compreender todos estes movimentos combinados, embora tenha conhecido vários que podiam repetir esta informação. Tais crianças repetem como papagaios explanações que de acordo com sua própria experiência de mundo são mentiras, mas que devem acreditar que são verdadeiras porque algum adulto assim o disse. A consequência é que as crianças passam a desconfiar da sua própria experiência, e por conseguinte delas mesmas e do que suas mentes podem fazer por elas.

No outono de 1973, o cometa Kohoutek estava nos noticiários. Nesta época, um competente professor de ciência explicou o cometa para um pequeno grupo altamente inteligente do segundo e
terceiro graus. Cada criança tinha cortado cuidadosamente um circulo de papel e desenhado sobre ele o curso dos planetas em volta do sol; uma elipse de papel, presa por uma fenda ao círculo do papel representava o curso do cometa. As

crianças me mostraram o cometa se movendo em ângulo em relação aos planetas. Quando os inquiri, as crianças me disseram que estavam segurando o cometa nas mãos delas, mostrando-me a elipse. Quando perguntei como o cometa que estavam segurando nas suas mãos podia também estar no céu, ficaram todos confusos.

Na sua confusão, viraram-se para o professor, que cuidadosamente explicou-lhes que o que estavam segurando em suas mãos, e tinham criado tão diligentemente, era apenas um modelo dos planeias e do cometa. As crianças todas aceitaram a explicação e teriam-na repetido se fossem mais questionadas. Mas enquanto antes tinham olhado orgulhosamente este círculo-com-elipse nas suas mãos, tinham perdido agora todo interesse. Alguns amarfanharam o papel, outros jogaram o modelo na cesta de papéis. Quando, para elas, os pedaços de papel eram o cometa, todas tinham planejado levar o modelo para casa para mostrar aos pais, mas agora ele não linha mais significado.

Tentando fazer uma criança aceitar explanações cientificamente corretas, os pais com muita freqüência não levam em conta as descobertas científicas de como a mente de uma criança funciona. As pesquisas sobre os processos mentais da criança, especialmente as de Piaget, demonstram convincentemente que a criancinha não está apta a compreender os dois conceitos abstratos vitais de permanência de quantidade, e de reversibilidade - por exemplo, que a mesma quantidade de água atinge um ponto alto num receptáculo estreito e permanece baixa num outro largo; e que a subtração inverte o processo de adição. Até que possa compreender conceitos abstratos como este, a criança só pode vivenciar o mundo subjetivamente. [18]

As explanações científicas requerem pensamento objetivo. Tanto a pesquisa teórica como a exploração experimental mostraram que nenhuma criança abaixo da idade escolar é realmente capaz de apreender estes dois conceitos, sem os quais a compreensão abstrata é impossível. Nos seus primeiros anos, até a idade de oito ou dez, a criança só pode desenvolver conceitos altamente personalizados sobre aquilo que experimenta. Por conseguinte, parecelhe natural, dado que as plantas que crescem nesta terra o alimentam como o fez sua mãe com o peito, ver a terra como uma mãe ou como uma deusa feminina, ou pelo menos como sua morada.

Mesmo uma criancinha sabe de alguma forma que foi criada pelos pais; por isso faz-lhe sentido que, como ela mesma, todos os homens e o lugar onde vivem tenham sido criados por uma figura
sobre-humana não diferente de seus pais - algum deus ou deusa. Dado que os pais cuidam da criança e satisfazem suas necessidades em casa, então naturalmente ela acredita que alguma coisa como eles, só que muito mais

poderosa, inteligente e confiável - um anjo guardião - fará o mesmo com o mundo.

Uma criança experimenta assim a ordem do mundo à imagem de seus pais e do que se passa dentro da família. Os antigos egípcios, como faz a criança, viam no firmamento e no céu a figura materna (Nut) que se debruçava protetoramente sobre a terra, envolvendo-a e a eles serenamente. [19] Longe de impedir que o homem posteriormente desenvolva uma explicação mais racional sobre o mundo, tal ponto de vista oferece segurança onde e quando é mais necessária - uma segurança que, quando o tempo é chegado, permite uma visão do mundo realmente racional. A vida num pequeno planeta cercado por um espaço sem* limites parece terrivelmente solitária e fria para uma criança - exatamente o oposto do que ela acha que a vida deve ser. Esta é a razão pela qual os antigos necessitavam sentirse abrigados e aquecidos por uma figura materna aconchegante. Depreciar uma imagem protetora como esta considerandoa mera projeção infantil de uma mente imatura é roubar à criança um aspecto da prolongada segurança e do conforto que ela necessita.

Na verdade, a noção de uma mãe-celeste protetora pode ser uma limitação para a mente se ficar presa a ela por muito tempo. Nem as projeções infantis nem a dependência de protetores imaginários - tal como um anjo da guarda que vela por uma pessoa quando ela está dormindo, ou durante a ausência da Mãe - oferece uma segurança real; mas enquanto uma pessoa não pode conseguir completa segurança para si mesma, as imaginações e projeções são bem mais preferíveis a nenhuma segurança. É tal segurança (parcialmente imaginada) que, quando experimentada por tempo suficiente, permite à criança desenvolver aquele sentimento de confiança na vida de que ela necessita para crer em si mesma - uma confiança necessária para que aprenda a resolver os problemas da vida através de suas próprias e crescentes habilidades racionais. Finalmente a criança reconhece que o que tomou como literalmente verdadeiro - a terra como mãe - é apenas um símbolo.

Uma criança, por exemplo, que a partir das estórias de fadas aprendeu a acreditar que o que de início parecia uma figura repulsiva e ameaçadora pode, magicamente, transformar-se num amigo prestativo, está pronta a acreditar que uma criança estranha com quem se encontrou e a quem teme pode também se transformar de ameaçadora em companheira desejável. A crença na "verdade" do conto de fadas dá-lhe coragem de não fugir em função da maneira como este estranho aparecelhe de início. Relembrando como o he-
rói de muitos contos de fadas conseguiu ser bemsucedido na vida porque ousou se tornar amigo de uma figura aparentemente desagradável, a criança acredita que pode efetuar a mesma mágica.

Conheci muitos exemplos onde, particularmente no período mais tardio da adolescência, anos de crença na mágica eram necessários para compensar o fato de a pessoa ter sido privada dela prematuramente na infância, por lhe ser imposta uma realidade áspera. É como se estes jovens sentissem que agora é sua última chance de compensar a séria deficiência de sua experiência de vida; ou que, sem ter sido um período de crença na mágica, ficarão inaptos para enfrentar os rigores da vida adulta. Muitos jovens que hoje em dia subitamente buscam fuga em sonhos induzidos por drogas, ou aderindo a algum guru, acreditando em astrologia, engajandose na prática da "magia negra", ou que de alguma outra maneira buscam escapar da realidade em devaneios sobre experiências mágicas que deverão mudar suas vidas para melhor, foram prematuramente pressionados a encarar a realidade de uma forma adulta. A tentativa de fugir da realidade através dessas formas tem sua causa mais profunda em experiências formativas prematuras, que impediram o desenvolvimento da convicção de que a vida pode ser dominada de modo realista.

O que parece desejável para o indivíduo é repetir na sua dimensão de vida o processo envolvido historicamente na gênese do pensamento científico. Por um longo tempo na sua história a humanidade usou projeções emocionais - tais como os deuses - nascidas de suas esperanças e ansiedades imaturas para explicar o homem, sua sociedade e o universo; estas explicações davam-lhe um sentimento de segurança. Depois, lentamente, através do próprio progresso social, científico e tecnológico, o homem libertou-se do constante medo de sua própria existência. Sentindo-se mais seguro no mundo, e também internamente, o homem podia, então, começar a questionar a validade das imagens que usara no passado como instrumentos de interpretação. A partir daí, as projeções "infantis" do homem se dissolveram e explicações mais racionais tomaram seu lugar. Este processo, contudo, não está, de modo algum, isento de fantasias. Nos períodos de tensão e escassez, o homem busca conforto novamente na noção "infantil" de que ele e seu lugar de moradia são o centro do universo.

Traduzido em termos de comportamento humano, quanto mais segura uma pessoa se sente dentro do mundo, tanto menos necessitará refugiar-se em projeções "infantis" - explicações míticas ou soluções de conto de fadas para os problemas eternos da vida - e tanto mais pode-se permitir buscar interpretações racionais. Quanto mais seguro um homem está dentro de si mesmo, tanto mais pode-se permitir aceitar uma explicação que diz que seu mundo é de
uma significação mínima no cosmos. Uma vez que o homem sinta-se verdadeiramente significante no seu ambiente humano, ele pouco liga para a importância de seu planeta dentro do universo. Por outro lado, quanto mais inseguro está um homem dentro de si mesmo e a respeito de seu lugar no mundo

imediato, mais refugia-se dentro de si mesmo em função do medo, ou move-se para fora para conquistar pela conquista mesmo. Isto é o oposto de explorar a partir de uma segurança que liberta nossa curiosidade.

Por estas mesmas razões, uma criança, enquanto não está segura de que seu ambiente imediato a protegerá, necessita acredita: que poderes superiores, tais como um anjo da guarda, velam por ela, e que o mundo e seu lugar dentro dele são de suprema importância. Aqui existe uma relação entre -a capacidade da família de prover a segurança básica e o fato da criança estar pronta a comprometer-se em investigações racionais à medida em que cresce.

Enquanto os pais acreditavam que as estórias bíblicas resolviam a charada de nossa existência e de sua finalidade, era fácil fazer a criança sentirse segura. Sentia-se que a Bíblia continha as respostas para todas as questões angustiantes: a Bíblia dizia ao homem tudo o que ele necessitava para entender o mundo, como veio a existir, e como proceder nele. No mundo ocidental, a Bíblia também oferecia protótipos para a imaginação do homem. Mas apesar da Bíblia ser rica em estórias, nem mesmo durante o mais religioso dos períodos estas estórias foram suficientes para o defrontamento com todas as necessidades psíquicas do homem.

Parte da razão deste fato é que enquanto o Velho e o Novo Testamento e as histórias dos santos oferecem respostas para as questões cruciais de como viver uma boa vida, não oferecem soluções para os problemas colocados pelo lado escuro de nossas personalidades. As estórias bíblicas sugerem essencialmente uma única solução para os aspectos associais do inconsciente: a repressão destes (inaceitáveis) impulsos. Mas a criança, não tendo seu id sob controle consciente, necessita de estórias que permitam pelo menos uma satisfação fantasiosa destas "más" tendências, e modelos específicos para sua sublimação.

Explícita e implicitamente, a Bíblia fala das solicitações de Deus para com o homem. Enquanto nos contam que há maior regozijo por um pecador arrependido do que por um homem que nunca errou, a mensagem ainda é a de que devemos levar uma vida boa, e não, por exemplo, vingar-nos cruelmente daqueles a quem odiamos. Como mostra a estória de Caim e Abel, não há simpatia na Bíblia pela agonia da rivalidade entre irmãos - apenas uma advertência de que agir em função dela traz consequências devastadoras.

Mas o que uma criança mais necessita, quando dominada pelo ciúme de seu irmão é a permissão de sentir que aquilo que experimenta é justificado pela situação na qual se acha. Para suportar as dores de sua inveja, a criança necessita ser encorajada a engajar-se em fantasias sobre levar a melhor algum dia; então será capaz de conduzir-se no momento, devido à convicção de que o futuro colocará as coisas corretamente. Mais que tudo, a criança deseja um apoio para

sua crença ainda muito tênue de que através do crescimento, do trabalho duro e do amadurecimento ela um dia será vitoriosa. Se seus sofrimentos presentes serão recompensados no futuro, ela não necessita agir em função do ciúme momentâneo, da forma como fez Caim.

Como as estórias bíblicas e mitos, os contos de fadas eram a literatura que edificava todo o mundo - crianças tanto como adultos - por quase toda a existência do homem. Com a exceção de que Deus é central, muitas estórias da Bíblia podem ser reconhecidas como similares a contos de fadas. Na estória de Jonas e a baleia, por exemplo, Jonas está tentando fugir das exigências de seu superego (de sua consciência) de que ele lute contra a maldade do povo de Nínive. A prova que testa sua fibra moral é, como em tantos contos de fadas, uma viagem perigosa onde ele tem que se provar.

A viagem de Jonas pelo mar coloca-o no estômago de um peixe grande. Lá, em grande perigo, Jonas descobre sua moralidade mais elevada, seu eu mais alto, e renasce,espantosamente, agora pronto a enfrentar as exigências rigorosas de seu superego. Mas apenas o renascimento não consegue uma verdadeira humanidade para ele: não ser um escravo nem do id e do princípio do prazer (evitando tarefas árduas ou tentando escapar delas) nem do superego (desejando verdadeira liberdade e humanidade plena apenas quando não é mais subserviente a nenhuma instituição de sua mente, mas abandona a obediência cega tanto ao id como ao superego e é capaz de reconhecer a sabedoria de Deus ao julgar o povo de Nínive não de acordo com as estruturas rígidas do superego de Jonas, mas em termos da fragilidade humana delas.
a destruição da egoicidade mais cidade malvada) significa elevada. Jonas atinge sua

SATISFAÇÃO DELEGADA VERSUS RECONHECIMENTO CONSCIENTE

Como toda grande arte, os contos de fadas tanto agradam como instruem; sua genialidade especial é que eles o fazem em termos que falam diretamente às crianças. Na idade em que estas estórias são mais significativas para a criança, seu problema principal é colocar alguma ordem no caos interno de sua mente de modo a poder-se entender melhor - uma preliminar necessária para adquirir alguma congruência entre suas percepções e o mundo externo.

Estórias "verdadeiras" sobre o mundo "real" fornecem alguma informação interessante e algumas vezes útil. Mas o modo como estas estórias se desenrolam é tão alheio ao modo como funciona a mente da criança quanto os eventos sobrenaturais do conto de fadas em relação ao modo como o intelecto maduro

compreende o mundo.

Estórias estritamente realistas correm contra as experiências internas da criança; ela as escutará e talvez extraia alguma coisa delas, mas não pode extrair muito significado pessoal que transcenda o conteúdo óbvio. Estas estórias informam sem enriquecer, verdadeiro em relação a muito do conhecimento transformado realistas para as crianças seria tão como infelizmente é também que se aprende na escola. O
factual beneficia a personalidade total apenas quando é em "conhecimento pessoal". * Condenar as estórias * "O ato de saber inclui uma avaliação, um coeficiente pessoal que molda todo o conhecimento factual" escreve Michael Polanyi. Se o maior dos cientistas tem que confiar em grau considerável no "conhecimento pessoal", parece óbvio que as crianças não podem adquirir conhecimento realmente significativo para elas a me nos que o tenham primeiro moldado pela introdução de seus coeficientes pessoais.[20]

tolo quanto banir os contos de fadas; há um lugar importante para cada um na vida da criança. Mas um suprimento apenas de estórias realistas é estéril. Quando as estórias realistas são combinadas com uma exposição ampla e psicologicamente correta aos contos de fadas, a criança recebe informação que fala a ambas as partes de sua personalidade nascente - a racional e a emocional.

Os contos de fadas contêm alguns traços sonhadores, mas estes são análogos ao que acontece nos sonhos dos adolescentes ou adultos, não das crianças. Por impressionantes sonhos dos adultos, todos os e incompreensíveis que possam ser os seus detalhes fazem sentido quando analisados, e permitem ao sonhador entender o que preocupa sua mente inconsciente. Através da análise de seus sonhos, uma pessoa pode alcançar uma compreensão muito melhor de si mesma pelo fato de entender aspectos de sua vida mental que escaparam à sua observação, que estavam distorcidos ou negados -não reconhecidos antes. Considerando o importante papel que tais desejos, necessidades, pressões e ansiedades desempenham no comportamento, novas percepções internas sobre si mesmo a partir dos sonhos permitem que uma pessoa arrume sua vida com muito mais sucesso.

Os sonhos das crianças são muito simples: desejos são realizados e as ansiedades recebem uma forma tangível. Por exemplo, no sonho de uma criança, um animal a derrota, ou devora alguma pessoa. O sonho de uma criança contém um conteúdo inconsciente que permanece praticamente não moldado pelo seu ego; as funções mentais mais elevadas mal entram na produção de seu sonho. Por esta razão, as crianças não podem e não deveriam analisar seus sonhos. O ego de uma criança ainda é fraco e em processo de construção. Particularmente antes da idade escolar, a criança tem que lutar continuamente para impedir que as pressões de seus desejos sobrepujem sua personalidade total - uma batalha

contra os poderes do inconsciente que ela perde com mais frequência do que ganha.

Esta luta, que nunca está inteiramente ausente de nossas vidas, permanece uma batalha dúbia bem na adolescência, embora quando nos tornamos mais velhos tenhamos também que trabalhar contra as tendências irracionais do superego. À medida que amadurecemos, todas as três instituições da mente - id, ego e superego - tornam-se cada vez mais claramente articuladas e separadas umas das outras, cada uma apta a interagir com as outras duas sem que o inconsciente predomine sobre o consciente. O repertório do ego para lidar com o id e o superego torna-se mais variado, e o indivíduo
mentalmente sadio exerce, no curso normal dos eventos, um controle efetivo sobre sua interação.

Numa criança, contudo, sempre que seu inconsciente vem à tona, imediatamente engolfa sua personalidade total.. Longe de ser fortificada pela experiência de seu ego reconhecer o conteúdo caótico do inconsciente, o ego da criança fica enfraquecido por um contato direto deste tipo porque é esmagado. Por esta razão a criança tem que externalizar seus processos internos se quer obter alguma posse - para não mencionar controle - deles. A criança deve, de alguma forma, distanciar-se do conteúdo de seu inconsciente e vê-lo como algo exterior a ela, para conseguir algum tipo de domínio sobre ele.

Na brincadeira normal, objetos tais como bonecas e animais de brinquedo são usados para incorporar vários aspectos da personalidade da criança que são muito complexos, inaceitáveis e contraditórios para ela enfrentar. Isto permite que o ego da criança consiga algum domínio sobre estes elementos, o que ela não pode. fazer quando solicitada ou forçada pelas circunstâncias a reconhecê-los como projeções de seus processos internos.

Algumas pressões inconscientes nas crianças podem ser elaboradas através da brincadeira. Mas muitas não se prestam a isto porque são muito complexas e contraditórias, ou muito perigosas e socialmente desaprovadas. Por exemplo, os sentimentos do gênio enquanto estava lacrado no jarro, como foi discutido antes, são tão ambivalentes, violentos e potencialmente destrutivos que uma criança não poderia colocá-los na sua própria brincadeira porque não poderia compreender estes sentimentos o suficiente para exter-nalizá-los através da brincadeira, e também porque as conseqüências poderiam ser muito perigosas. Aqui, conhecer estórias de fadas é uma grande ajuda para a criança, como é ilustrado pelo fato de muitas estórias de fadas serem representadas pelas crianças, mas apenas depois que se familiarizaram com a estória, a qual elas nunca poderiam ter inventado por conta própria.

Por exemplo, a maioria das crianças se delicia representando "Borralheira"

em forma dramática, mas apenas depois que o conto de fadas tornou-se parte de seu mundo imaginário, incluindo especialmente o final feliz para a situação de intensa rivalidade fraterna. É impossível para uma criança fantasiar por sua própria conta que será resgatada, que aqueles que ela está convencida que a desprezam e têm poder sobre ela virão a reconhecer sua superioridade. Muitas meninas estão tão convencidas, em certos momentos, de que a (madrasta) mãe é a fonte de todos os seus problemas que, por sua própria conta, não é provável que imaginem que isto tudo pode mudar subitamente. Mas quando a idéia lhes é apresentada através de "Borralheira", podem acreditar que, a qualquer momento, uma boa (fada) mãe virá em seu socorro, dado que o conto de fadas coloca de uma maneira convincente que será assim.

Uma criança pode dar forma a desejos profundos, tais como o edipiano de ter um bebê com a mãe ou o pai, indiretamente tomando conta de um bichinho real ou de um brinquedo como se fosse um bebê. Ao fazê-lo, a criança está satisfazendo uma necessidade experimentada profundamente pela externalização do desejo. Ajudar a criança a se tornar consciente do que o animal ou boneca representa para ela e do que está dramatizando na sua brincadeira como aconteceria na psicanálise do adulto com o material de sonho
-joga a criança numa profunda confusão além da sua idade. A razão é que a criança ainda não possui um sentido seguro de identidade. Antes que uma identidade masculina ou feminina fique bem estabelecida, ela é facilmente abalada ou destruída pelo reconhecimento de desejos complicados, destrutivos ou edipianos que são contrários a uma identidade firme.

Brincando com uma boneca ou animal, uma criança pode satisfazer substitutivamente o desejo de dar à luz e cuidar de um bebê, e um menino pode fazê-lo tanto quanto uma menina. Mas, de modo diferente ao de uma menina, o menino só pode extrair conforto psicológico de uma brincadeira de boneca-bebê enquanto não é induzido a reconhecer os desejos inconscientes que está satisfazendo.

Pode ser argumentado que seria bom para os meninos reconhecer conscientemente este desejo de ter filhos. Repito que um menino ser capaz de fazer agir seu desejo inconsciente brincando com bonecos é bom para ele, e que deveria ser aceito positivamente. Tal externalização de pressões inconscientes pode ser valiosa, mas torna-se perigosa se o reconhecimento do significado inconsciente do comportamento vem à consciência antes de ter sido alcançada maturidade suficiente para sublimar desejos que não podem ser satisfeitos na realidade.

Muitas meninas de um grupo de idade mais elevado estão profundamente envolvidas com cavalos; brincam com cavalos de brinquedo e tecem fantasias

elaboradas em torno deles. Quando ficam mais velhas e têm oportunidade, suas vidas parecem girar em torno de cavalos reais, de quem cuidam de modo excelente e dos quais parecem inseparáveis. A investigação psicanalítica revelou que um superenvolvimento com cavalos pode representar muitas necessidades emocionais diferentes que a menina está tentando satisfazer. Por exemplo, controlando este animal poderoso ela pode vir a sentir que está controlando o macho ou a sexualidade animal dentro dela mesma. Imaginem o que aconteceria com o contentamento que uma menina sente ao cavalgar, se tomasse consciência do que este desejo está representando. Ficaria desolada - roubada de uma sublimação inofensiva e agradável, e reduzida a seus próprios olhos a uma pessoa má. Ao mesmo tempo ficaria diligentemente pressionada a encontrar um escape igualmente adequado para tais pressões internas, e por conseguinte poderia não ser capaz de dominá-las.

Quanto aos contos de fadas, pode-se dizer que a criança que não é exposta a esta literatura está tão mal de vida quanto a menina ansiosa por descarregar suas pressões internas cavalgando ou cuidando de cavalos e que foi privada de seu prazer inocente. Uma criança a quem se dá consciência daquilo que as figuras dos contos representam na sua própria psicologia será roubada de muito escape necessário, e arruinada por ter que perceber os desejos, ansiedades e sentimentos vingativos que a estão devastando. Como o cavalo, os contos de fadas podem e realmente são úteis para as crianças, e podem mesmo transformar uma vida insuportável numa outra digna de ser vivida, na medida em que a criança não saiba o que significam psicologicamente para ela.

Enquanto um conto de fadas pode conter vários traços semelhantes ao sonho, sua grande vantagem sobre o sonho é que tem uma estrutura consistente, com um começo definido e uma trama que se movimenta na direção de uma solução satisfatória. Esta é alcançada no final. O conto de fadas também tem outras vantagens importantes quando comparado a fantasias particulares. Uma delas é que, qualquer que seja o conteúdo de um conto de fadas - que pode correr paralelo às fantasias particulares da criança, sejam estas edípicas, vingativamente sádicas ou depreciativa dos pais -, pode-se falar abertamente sobre ele, porque a criança não necessita manter secretos seus sentimentos sobre o que se passa no conto de fadas ou sentirse culpada por gostar desses pensamentos.

O herói do conto de fadas tem um corpo que pode executar feitos miraculosos. compensar - inadequações, reais ou imaginárias, do seu próprio corpo. Pode fantasiar que ela também, como o herói, pode escalar o céu, derrotar gigantes, mudar sua aparência, tornar-se a pessoa mais poderosa ou a mais bonita - em resumo, fazer seu corpo ser e efetuar tudo que uma criança possivelmente poderia almejar. Depois que seus desejos mais grandiosos foram

satisfeitos em fantasia, a criança fica mais em paz com seu corpo tal como é na realidade. O conto de fadas até mesmo projeta esta aceitação da realidade para a criança, porque enquanto ocorrem transfigurações extraordinárias no corpo do herói à medida que a estória se desenrola, ele torna-se novamente um mero mortal quando a luta termina. No final do conto de fadas não mais ouvimos falar da força ou beleza extraterrestres do herói. Isto é totalmente diferente do herói mítico, que retém suas Identificando-se com ele, qualquer criança pode-se em fantasia e através da identificação - de todas as características sobre-humanas para sempre. Uma vez que o herói do conto de fadas adquiriu sua verdadeira identidade no final da estória (e com uma segurança interna sobre si mesmo, seu corpo, sua vida, sua posição na sociedade), ele fica feliz do jeito que é, e não é mais inusitado sob qualquer aspecto.

Para que o conto de fadas tenha uma externalização benéfica, a criança deve permanecer desinformada das pressões inconscientes às quais está respondendo quando torna suas as soluções das estórias de fadas.

A estória de fadas começa onde a criança está neste momento da sua vida, e onde, sem a ajuda da estória, permaneceria fincada: sentindo-se negligenciada, rejeitada, pensamento que lhe são racionalidade adulta – a estória abre visões gloriosas que permitem à criança vencer sentimentos momentâneos de absoluta desesperança. De forma a acreditar na estória e fazer da visão otimista dela uma parte da sua experiência do mundo, a criança necessita ouvi-la muitas vezes. Se em acréscimo ela a representa, isto a torna muito mais "verdadeira" e "real".

A criança *sente* qual dos contos de fadas é verdadeiro para sua situação interna no momento (com a qual é incapaz de lidar por conta própria) e também sente onde a estória lhe fornece uma forma de poder enfrentar um problema difícil. Mas, com freqüência, este reconhecimento é imediato, adquirido a partir da audição do conto de fadas pela primeira vez. Para tal, alguns elementos do conto são bem estranhos - como devem ser para falar às emoções profundamente escondidas.

Só escutando repetidamente um conto de fadas e sendo dado tempo e oportunidade para demorar-se nele, uma criança é capaz de aproveitar integralmente o que a estória tem a lhe oferecer com respeito à compreensão de si mesma e de sua experiência de mundo. Só então as associações livres da criança com a estória fornecem-lhe o significado mais pessoal, e assim ajudam-na a lidar com problemas que a oprimem. Quando escuta uma estória pela primeira vez, por exemplo, uma criança não pode lançar-se no papel de uma figura do outro sexo. É necessário distância e elaboração pessoal de algum tempo antes que a menina possa identificar-se com João em "João e o pé de feijão" e um menino com Rapunzel. *

degradada. Então, usando processos de próprios – por contrários que sejam à

♦ Aqui, uma vez mais, os contos de fadas podem ser comparados aos sonhos, embora isto só possa ser feito com grande precaução e muitas qualificações, sendo o sonho a expressão mais pessoal do inconsciente e das experiências de uma pessoa específica, enquanto que o conto de fadas é a forma imaginária que os problemas humanos mais ou menos universais alcançaram à medida que a estória passou por gerações.

Conheci pais cujos filhos reagiam a uma estória de fadas dizendo: "Gosto dela", e assim eles passavam a contar outra, pensando que um conto adicional aumentaria a satisfação da criança. Mas a observação da criança, ainda que não pareça, expressa um sentimento ainda vago de que esta estória tem algo importante a lhe dizer - algo que ficará perdido se a estória não for repetida e se não lhe for dado tempo para apreendê-la. Redirecionar os pensamentos da criança prematuramente para uma segunda estória pode matar o impacto da primeira, enquanto fazê-lo numa época posterior pode aumentá-lo.

Quando os contos de fadas estão sendo lidos para crianças em salas de aula ou em bibliotecas durante a hora da estória, as crianças parecem fascinadas. Mas com freqüência elas não recebem nenhuma oportunidade de meditar sobre os contos ou reagir de outra forma; ou eles são amontoados imediatamente com outra atividade, ou outra estória de um tipo diferente lhes é contada, o que dilui ou destrói a impressão que a estória de fadas criou. Falando com crianças depois de uma experiência dessas, vê-se que a estória poderia não lhes ter sido contada, apesar do bem que possa lhes ter feito. Mas quando o contador dá tempo às crianças de refletir sobre as estórias, para que mergulhem na atmosfera que a audição cria, e quando são encorajadas a falar sobre o assunto, então a conversação posterior revela que a estória tem muito a oferecer emocional e intelectualmente, pelo menos para algumas crianças.

Como no caso dos pacientes da medicina hindu, aos quais se solicitava que meditassem sobre um conto de fadas para encontrar Dificilmente um sonho que vai além das mais diretas fantasias de realização de desejos permite realmente a compreensão de seu significado numa primeira lembrança. Os sonhos que são o resultado de processos internos complexos necessitam de um trituramento repetido antes de se chegar à compreensão do conteúdo que lhe é latente. Uma contemplação freqüente e demorada de todos os traços do sonho, reorganizando-os numa ordem diferente da que foi lembrada primeiramente, mudanças na ênfase e muito mais coisas são requeridas para encontrar o significado profundo no que de início parecia sem sentido, ou totalmente simples. Só à medida que se repassa o mesmo material repetidamente é que os traços que durante algum tempo pareciam simplesmente perturbadores, obtusos, impossíveis ou de outra forma absurdos começam a oferecer pistas importantes para apreender o significado do sonho. Com relativa freqüência, para que um sonho revele seu significado profundo é preciso apelar para outros materiais imaginativos que enriqueçam a compreensão. Este foi o recurso tomado por Freud aos contos de fadas para elucidar os sonhos do Homem Lobo.[21]

Na psicanálise, as associações livres são um método que fornecem pistas adicionais para o que um ou outro detalhe pode significar. Nos contos de fadas, também, as associações da criança são necessárias para que a estória ganhe sua importância pessoal integral. Aqui, outros contos de fadas que a criança ouviu fornecem material de fantasia adicional, e podemse tornar mais significativos.

um caminho fora da escuridão interior que obscurecia suas mentes, as crianças também deveriam ter oportunidade de transformar o conto de fadas em algo de seu, pela inclusão das próprias associações.

Por esta razão, os livros ilustrados, preferidos tanto pelos adultos como pelas crianças modernas, não atendem a suas melhores necessidades. As ilustrações distraem em vez de contribuir. Estudos de cartilhas ilustradas demonstram que os quadros dispersam a criança do processo de aprendizagem, porque a ilustração dirige a imaginação da criança para um caminho diferente do que, por conta própria, experimentaria. A estória ilustrada perde muito conteúdo de significado pessoal que poderia trazer para a criança que aplicasse apenas suas próprias associações visuais a ela, em vez das do ilustrador.[22]

Tolkien também achava que, "por melhor que sejam as ilustrações, contribuem bem pouco para os contos de fadas... Se uma estória diz que 'Ele subiu uma montanha e viu um rio no vale abaixo', o ilustrador pode apreender, ou quase apreender sua própria visão da cena, mas cada ouvinte formará seu próprio quadro que será constituído de todas as montanhas, rios e vales que já viu, mas especialmente do Vale. da Montanha, e do Rio que formaram para ela a primeira personificação do mundo".[23] Por esta razão, um conto de fadas perde muito de seu significado pessoal quando suas figuras e situações recebem substância não através da imaginação da criança, mas da de um ilustrador. Os detalhes especiais derivados de sua própria vida particular, com os quais a mente de um ouvinte retrata a estória que lhe contam ou que ouve, tornam a estória muito mais uma experiência pessoal. Adultos e crianças igualmente preferem, com freqüência, o caminho mais fácil de ter alguém que execute a tarefa trabalhosa de imaginar a cena da estória. Mas se deixamos um ilustrador determinar nossa imaginação, ela se torna menos nossa e a estória perde muito de sua significação pessoal.

Perguntar às crianças, por exemplo, com que se parece um monstro sobre o qual escutaram falar numa estória revela as mais amplas variações de personificação: enormes figuras semelhantes aos homens, algumas parecidas com animais, outras que combinam certos traços humanos com traços animais *etc.* - e cada um destes detalhes tem grande significado para a pessoa que, em sua mente, criou esta concepção pictórica específica. Por outro lado, ver o monstro tal como foi pintado pelo artista, de acordo com a imaginação *dele,* que é tão mais completa quando comparada à nossa própria imagem vaga e instável, rouba-nos este significado. A idéia do monstro pode então nos deixar inteiramente frios, não tendo nada de importante para nos dizer, ou pode-nos assustar sem evocar qualquer significado mais profundo além da ansiedade.

A IMPORTÂNCIA DA EXTERIORIZAÇÃO

FIGURAS E SITUAÇÕES DE FANTASIA

A mente de uma criancinha contém um conjunto de impressões, com freqüência mal ordenadas e apenas parcialmente integradas, que se expande rapidamente: alguns aspectos da realidade vistos corretamente, mas muito mais elementos completamente dominados pela fantasia. A fantasia preenche as enormes lacunas na compreensão de uma criança que são devidas à imaturidade de seu pensamento e à sua falta de informação pertinente. Outras distorções são conseqüência de pressões internas que levam a falsas interpretações das percepções infantis.

A criança normal começa a fantasiar a partir de algum segmento de realidade mais ou menos corretamente observado, que lhe pode provocar ansiedades ou necessidades tais que ela seja carregada de roldão por elas. As coisas com freqüência se tornam tão misturadas na sua mente que ela não é capaz, em absoluto, de classificá-las. Mas alguma ordenação é necessária para a criança voltar à realidade sem ser enfraquecida ou derrotada, mas fortificada por esta excursão nas suas fantasias.

Os contos de fadas, procedendo do mesmo modo que a mente infantil, ajuda a criança mostrando como uma clareza superior pode emergir (e realmente o faz) de toda esta fantasia. Estes contos, como a criança na sua própria imaginação, começam de um modo completamente realista: uma mãe dizendo à sua filha para ir sozinha visitar a avó (Chapeuzinho Vermelho); os problemas que um casal pobre está tendo para alimentar suas crianças (João e Maria); um pescador que não consegue pegar nenhum peixe na sua rede (O pescador e o gênio). Quer dizer, a estória começa com uma situação real, mas um tanto problemática.

Uma criança defrontada com problemas e situações cotidianas que lhe causam perplexidade é estimulada, no seu aprendizado, a compreender o 'como' e o 'por que' de tais situações, e a buscar soluções. Mas como sua racionalidade até então exerce pouco controle sobre o inconsciente, a imaginação escapa, junto com ele, sob a pressão de suas emoções e conflitos não resolvidos. A habilidade da criança em raciocinar, que apenas surgiu, logo é dominada pelas ansiedades, esperanças, medos, desejos, amores e ódios - que se entrelaçam com qualquer coisa que ela comece a pensar.

O conto de fadas, embora possa começar com o estado psicológico mental da criança - tal como sentimentos de rejeição quando comparada aos irmãos, como em Cinderela - nunca se inicia com sua realidade física. Nenhuma criança tem que se sentar entre as cinzas, como Cinderela, ou é deliberadamente abandonada numa densa floresta, como João e Maria, já que uma semelhança

física seria muito amedrontadora para a criança, e "tocaria muito de perto para poder confortar", quando confortar é um dos propósitos dos contos de fadas.

A criança que está familiarizada com os contos de fadas compreende que estes lhe falam na linguagem de símbolos e não a da realidade cotidiana. O conto de fadas transmite desde o início, através da trama, e no seu final a idéia de que a narrativa trata não de fatos tangíveis ou lugares reais. Quanto à própria criança, os acontecimentos reais tornam-se importantes pelo significado simbólico que ela lhes atribui, ou que neles encontra.

"Era uma vez", "Num certo país", "Há mil anos atrás", "Numa época em que os animais ainda falavam", "Era uma vez, num velho castelo no meio de uma floresta densa e grande" - estes inícios sugerem que o que se segue não pertence ao aqui e agora que nós conhecemos. Esta indefinição deliberada do início dos contos simboliza que estamos deixando o mundo concreto da realidade comum. Os velhos castelos, cavernas escuras, quartos trancados onde a pessoa é proibida de entrar, florestas impenetráveis, tudo sugere que alguma coisa normalmente escondida será revelada, enquanto o "Há muito tempo atrás" implica que vamos tomar conhecimento de fatos mais longínquos.

Os Irmãos Grimm não poderiam ter começado sua coleção de contos de fadas com uma frase mais expressiva do que a que introduz a primeira estória, "O Rei Sapo". Começa assim: "Nos velhos tempos, onde desejar ainda ajudava, vivia um rei cujas filhas eram todas lindas, mas a caçula era tão bonita que o próprio sol, que já viu muita coisa, ficava deslumbrado sempre que brilhava em seu rosto". Este início localiza a estória num tempo de contos de fadas específico, o período longínquo quando todos nós acreditávamos que nossos desejos podiam, senão mover montanhas, mudar nossos destinos; e quando, em nossa visão animista do mundo, o sol reparava na gente e reagia às situações. A beleza extraterrena da criança, a efetividade do desejo e o assombro do sol significam a absoluta singularidade deste evento. São as coordenadas que colocam a estória não no tempo ou no lugar da realidade externa, mas num estado da mente - o de ser jovem de espírito. Situando-se aí, o conto pode cultivar este espírito melhor do que qualquer outra forma de literatura.

Logo ocorrem situações que mostram a suspensão da lógica e da causalidade normais, como é válido para nossos processos inconscientes, onde ocorrem os fatos mais antigos, únicos e surpreendentes. O conteúdo do inconsciente é, ao mesmo tempo, o mais oculto e o mais familiar, o mais obscuro e o mais limitador; cria a ansiedade mais atroz ou a maior esperança. Não está limitado por um tempo, localização, ou seqüência lógica de eventos específicos, como definido por nossa racionalidade. Sem nos darmos conta, o inconsciente nos leva de volta aos tempos mais remotos de nossas vidas. Os lugares mais

estranhos, mais antigos, mais distantes, e ao mesmo tempo mais familiares de que fala um conto de fadas, sugerem uma viagem ao interior de nossa mente, nos domínios da inconsciência e do inconsciente.

O conto de fadas, a partir de seu começo mundano e simples, arremessa-se em situações fantásticas. Mas por maiores que sejam os desvios - à diferença da mente não instruída da criança, ou de um sonho - o processo da estória não se perde. Tendo levado a criança numa viagem a um mundo fabuloso, no final o conto devolve a criança à realidade, da forma mais reasseguradora possível. Isto lhe ensina o que mais necessita saber neste estágio de desenvolvimento: que não é prejudicial permitir que a fantasia nos domine um pouco, desde que não permaneçamos presos a ela permanentemente. No final da estória o herói retorna à realidade - uma realidade feliz, mas destituída de mágica.

Assim como despertamos renovados de nossos sonhos, mais aptos a enfrentar as tarefas da realidade, da mesma forma o conto de fadas termina com a volta do herói ou com sua devolução ao mundo real, muito mais capaz de dominar a vida. Investigações recentes sobre o sonho mostram que uma pessoa impedida de sonhar, mesmo que não seja privada de dormir, fica prejudicada na habilidade de lidar com a realidade; torna-se perturbada emocionalmente porque não é capaz de elaborar nos sonhos os problemas inconscientes que a bloqueiam.[24] Talvez algum dia sejamos capazes de demonstrar o mesmo fato experimentalmente em relação aos contos de fadas: que as crianças vão mal de vida quando são privadas do que as estórias podem-lhes oferecer, dado que os contos ajudam-na a elaborar, na fantasia, as pressões inconscientes.

Se os sonhos das crianças fossem tão complexos como os dos adultos normais e inteligentes, onde o conteúdo latente é muito elaborado, então a necessidade dos contos não seria tão grande. Por outro lado, se o adulto não fosse exposto aos contos de fadas quando criança, seus sonhos poderiam ser menos ricos em conteúdo e significado, e assim não o serviriam tão bem em restaurar sua habilidade de dominar a vida.

A criança, tão mais insegura do que o adulto, precisa assegurarse de que sua necessidade de engajar-se em fantasias, ou sua incapacidade em deixar de fazê-lo, não é uma deficiência. Quando os pais narram contos de fadas para o filho, dão uma importante demonstração de que consideram as experiências internas da criança, enquanto personificadas nos contos, dignas de valor, legítimas, e de algum modo até mesmo "reais". Isto faz com que a criança sinta que suas experiências internas foram aceitas pelos pais como reais e importantes, e que ela - implicitamente - é real e importante. Tal criança se sentirá mais tarde na vida como Chesterton, que escreveu: "Minha primeira e última filosofia, em que creio com certeza inquebrantável, foi aprendida no berço... As coisas em que

mais acreditava naquela época, as coisas em que mais acredito agora, são os ditos contos de fadas". A filosofia que Chesterton e qualquer criança pode obter dos contos de fadas é a de "que a vida é um prazer e uma espécie de privilégio excêntrico". É uma visão da vida diferente da que as estórias do tipo "realista" transmitem, mas capacita uma pessoa a manter-se intrépida diante das dificuldades da vi da. No capítulo da *Ortodoxia* de Chesterton, de onde vêm estas citações, intitulado "A ética da Terra dos Elfos", ele sublinha a moralidade inerente aos contos de fadas: "Há a lição cavalheiresca de 'João, o Matador de Gigantes', de que os gigantes devem ser mortos porque são gigantescos. É um importante motim contra o orgulho enquanto tal... A lição de 'Cinderela' que é a mesma do Maginificat - *exaltam humiles* (exaltação dos humildes). Há a grande lição de "A Bela e a Fera", de que uma coisa deve ser amada *antes* de ser digna de amor... Estou interessado num determinado modo de olhar a vida. que se criou em mim através dos contos de fadas". Quando diz que os contos de fadas são "coisas inteiramente razoáveis", Chesterton está falando deles enquanto experiências, enquanto espelhos de experiências internas, e não da realidade; e é assim que a criança os entende. [25]

Depois da idade de aproximadamente cinco anos - a idade onde os contos de fadas tornam-se verdadeiramente significativos nenhuma criança normal considera estas estórias tão verdadeiras quanto a realidade externa. A menininha deseja imaginar que é uma princesa vivendo num castelo e tece fantasias elaboradas de que o é, mas quando a mãe a chama para jantar, sabe que não o é. Ao mesmo tempo que um bosque num parque pode ser às vezes vivenciado como uma profunda e escura floresta cheia de segredos ocultos, a criança sabe o que ele realmente é, exatamente como uma menininha sabe que sua boneca não é realmente seu neném, por mais que a chame assim e a trate como tal.

As estórias mais próximas da realidade, que começam na sala de visitas ou jardim de uma criança, e não na choupana de um pobre lenhador perto de uma grande floresta, e que têm pessoas muito parecidas com os pais da criança, e não lenhadores famintos ou reis e rainhas, mas que misturam estes elementos realistas com devaneios fantásticos e do tipo satisfação de desejos tendem a confundir a criança quanto ao que é real e o que não é. Estas estórias não conseguem harmonizar-se com a realidade interna da criança, por mais fiéis que sejam à realidade externa; alargam a defasagem entre a experiência interna e externa da criança. Também separamna de seus pais, porque a criança é levada a sentir que ela e eles vivem em mundos espirituais diferentes; por mais próximo que habitem no espaço "real", do ponto de vista emocional parecem viver temporariamente em continentes diferentes. Isto produz uma discontinuidade entre as gerações, dolorosa tanto para os pais como para a criança.

Se uma criança ouve apenas estórias realistas (o que significa falsas para partes importantes de sua realidade interna), então pode concluir que muito da sua realidade interna é inaceitável para seus pais. Muitas crianças se alheiam assim de sua vida interna, e isto as esvazia. Em conseqüência, pode mais adiante, como adolescente, não mais sob o jugo emocional de seus pais, vir a odiar o mundo racional e escapar inteiramente para um mundo de fantasia, como que para compensar o que perdeu na infância. E isto numa idade mais adulta, numa ocasião em que tal implicaria um severo rompimento com a realidade, com todas as conseqüências perigosas que traria para o indivíduo e a sociedade. Ora, menos grave, a pessoa pode manter este encapsulamento de seu eu interior por toda a vida, e nunca se sentir plenamente satisfeita no mundo porque, alienada dos processos inconscientes, não pode usá-los para enriquecer sua vida real. A vida não é então nem um "prazer" nem "uma espécie de privilégio excêntrico". Com esta separação, o que quer que aconteça na realidade não consegue oferecer uma satisfação apropriada para necessidades inconscientes. O resultado é que a pessoa sempre sente a vida como incompleta.

Quando uma criança não está dominada por seus processos mentais internos e está bem cuidada em todos os aspectos importantes, então é capaz de conduzir sua vida de modo apropriado à idade. Durante esses períodos, pode resolver os problemas que surgem. Mas observando criancinhas num *playground*, por exemplo, vemos como são limitados estes períodos.

Se as pressões internas da criança predominam - o que acontece com freqüência - o único caminho pelo qual ela pode esperar obter algum controle sobre elas é a externalização. Ordenar as várias facetas da sua experiência externa é uma tarefa árdua para a criança; e a menos que consiga ajuda, isto se torna impossível, uma vez que a experiência externa se mistura com as internas. Por sua própria conta, a criança ainda não é capaz de ordenar e dar sentido a seus processos internos. Os contos de fadas oferecem figuras nas quais a criança pode externalizar o que se passa na sua mente, de modo controlável. Os contos de fadas mostram à criança de que modo ela pode personificar seus desejos destrutivos numa figura, obter satisfações desejadas de outra, identificar-se com uma terceira, ter ligações ideais com uma quarta, e daí para diante, como requeiram suas necessidades momentâneas.

Quando todos os pensamentos mágicos da criança estão personificados num bom conto de fadas - seus desejos destrutivos, numa bruxa malvada; seus medos, num lobo voraz; as exigências de sua consciência, num homem sábio encontrado numa aventura; suas raivas ciumentas, em algum animal que bica os olhos de seus arquirivais - então a criança pode finalmente começar a ordenar essas

tendências contraditórias. Isto começado, a criança ficará cada vez menos engolfada pelo caos não manejável.

TRANSFORMAÇÕES

A FANTASIA DA MADRASTA MALVADA

Há um tempo certo para determinadas experiências de crescimento, e a infância é o período de aprender a construir pontes sobre a imensa lacuna entre a experiência interna e o mundo real. Os contos de fadas podem parecer sem sentido, fantásticos, amedrontadores e totalmente inacreditáveis para o adulto que foi privado da fantasia do conto de fadas na sua própria infância, ou que reprimiu estas lembranças. Um adulto que não conseguiu uma integração satisfatória dos dois mundos, o da realidade e o da imaginação, se desnorteia com estes contos. Mas um adulto que na sua própria vida é capaz de integrar a ordem racional com a ilogicidade de seu inconsciente será suscetível à forma como o conto de fadas auxilia a criança nesta integração. Para a criança e para o adulto que, como Sócrates, sabe que ainda existe uma criança dentro do indivíduo mais sábio os contos de fadas exprimem verdades sobre a humanidade e sobre a própria pessoa.

No "Chapeuzinho Vermelho" a amável avó sofre uma súbita substituição pelo lobo voraz que ameaça destruir a criança. Como é tola esta transformação quando encarada objetivamente, mas como amedronta! Podemos achar a transformação desnecessariamente amedrontadora, contrária a toda realidade possível. Mas quando encarada em termos da vivência da criança, será realmente mais amedrontadora do que a súbita transformação da sua própria vovó gentil numa figura que ameaça seu peculiar sentido de si mesma quando a humilha pelo fato de molhar as calças? Para a criança, a vovó não é mais a mesma pessoa que era exatamente há um momento atrás; tornou-se um bicho papão. Como pode alguém que era tão gentil, que trouxe presentes e era mais compreensiva e tolerante e menos severa do que sua própria mãe subitamente agir de uma maneira tão radicalmente diferente?

Incapaz de *enxergar qualquer coerência entre* as diferentes manifestações, a criança experimenta verdadeiramente a vovó como duas entidades separadas - a que ama e a que ameaça. Ela é na verdade a vovó *e* o lobo. Dividindo-a, por assim dizer, a criança pode preservar sua imagem de boa avó. Se ela se transforma num lobo -bem, isto é certamente amedrontador, mas não compromete sua qualquer caso, como manifestação passageira - a vovó voltará triunfante.

Similarmente, embora mamãe seja com mais freqüência a protetora toda-dadivosa, pode-se transformar na cruel madrasta se for malvada a ponto de negar a seu filhinho algo que ele deseja.

Longe de ser um expediente usado apenas por contos de fadas, esta divisão de uma pessoa em duas para manter a boa imagem sem contaminação ocorre a

muitas crianças como uma solução para um relacionamento muito difícil de conduzir ou compreender. Com este expediente, todas as contradições são subitamente resolvidas, como o foram para uma colegial que se lembrou de um incidente ocorrido quando ainda não tinha cinco anos.

Um dia, num supermercado, a mãe da garota ficou subitamente muito zangada com ela, e a menina sentiu-se completamente arrasada pelo modo da mãe agir. A caminho de casa, a mãe continuou a recriminá-la com raiva, dizendo-lhe que ela não servia para nada. A garota ficou convencida de que esta pessoa violenta apenas *se parecia* com a mãe, e embora fingisse ser ela, realmente era uma marciana malvada, uma impostora de aparência semelhante, que sumira com a mãe e assumira sua aparência. Daí para a frente, a garota assumiu em várias ocasiões diferentes que esta marciana raptara a mãe e tomara seu lugar para torturá-la como a mãe real nunca faria.

Esta fantasia prosseguiu por uns dois anos até que, aos sete anos, a menina tomou bastante coragem para preparar armadilhas para a marciana. Quando essa tomava novamente o lugar da mãe, empenhando-se em práticas execráveis de tortura, a menina matreiramente perguntava à marciana sobre acontecimentos ocorridos entre a mãe real e ela, menina. Para surpresa sua, a marciana sabia tudo sobre o assunto, o que de início apenas lhe confirmou a idéia de que a marciana era astuta. Mas depois de duas ou três tentativas a menina ficou em dúvida e perguntou à mãe sobre as coisas que sucediam entre ela, menina, e a marciana. Quando se tornou óbvio
visão da benevolência da vovó. E em a estória lhe conta, o lobo é uma que a mãe conhecia esses fatos, a fantasia da marciana se desmoronou.

Durante o período em que a segurança da menina tornara necessário que a mãe fosse toda-boa - nunca raivosa ou rejeitadora a garota reorganizara a realidade de forma a se prover do que necessitava. Quando ficou mais velha e mais segura, a raiva de sua mãe ou a crítica severa não lhe pareciam mais tão devastadoras. Como sua própria integração se estabelecera melhor, podia dispensar a fantasia reasseguradora de uma marciana e refazer a imagem dupla da mãe numa só, testando a realidade.

Embora todas as crianças precisem algumas vezes dividir a imagem dos pais entre os aspectos benevolente e ameaçador para que se sintam plenamente protegidas pelo primeiro, a maioria não pode fazê-lo de modo tão inteligente e consciente como essa menina. A maioria das crianças não pode encontrar uma solução própria para o impasse da mãe subitamente se transformar "num impostor de aparência semelhante". Os contos de fadas, contendo boas fadas que aparecem subitamente e ajudam a criança a encontrar felicidade apesar do "impostor" ou da "madrasta", permitem que a criança não seja destruída por esse

"impostor". Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar seu poder quando for necessário e urgente. O conto de fadas diz à criança que "embora existam bruxas, nunca se esqueça que também existem boas fadas, muito mais poderosas". Os mesmos contos asseguram que o gigante feroz pode sempre ser vencido em esperteza pelo homenzinho inteligente - alguém que parece ser tão impotente quanto a criança se sente. É bem provável que uma estória sobre uma criança que vence pela esperteza um espírito malvado tenha dado coragem a essa menina para tentar desmistificar a marciana.

A universalidade destas fantasias é sugerida pelo que, em psicanálise, conhecemos como "romance familiar" da criança na puberdade. [26] São fantasias ou devaneios que o jovem reconhece parcialmente como tais, mas nos quais também acredita parcialmente. Centralizam-se na idéia de que os pais não são verdadeiros, que somos filhos de alguém importante e que, devido a circunstâncias infelizes, fomos levados a viver com outras pessoas que alegam ser nossos pais. Estes devaneios tomam várias formas: freqüentemente achamos que só um dos pais é falso - o que é análogo a uma situação comum nos contos de fadas, onde um dos pais é verdadeiro e o outro, um contraparente adotivo. A expectativa esperançosa da criança é a de que um dia, por acaso ou por desígnio, o pai verdadeiro aparecerá e ela será elevada, por direito, a sua condição sublime, e viverá feliz para sempre.

Estas fantasias ajudam. Permitem à criança sentir realmente raiva do impostor marciano ou do "pai falso", sem sentimento de culpa. Elas começam tipicamente a aparecer quando os sentimentos de culpa já fazem parte do arcabouço da personalidade da criança, e quando sentir raiva de um dos pais, ou pior, desprezá-lo, traria consigo uma culpa difícil de conduzir. Assim, a divisão típica do conto de fadas entre a mãe boa (normalmente morta) e uma madrasta malvada é útil para a criança. Não é apenas uma forma de preservar a mãe interna totalmente boa, quando na verdade a mãe real não é inteiramente boa, mas permite à criança ter raiva da "madrasta" malvada sem comprometer a boa vontade da mãe verdadeira, que é encarada como uma pessoa diferente. Assim, o conto de fadas sugere a forma da criança lidar com sentimentos contraditórios que de outro modo a esmagariam neste estágio onde a habilidade de integrar emoções contraditórias apenas está começando. A fantasia da madrasta malvada não só conserva intacta a mãe boa, como também impede a pessoa de se sentir culpada a respeito dos pensamentos e desejos raivosos quanto a ela - uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe.

Ao mesmo tempo em que a fantasia da madrasta malvada preserva a imagem da mãe boa, o conto também ajuda a criança a não ser assolada pela

vivência de uma mãe malvada. À semelhança da marciana que, na fantasia da menina, desaparecia quando a mãe novamente voltava a gostar da filhinha, um espírito benevolente pode neutralizar num instante todas as má ações de outro malvado. As boas qualidades da mãe são tão exageradas no personagem salvador do conto de fadas quanto as maldades na bruxa. Mas é assim que a criancinha experimenta o mundo: ou como inteiramente prazeiroso ou como um inferno sem alívio.

Conforme sua necessidade emocional, a criança não só divide os pais em duas figuras, mas pode também dividir-se em duas pessoas que, conforme deseja acreditar, não têm nada em comum uma com a outra. Conheci crianças pequenas que durante o dia conseguiam manter-se secas, mas que molhavam a cama durante a noite e, quando se levantavam, viravam-se para um canto com repugnância e diziam convictas: "Alguém molhou minha cama". A criança não faz isto, como podem pensar os pais, para botar a culpa em outra pessoa, sabendo o tempo todo que foj ela quem urinou. O "alguém" que fez isto é uma parte dela mesma com a qual agora divide a companhia. Este aspecto de sua personalidade tornou-se realmente estranho para ela. Insistir que a criança reconheça que *foi* ela quem molhou a cama é tentar impor prematuramente o conceito da integridade da personalidade humana, e esta insistência na verdade retarda seu desenvolvimento. A criança necessita, para desenvolver um sentimento seguro de ego, restringi-lo durante certo tempo ao que deseja e aprova plenamente. Depois de conseguir um ego do qual pode-se orgulhar de modo não ambivalente, pode começar lentamente a aceitar a idéia de que também possui aspectos de natureza mais dúbia.

Assim como os pais nos contos de fadas ficam divididos em duas figuras, representativas dos sentimentos opostos de amor e rejeição, também a criança externaliza e projeta num "alguém" todas as coisas ruins que são muito ameaçadoras para que sejam reconhecidas como parte dela mesma. A literatura do conto de fadas não deixa de considerar a natureza problemática de vermos algumas vezes a mãe como uma madrasta malvada; a seu próprio modo, o conto nos adverte das conseqüências de nos deixarmos arrebatar pelos sentimentos de raiva. Uma criança cede facilmente a sua tristeza em relação a uma pessoa que lhe é querida, ou à impaciência quando tem que esperar. Tende a abrigar sentimentos raivosos ou a embarcar em desejos furiosos, pensando pouco nas conseqüências caso eles se tornassem fatos. Muitos contos de fadas retratam os resultados trágicos destes desejos imprudentes que ocorrem quando a pessoa deseja algo excessivamente ou é incapaz dè esperar até que as coisas ocorram no tempo devido. Esses dois estados mentais são típicos da criança. Duas estórias dos Irmãos Grimm podem ilustrálo.

Em "Hans, o Ouriço" um homem fica com raiva quando seu maior desejo, o de ter filhos, é frustrado pela incapacidade da mulher procriar. Finalmente se exalta a ponto de exclamar: "Eu quero um filho, mesmo que seja um ouriço". Seu desejo é realizado: a mulher gera um filho que é ouriço na parte superior, enquanto na parte de baixo o corpo é de o um menino. *

* O tema - pais que desejam com muita impaciência ter filhos e são punidos dando a luz a estranhas misturas de seres humanos e animais - é antigo e amplamente difundido. Por exemplo, aparece num conto turco no qual o Rei Salomão efetua a restituição de uma criança a uma humanidade integral. Nestas estórias, se os pais tratam a criança mal formada de um modo benevolente e com grande, paciência, ela é eventualmente restaurada como ser humano atraente.

A sabedoria psicológica destes contos é notável: falta de controle sobre as emoções por parte dos pais criam uma criança desajeitada. Nos contos de fadas c sonhos, a má conformação física com freqüência representa um mau desenvolvimento psicológico. Nestas estórias, a parte superior do corpo, que inclui a cabeça, é habitualmente de forma animal, enquanto que a parte inferior tem forma humana normal. Isto indica que as coisas estão erradas com a cabeça - isto é, a mente da criança, e não com seu corpo. As estórias também contam que o dano feito através de sentimentos negativos pode ser corrigido, através do impacto de emoções positivas prodigalizadas sobre ela, se os pais são suficientemente pacientes e consistentes. Os filhos de pais raivosos com freqüência agem como o ouriçocaixeiro ou o porco-espinho: parecem todo-espinhos. De modo que a imagem da criança que é parcialmente porco-espinho é das mais apropriadas.

Em "Os sete corvos" um filho recém-nascido perturba tanto as emoções do pai que esse volta sua raiva contra os filhos mais velhos. Manda um dos sete filhos buscar água benta para o batismo da filha mais nova, uma tarefa à qual se juntam os outros seis. O pai, em sua fúria por ter que ficar esperando, grita: "Gostaria que os rapazes virassem corvos", o que prontamente acontece.

Se as estórias onde os desejos raivosos viram verdade terminassem aí seriam simplesmente contos admonitórios, advertindo-nos para que não sejamos levados por nossas emoções negativas - algo que a criança é incapaz de impedir. Mas o conto de fadas não espera o impossível da criança, nem pretende produzir ansiedade a respeito de uma raiva que a criança não pode evitar. Adverte realisticamente que o arrebatamento da raiva ou da impaciência gera problemas, mas reassegura que suas conseqüências são apenas temporárias e que a boa vontade ou boas ações podem desmanchar todo o dano causado por um desejo mau. "Hans, o Ouriço" ajuda um rei perdido na floresta a voltar salvo para casa. O rei prometelhe dar como recompensa a primeira coisa que encontrar ao chegar em casa, que vem a ser, na estória, sua filha única. Apesar da aparência de Hans, a princesa mantém a promessa do pai e casa-se com ele. Depois do casamento, no leito nupcial, Hans finalmente toma uma forma humana integral, e herda o reinado. * Em "Os sete corvos" a irmã, que fora inocentemente a causa dos irmãos se transformarem em corvos, viaja até o fim do mundo e faz um grande sacrifício para desmanchar a praga rogada sobre eles. Os corvos retomam a forma humana, e a felicidade é restabelecida.

Estas estórias contam que, apesar das más conseqüências dos maus desejos, com boa vontade e esforço podemos corrigir as coisas novamente. Há outros contos que vão bem além e dizem para a criança não temer estes desejos pois, apesar das conseqüências momentâneas, nada muda permanentemente; depois de todo o desejo ser efetuado, as coisas voltam a ser exatamente como eram antes do encanto começar. Estas estórias existem com muitas variações por todo o mundo.

No mundo ocidental, "Os três desejos" é provavelmente a estória de desejos mais divulgada. Em sua forma mais simples, um homem ou uma mulher recebe a concessão de alguns desejos, habi-Estes são também contos admonitórios que advertem: Não concebam crianças quando estiverem com raiva, não as recebam com raiva e impaciência. Mas, como todo bom conto de fadas, estas estórias também indicam os remédios corretos para desmanchar o dano, e a prescrição está de acordo com as melhores percepções psicológicas de hoje em dia.

* Este final é típico de estórias pertencentes ao ciclo dos noivos-animais, e será discutido, posteriormente, em conexão com estas estórias.

tualmente três, por parte de um estranho ou um animal em recompensa por uma boa ação, Um homem recebe esta graça em "Os três desejos", mas disso faz pouco caso. De volta ao lar, a esposa oferece-lhe a sopa cotidiana para o jantar. "Sopa de novo! Quisera um pudim em vez disso" diz ele, e prontamente o pudim aparece. A mulher exige saber como isto aconteceu, e ele lhe conta a ventura. Furiosa por ele ter desperdiçado um dos desejos com uma coisa tola, ela exclama: "Quisera que o pudim estivesse em cima de sua cabeça!", um desejo que é imediatamente satisfeito. "Lá se vão dois desejos!Quisera que o pudim estivesse fora de minha cabeça", diz o homem. E assim os três desejos se perderam.[27]

Em conjunto, estes contos advertem a criança das possíveis consequências indesejáveis de um desejo precipitado, e lhe asseguram ao mesmo tempo que o desejo é de pouca conseqüência, particularmente se a pessoa é sincera nos esforços para desmanchar os resultados ruins. Talvez ainda mais importante seja o fato de eu não me lembrar de qualquer conto de fadas onde os desejos raivosos de uma criança tivessem qualquer conseqüência; só os dos adultos o têm. Isso implica que os adultos são responsáveis pelo que fazem na sua raiva ou tolice, mas as crianças não. Se elas expressam algum desejo no conto de fadas, trata-se de coisas boas, e a sorte ou um bom espírito o satisfaz, indo freqüentemente além do que mais desejaram.

É como se o conto de fadas, admitindo que é humano sentir raiva, esperasse apenas dos adultos o autocontrole suficiente para não serem arrebatados por ela, já que seus desejos raivosos e grotescos tornam-se fatos - mas os contos frisam

as conseqüências maravilhosas para uma criança se ela se empenha num pensamento ou desejo *positivo.* A desolação não induz a criança, no conto de fadas, a ter desejos vingativos. Ela deseja apenas boas coisas, mesmo quando tem amplas razões para desejar coisas ruins para os que a perseguem. Branca de Neve não abriga desejos raivosos contra a rainha malvada. Cinderela, que tem bons motivos para desejar castigar as irmãs, deseja, ao contrário, que elas compareçam ao grande baile.

Quando fica sozinha por algumas horas, a criança pode sentirse tão maltratada como se tivesse sofrido um abandono ou rejeição de uma vida inteira. Então, subitamente, sua existência se alegra quando a mãe aparece na porta, sorrindo, talvez até lhe trazendo um presentinho. O que pode ser mais mágico do que isso? Como poderia algo tão simples ter o poder de alterar sua vida, a menos que houvesse mágica envolvida?

A criança experimenta transformações radicais na natureza das coisas, vindas de todos os lados, embora *nós* não compartilhemos suas percepções. Mas consideremos a criança lidando com objetos inanimados: algum objeto - um cordão de sapato ou um brinquedo - frustra a criança ao máximo, a ponto dela se sentir completamente tola. E então, de repente, como que por mágica, o objeto torna-se obediente e cumpre sua ordem; do mais desalentado dos seres, ela se torna o mais feliz. Isto não prova o caráter mágico do objeto? Alguns contos de fadas relatam como o achado de um objeto mágico modifica a vida do herói; com sua ajuda, o bobo fica mais esperto do que seus irmãos anteriormente prediletos. A criança que se sente condenada a ser um patinho feio não precisa se desesperar, crescerá para ser um lindo cisne.

Uma criança pequena pode fazer pouco por sua própria conta, e isto é desapontador para ela - tanto que pode cair em desespero. O conto de fadas o impede, dando extraordinária dignidade à menor das aquisições e sugerindo que as conseqüências mais maravilhosas podem daí brotar. Encontrar um jarro ou garrafa (como na estória "O espírito na garrafa", dos Irmãos Grimm), ajudar um animal ou receber a ajuda dele ("Gato de Botas"), compartilhar um pedaço de pão com um estranho ("O Ganso de Ouro", outra das estórias dos Irmãos Grimm) - pequenos eventos cotidianos levam a grandes coisas. Assim, o conto de fadas encoraja a criança a confiar na importância de suas pequenas aquisições reais, embora ela não o perceba no momento.

A crença em tais possibilidades precisa ser alimentada de modo a que a criança possa aceitar suas decepções sem ser totalmente derrotada; e além disso, pode-se tornar um desafio pensar com segurança numa existência fora da casa paterna. O exemplo do conto de fadas fornece o reasseguramento de que a criança receberá ajuda nos seus empenhos no mundo exterior, e que um sucesso

eventual recompensará seus esforços contínuos. Ao mesmo tempo, o conto de fadas frisa que estes fatos aconteceram uma vez, numa terra distante, e deixa claro que oferece alimento para esperança, e não relatos realistas de como é o mundo aqui e agora.

A criança intuitivamente compreende que, embora estas estórias sejam *irreais,* não *são falsas;* que ao mesmo tempo que os fatos narrados não acontecem na vida real, podem ocorrer como uma experiência interna e de desenvolvimento pessoal; que os contos de fadas retratam de forma imaginária e simbólica os passos essenciais do crescimento e da aquisição de uma existência independente.

Ao mesmo tempo que os contos de fadas invariavelmente apontam o caminho para um futuro melhor, concentram-se no processo de mudança mais do que na descrição dos detalhes exatos da felicidade a ser conseguida no final. As estórias começam onde a criança se situa na época, e sugerem para onde ela deve ir - com ênfase no próprio processo. Os contos de fadas podem até mesmo indicar à criança o caminho através do mais espinhoso dos bosques, o período edípico.

ORDENANDO O CAOS

Antes e durante o período edípico (aproximadamente dos três aos seis ou sete anos), a experiência de mundo da criança é caótica, mas apenas quando encarada do ponto de vista do adulto, já que caos implica uma consciência deste estado de coisas. Se esta maneira "caótica" de experimentar o mundo é tudo que uma pessoa conhece, então ela crê que o mundo é assim.

Na linguagem da Bíblia, que expressa os sentimentos e percepções mais profundos do homem era "sem forma". O modo de vencer o caos também é narrado na Bíblia; "Deus separou a luz das trevas". Durante e devido às lutas edípicas, o mundo exterior vem a ter mais significado para a criança, e ela tenta dar um sentido a ele. Ela não admite mais que o modo confuso como enxerga o mundo seja o único possível e apropriado. A maneira pela qual a criança pode botar alguma ordem na sua visão de mundo é classificando tudo de forma maniqueísta.

Nas idades posteriores edípica e pós-edípica, esta divisão se estende à própria criança. Ela, como todos nós, está a todo momento num tumulto de sentimentos contraditórios. Mas enquanto que os adultos aprenderam a integrá-los, a criança é esmagada por estas ambivalências dentro de si mesma. Experimenta a mistura de amor e ódio, desejo e medo dentro de si mesma como um caos incompreensível. Não pode-se orientar sentindo-se num só e mesmo

momento boa e obediente, má e rebelde, embora o seja. Dado que não pode compreender estágios intermediários de grau e intensidade, as coisas ou são tudo luz ou tudo escuridão. Uma pessoa ou é só coragem ou só medo; a mais feliz ou a mais miserável; a mais bela ou a mais feia; a mais esperta ou a mais burra; a gente ou ama ou odeia nunca algo intermediário.

É assim também que o conto de fadas retrata o mundo: as figuras são a ferocidade encarnada ou a benevolência altruísta. Um animal ou é totalmente devorador ou totalmente prestativo. Cada figura é essencialmente unidimensional, capacitando a criança a compreender suas ações e reações facilmente. Através de imagens simples e diretas a estória de fadas ajuda a criança a ordenar seus sentimentos complexos e ambivalentes, de modo que estes comecem a caber cada um num lugar separado, em vez de ser tudo uma grande mistura.

Enquanto ouve o conto de fadas, a criança forma idéias sobre o modo de ordenar o caos que é sua vida interna. O conto de fadas sugere não só isolar e separar os aspectos díspares e confusos da
opostos, mas também
experiência da
projetá-los em
criança em pólos diferentes figuras.

Mesmo Freud não encontrou melhor caminho para ajudar a dar um sentido a partir da incrível mistura de contradições que existem na nossa mente e vida interna do que criar símbolos para aspectos isolados da personalidade. Chamouos de id, ego e superego. Se nós, como adultos, temos que recorrer à criação de entidades separadas para botar alguma ordem sensível no caos de nossas experiências internas, tanto maior é esta necessidade na criança. Hoje em dia os adultos usam tais conceitos como id, ego e superego, e ego-ideal para separar as apreensão perdemos algo que é inerente ao conto de fadas: a percepção de que estas externalizações são fictícias, úteis apenas para classificar e compreender processos mentais.*

* Dar aos processos interiores nomes em separado - id, ego, superego - torna-os entidades, cada um com suas tendências. Quando consideramos as conotações emocionais que esses termos abstratos de psicanálise têm para a maior parte das pessoas que os usa, começamos a enxergar que essas abstrações são exatamente aqueles mesmos personificados nas estórias de fadas. Quando falamos do associai e irrazoável id empurrando o fraco ego, ou o ego obedecendo às ordens do superego, essas colocações científicas não são muito diferentes das alegorias dos contos de fadas. Nestes, a criança pobre e fraca se defronta com o poderoso feiticeiro que só sabe de seus próprios desejos e age segundo eles, sem ligar para as conseqüências. Quando o meigo alfaiate em "O Alfaiatezinho Valente" dos Irmãos Grimm consegue vencer dois enormes gigantes fazendo-os lutarem entre.si, não estará ele agindo de forma semelhante à do ego fraco quando coloca id contra superego e, neutralizando suas energias opostas, ganha o controle racional sobre estas forças irracionais?

Muitos erros na compreensão de como nossas mentes trabalham poderiam ser evitados se os homens da atualidade ficassem sempre alertas para o fato de que estes conceitos abstratos são apenas meios para manipular idéias que, sem tal exteriorização, seriam difíceis de serem compreendidas. Na realidade, não há, naturalmente nenhuma separação entre elas, assim como não há real separação entre corpo e mente.

experiências daquilo que internas e conseguir uma melhor tratam, Infelizmente, ao fazê-lo, Quando o herói de um conto de fadas é o filho mais novo, ou é especificamente chamado de "O Parvo" ou "Simplório" no começo da estória, esta é a explicação do conto de fadas sobre* o estado original debilitado do ego quando começa sua luta para lidar com o mundo interno de impulsos e com os problemas difíceis que o mundo externo apresenta.

O id, à semelhança da maneira como os psicanalistas o encaram, é freqüentemente retratado sob a forma de algum animal, representando nossa natureza animal. Os animais dos contos de fadas aparecem de duas formas: perigosos e destrutivos tais como o lobo no "Chapeuzinho Vermelho", ou o dragão que devasta um país inteiro, a menos que cada ano seja sacrificada uma virgem para ele (no conto "Os dois irmãos", dos Irmãos Grimm) e animais sábios e prestativos que guiam e salvam o herói como na mesma estória, "Os dois irmãos" onde um grupo desses animais revive o herói morto e consegue para ele ajusta recompensa: a princesa e seu reinado. Tanto os animais perigosos como os prestativos representam nossa natureza animal, nossos impulsos instintivos. Os perigosos simbolizam o indomável id, ainda não sujeito ao controle do ego e do superego, em toda sua energia perigosa. Os animais prestativos representam nossa energia natural - novamente o id - mas agora levados a servir aos interesses da personalidade total. Há também alguns animais, habitualmente pássaros brancos como pombos, que simbolizam o superego.

"A RAINHA ABELHA"

A CONQUISTA DA INTEGRAÇÃO

Nenhum conto de fadas faz justiça à riqueza de todas as imagens que incorporam externamente os processos interiores mais complexos. Mas uma pequena estória conhecida, dos Irmãos Grimm, intitulada "A Rainha Abelha", pode ilustrar a luta simbólica pela integração da personalidade contra a desintegração caótica. A abelha é uma imagem particularmente adequada para os dois aspectos opostos de nossa natureza, pois â criança sabe que a abelha produz o mel mas que também pode picar dolorosamente. Sabe também que a abelha trabalha duro para realizar suas tendências positivas, colhendo o pólen com o qual produz o mel.

Na "Rainha Abelha" os dois filhos mais velhos de um rei partem em busca

de aventura e levam uma vida tão desregrada e dissoluta que nunca mais retornam ao lar. Em resumo, levam uma existência dominada pelo id, sem qualquer consideração para com as requisições da realidade ou as exigências justificadas e críticas do superego. O terceiro e mais jovem dos filhos, chamado Simplório, parte para encontrá-los, e com muita persistência o consegue. Mas os irmãos zombam de ele achar que, na sua simplicidade, poderá se sair na vida melhor do que eles, que são supostamente muito mais sabidos. Superficialmente, os dois irmãos estão certos: à medida que a estória se desenrola, Simplório é mesmo incapaz de dominar a vida, representada pelas tarefas difíceis que eles todos são solicitados a executar - com exceção de que ele é capaz de chamar em sua ajuda seus recursos internos, representados por animais prestativos. Viajando os três irmãos pelo mundo, chegam a um formigueiro. O mais velho deseja destruí-lo só para gozar o terror das formigas. Simplório não o permite e diz: "Deixe os animais em paz, não vou permitir que você os perturbe". Em seguida, chegam a um lago onde os patos estão nadando. Os irmãos mais velhos, só considerando seus anseios e prazeres orais, querem pegar alguns patos e assá-los. Simplório também o impede. Prosseguem, chegam a um ninho de abelhas, e os irmãos então desejam queimar a árvore que sustenta a colméia para conseguir o mel. Simplório novamente interfere, insistindo que os animais não devem nem ser perturbados nem mortos.

Os três irmãos finalmente chegam a um castelo onde tudo foi transformado em pedra ou se encontra num sono semelhante à morte, com exceção de um anãozinho grisalho que os deixa entrar, os alimenta e os deixa dormir. Na manhã seguinte o anãozinho apresenta ao mais velho três tarefas, que devem ser realizadas no prazo de um dia, para desmanchar o feitiço lançado contra o castelo e seus habitantes. A primeira tarefa é juntar mil pérolas que estão espalhadas e escondidas no musgo da floresta. Mas o irmão é advertido de que se falhar nesta tarefa será transformado em pedra. O filho mais velho tenta e falha, e a mesma coisa acontece com o segundo irmão.

Quando chega a vez de Simplório, ele vê que também não está à altura da tarefa. Sentindo-se derrotado, senta-se e chora. Neste ponto, as cinco mil formigas que ele salvou vêm em sua ajuda e juntam as pérolas para ele. A segunda tarefa é buscar a chave dos aposentos da filha do rei dentro de um lago. Desta vez os patos que Simplório protegeu chegam, mergulham no lago, e entregam-lhe a chave. A tarefa final é selecionar dentre três princesas adormecidas que parecem todas iguais a mais jovem e mais meiga. A rainha da colméia que Simplório salvou vem agora em sua ajuda e pousa nos lábios da princesa que Simplório deve escolher. Com as três tarefas realizadas, o feitiço é rompido e o encantamento tem fim. Todos os que estavam dormindo ou

transformados em pedra - incluindo os dois irmãos de Simplório - retornam â vida. Simplório casa-se com a mais nova das princesas e, finalmente, herda o reinado.

Os dois irmãos que não se mostraram suscetíveis às solicitações de integração da personalidade não conseguiram enfrentar as tarefas da realidade. Insensíveis a qualquer coisa além dos aguilhões do id, foram transformados em pedra. Como em muitas outras estórias de fadas, esta não simboliza a morte; representa a falta de humanidade verdadeira, uma incapacidade de responder aos valores mais altos, de modo que a pessoa, estando morta para aquilo de que trata a vida em seu melhor sentido, bem podia ser feita de pedra. Simplório (representando o ego), apesar de suas virtudes ób-vias, e embora obedeça ao comando de seu superego que lhe diz ser errado perturbar por capricho ou matar, sozinho também é inferior às exigências da realidade (simbolizadas pelas três tarefas que tem que executar), como o foram seus irmãos. Só quando a natureza animal é auxiliada, reconhecida como importante e harmonizada com o ego e o superego é que empresta seus poderes à personalidade total. Depois de conseguir desta forma uma personalidade integrada, podemos realizar o que parecem milagres.

Longe de sugerir que subjuguemos a natureza animal ao nosso ego ou superego, o conto de fadas mostra que cada elemento deve receber o que lhe é devido; se Simplório não seguisse sua bondade interior (leia-se superego) e protegesse os animais, estas representações do id nunca teriam vindo em sua ajuda. Os três animais, incidentalmente, representam diferentes elementos: as formigas representam a terra; os patos, a água onde nadam; as abelhas, o ar onde voam. Novamente, só a cooperação dos três elementos, ou aspectos de nossa natureza, permitem a realização. Só depois que Simplório conseguiu sua integração completa, simbolicamente expressa na realização das três tarefas, é que se torna dono de seu destino, que nos contos de fadas é expresso pelo fato de ele tornar-se rei.

"IRMÃO E IRMÃ"

UNIFICANDO NOSSA NATUREZA DUALISTA

Nesta estória dos Irmãos Grimm, como muitos outros contos de fadas que retratam as aventuras de dois irmãos, os protagonistas representam as naturezas díspares do id, ego e superego; e a mensagem principal é que eles devem ser integrados para a felicidade humana. Este tipo de conto apresenta a necessidade de integrar a personalidade de modo diferente ao da "Rainha abelha" - aqui, os feitos malvados de um "mau espírito" transformam um dos irmãos num animal, enquanto o outro permanece humano. É difícil conceber uma imagem mais vívida, suscinta e imediatamente convincente de nossas tendências contraditórias. Mesmo o mais antigo dos filósofos encarava o homem como possuindo uma natureza ao mesmo tempo humana e animal.

Muitas vezes em nossa vida, quando não temos sucesso em adquirir ou manter uma integração interna, esses dois aspectos de nossa psique lutam um contra o outro. Quando somos jovens, o que quer que sintamos no momento preenche nossa existência inteira. À criança sente-se confusa quando percebe seus sentimentos contraditórios sobre alguma coisa, num mesmo tempo - por exemplo, quando quer pegar o biscoito, mas também deseja obedecer à ordem da mãe para não fazê-lo. Compreender esta dualidade requer um conhecimento dos processos internos que é muito facilitado pelo fato dos contos de fadas ilustrarem nossa natureza dualista.

Tais contos de fadas começam com a original falta de diferenciação entre os dois irmãos: eles vivem juntos e sentem de modo semelhante; em resumo, são inseparáveis. Mas então, num dado momento do crescimento, um deles começa uma existência animal, e o outro não. No final do conto, o animal é devolvido à sua forma humana; os dois se reúnem, para nunca mais serem separados. Este é o modo simbólico do conto de fadas apresentar os fatos essenciais do desenvolvimento da personalidade humana: a personalidade da criança de início é indiferenciada; depois, o id, e*go* e o superego se desenvolvem a partir do estágio indiferenciado. Num processo de maturação esses devem ser integrados, apesar de impulsos opostos.

Na estória dos Irmãos Grimm, "Irmão e irmã", "O irmãozinho tomou sua irmã pela mão e disse... 'Venha, nós seguiremos juntos pelo mundo imenso'", para escapar de um lar que se tornara despojador. "Eles caminharam o dia inteiro por campos, campinas e extensões rochosas: e quando choveu, a irmãzinha disse: [4]O céu e nossos corações estão chorando juntos'".

Aqui, como em muitos contos de fadas, ser expulso do lar representa ter que se tornar independente. A auto-realização requer o abandono da órbita do lar, uma experiência excruciantemente dolorosa, carregada de muitos perigos

psicológicos. Este processo de desenvolvimento é inevitável: a dor dele é simbolizada pela infelicidade das crianças de serem forçadas a deixar o lar. Os riscos psicológicos do processo, como ocorre sempre nos contos de fadas, são representados pelos perigos que o herói encontra nas suas andanças. Nesta estória. o irmão representa o aspecto ousado de uma unidade essencialmente inseparável, e a irmã, como símbolo do cuidada materno já que a pessoa se afastou do lar, é a salvadora.

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

Para continuar com a estória de "Irmão e irmã": No dia seguinte, nas suas andanças, irmão e irmã chegam a um regato onde o irmão quer beber, mas a irmã. que não é arrebatada pelo id (pressões instintivas), entende a água murmurar: "Quem beber de mim virara tigre". Devido às súplicas da irmã. o irmão se abstém de beber, apesar de pressionado pela sede.

A irmã, representando as funções mentais mais elevadas (o ego e o superego) adverte o irmão, que - dominado pelo id - está prestes a ser arrebatado por seu desejo de gratificação imediata (sua sede), não importa a que custo. Mas se o irmão cedesse à pressão do id. se tornaria antisocial, tão violento como um tigre.

Chegam a um outro regato, que adverte ter o poder de transformar quem dela beber num lobo. Novamente a irmã, representando o ego e o superego, reconhece o perigo de buscar satisfação imediata e persuade o irmão a resistir à sede. Finalmente chegam a um terceiro regato, que murmura seu castigo para quem cede aos desejos do id: o de ser transformado num veado, um animal muito mais domável. Isto é o que a espera (uma obediência parcial aos aspectos repressores de nosso aparato mental) consegue. Mas como a pressão do id (a sede do irmão) aumenta, ela sobrepuja as restrições do ego e do superego: os conselhos da irmã perdem o poder de controle, e quando o irmão bebe do regato, transforma-se num corço.* [28]

A irmã promete que nunca deixará seu irmão-corço. Ela simboliza o controle do ego, dado que, apesar da sua sede, foi capaz de se abster de beber. Ela desamarra seu cinto dourado e prende-o no pescoço do veado; colhe alguns juncos e os tece numa trela macia que amarra ao pequeno animal. Só um laço pessoal muito positivo

- o cinto dourado - pode fazer-nos renunciar a nossos desejos antisociais e levar-nos a uma humanidade mais elevada.

Então, a irmã e o veado continuam. Prosseguindo através da floresta, chegam a uma casinha abandonada no bosque - que aparece em tantos contos de fadas - e lá encontram abrigo. Fazem dela sua moradia. A irmã, com folhas e musgo, faz a cama para o veado; todas as manhãs junta raízes e grãos para si mesma, e grama macia para o veado: o e*go* provê o que a pessoa necessita. Tudo vai bem, enquanto o id faz o que o ego lhe manda. "Seria uma vida maravilhosa, se o irmão tivesse sua forma humana".

Mas até conseguirmos uma integração total da personalidade, nosso id (nossas pressões instintivas, nossa natureza animal) vive em paz incomoda com nosso ego (nossa racionalidade). O conto de fadas diz que quando os instintos animais são despertados de modo forte, os controles racionais perdem o poder de restringir. Depois da irmã e do irmão-veado terem vivido felizes por algum tempo na vida selvagem, o rei do país organiza uma grande caçada. Quando o

* Uma comparação de "Irmão e irmã" com "O pescador e o gênio" exemplifica como só através de escutar e assimilar muitas estórias de fadas é que realmente a riqueza desta literatura torna-se inteiramente útil para a criança. O gênio, arrebatado pela pressão do id, pretende destruir seu salvador; a conseqüência é que o gênio é devolvido a um encarceramento permanente no jarro. "Irmão e irmã", ao contrário, conta como é benéfico ser capaz de controlar as pressões do id. Mesmo quando esta capacidade não está desenvolvida perfeitamente - o que acontece no caso da criança -, um grau limitado de controle do id consegue uma alta dose de humanização, como é simbolizado pela redução da ferocidade animal do tigre na docilidade do veado.

veado ouve o toque das cornetas, o latido dos cães e os gritos ale gres dos caçadores, diz para sua irmã: "Deixe-me sair para me juntar à caçada; não posso mais suportar minha situação"; e pede com tanta insistência que finalmente ela consente.

No primeiro dia da caçada tudo corre bem, e ao cair da noite o irmão-veado volta para a irmã e a segurança da cabana. Na manhã seguinte, ele ouve novamente os ruídos tentadores da caçada e torna-se inquieto, pedindo para sair. Mas para o final do dia é levemente ferido na perna e consegue voltar mancando para casa, mas desta vez o veado, com sua coleira dourada, é notado por um dos caçadores, que relata o fato ao rei. O rei reconhece o significado do cinturão e ordena que no dia seguinte o veado seja perseguido e preso, mas não ferido.

Em casa, a irmã cuida do ferimento do irmão. No dia seguinte, apesar de suas lágrimas e súplicas, o veado força-a a deixá-lo sair de novo. De noite, não só o corço mas também o rei vem à cabana. Cativado pela beleza da moça, o rei a pede em casamento; ela con corda, desde que o corço viva com eles.

Durante muito tempo todos vivem juntos felizes. Mas, com: ocorre com freqüência nos contos de fadas, três repetições da mes ma provação - os três dias

em que o veado fora caçado - não são suficientes para a resolução final. Enquanto o irmão passou pela sua prova, que poderia ser sua iniciação numa forma mais elevada de existência, a irmã não passou.
Tudo vai bem até que um dia, quando o rei está fora caçando*, a rainha dá a luz a um menino.

A ausência do rei quando sua esposa dá a luz indica que esta é outra transição - o maior milagre da vida - na qual os outros, mesmo o marido, podem ser apenas de auxílio limitado. O parto representa uma transformação interna que muda a moça-criança em mãe. Como todas as transformações importantes, vem envolvida por grandes perigos. Hoje em dia estes são principalmente psicológicos; nos tempos antigos, a própria vida da mulher estava em jogo, porque muitas morriam durante ou em conseqüência do parto. Es * Em termos de conto de fadas, não se deve entender a caçada como uma matança desnecessária de animais - simboliza mais uma vida próxima e de acordo com a natureza; uma existência de acordo com nosso ser mais primitivo. Em muitas estórias de fadas os caçadores têm bom coração, e são pessoas prestativas, como em "Chapeuzinho Vermelho". Todavia, o fato do rei ter partido para caçar sugere ele ter cedido às suas tendências mais primitivas.

tes perigos, nesta estória, são incorporados em uma feiticeira que, depois que a criança nasce, se insinua na vida da rainha assumindo o papel de sua dama-de-companhia. Ela atrai a rainha, que está doente do parto, para tomar um banho - onde ela afoga a rainha. A feiticeira então coloca sua própria filha feia no lugar da rainha na cama real.

À meia-noite a rainha reaparece no berçário para pegar seu filho nos braços e embalá-lo; também não se esquece de cuidar do veado. Isto é notado pela ama, que não o conta a ninguém durante algum tempo. Depois de passado algum tempo, a rainha começa a falar com seu filho durante suas visitas noturnas: "Como vai meu filho? Como vai meu veado?
Ainda virei duas vezes, e depois nunca mais".
A ama narra isto ao rei, que se senta na noite seguinte para observar a mesma coisa acontecer, com a diferença de que a rainha diz que só virá mais uma vez. Na terceira noite, quando a rainha diz que nunca mais virá, o rei não se contém e chama-lhe de esposa amada, diante do que ela volta a viver.

Assim como houve três repetições da tentativa do irmão beber no regato, e do veado juntar-se à caçada, também houve três visitas da rainha morta a seu filho, durante as quais disse aquelas palavras. Mas o fato da rainha reviver e se reunir ao rei ainda deixa o irmão sob forma animal. Só depois de efetuada a justiça e da feiticeira ser queimada, reduzida a cinzas, o corço retoma sua forma humana, e "irmão e irmã viveram felizes juntos até o final de seus dias."

Não é dita nenhuma palavra final sobre a vida da rainha com o rei ou seu filho, porque os dois são de pouca importância. A temática real de "Irmão e

irmã" é de que as tendências animalescas num homem, representadas pelo veado, e as antisociais, simbolizadas pela feiticeira, são abolidas; e isto permite que as qualidades humanas floresçam. A discrepância na natureza humana indicada pela existência da irmã e do irmão é resolvida através da integração humana quando irmão e irmã se reúnem em sua forma humana.

No final da estória, duas linhas de pensamento são combinadas: a integração dos aspectos díspares de nossa personalidade só pode ser obtida depois de abolidas as características antisociais, destrutivas e injustas; e isto não pode ser conseguido até alcançarmos uma maturidade integral, como é simbolizado pela irmã dando a luz a um filho e desenvolvendo atitudes maternais. A estória também sugere os dois grandes acontecimentos da vida: deixar a casa paterna, fundar a própria família. Estes são os dois períodos da vida onde somos mais vulneráveis à desintegração, porque temos que abandonar um antigo caminho de vida e adquirir um novo. No primeiro destes dois pontos decisivos, o irmão é temporariamente derrotado; no segundo, a irmã.

Embora nenhuma evolução interna seja discernida, sua natureza está implícita: o que nos redime como seres humanos e nos restaura na nossa humanidade é a solicitude para com aqueles a quem amamos. A rainha, em suas visitas noturnas, não tenta satisfazer nenhum de seus próprios desejos, mas se preocupa com os outros que dependem dela: seu filho e o veado. Isto mostra que ela fez uma transição bem-sucedida de esposa para mãe, e assim renasce para um estágio mais elevado de existência. O contraste entre o irmão que cede às instâncias de seus desejos instintivos e a preocupação própria do ego e do superego da irmã com suas obrigações para com os outros indica claramente em que consiste a batalha pela integração e sua vitória.

"SIMBAD, O MARUJO, E SIMBAD, O CARREGADOR"

FANTASIA VERSUS REALIDADE

Há muitos contos de fadas onde os aspectos díspares de uma personalidade são projetados em figuras diferentes, tais como uma das estórias das *Mil e Uma Noites*, "Simbad o Marujo e Simbad o Carregador".[29] Com freqüência chamada simplesmente de "Simbad, o Marujo" e ocasionalmente de "As maravilhosas viagens de Simbad", esta estória mostra quão pouco os que destituem um conto de seu verdadeiro título entendem o que é essencial à estória. Os nomes alterados frisam o conteúdo fantástico da estória, em detrimento de seu significado psicológico. O título verdadeiro sugere imediatamente que a estória trata dos aspectos opostos de uma única e mesma pessoa: o que o empurra para escapar em direção a um mundo longínquo de aventura e fantasia, e aquele que o mantém atado à prática habitual - o id e o ego, a manifestação do princípio da realidade e do princípio do prazer.

Quando a estória começa, Simbad, um simples carregador, está descansando em frente a uma linda casa. Meditando sobre sua situação, diz: "O dono deste lugar convive com todos os prazeres da vida e se delicia com perfumes agradáveis, comidas excêntricas e vinhos exóticos..., enquanto outros suportam o máximo de trabalho.... como eu". Ele assim justapõe uma existência baseada em satisfações agradáveis a uma baseada na necessidade. Para estarmos certos de que entendemos como estas observações pertencem a dois aspectos de uma só pessoa, Simbad diz sobre si mesmo e sobre o ainda desconhecido dono do palácio: "A origem dele é minha e minha proveniência é dele".

Depois de sermos levados a compreender que os dois são a mesma pessoa em formas diferentes,, o carregador é convidado ao palácio, onde durante sete dias consecutivos o dono narra suas sete viagens fabulosas. Nestas viagens, enfrenta perigos atrozes, dos quais é salvo miraculosamente, regressando ao lar com grandes fortunas. Durante estes relatos, para enfatizar ainda mais a identidade do pobre carregador e do viajante fabulosamente rico, este último diz "Saiba, ó carregador, que seu nome é até mesmo igual ao meu" e "você se tornou meu irmão". O viajante chama a força que o impulsiona a buscar tais aventuras de "o homem velho dentro de mim" e "o homem carnal... (cujo) coração é naturalmente sujeito à maldade," imagens aptas a uma pessoa que cede às instâncias de seu id.

Por que o conto de fadas consiste de sete partes e por que os dois protagonistas se separam todo dia para se reunir no dia seguinte? Sete são os dias da semana; no conto de fadas o número sete freqüentemente representa cada dia da semana e é também um símbolo de cada dia de nossas vidas. Assim, parece que a estória conta que enquanto vivemos há dois aspectos diferentes de nossa

existência, assim como os dois Simbads são ambos o mesmo e também diferentes, um levando na realidade uma vida dura, o outro tendo uma vida de aventuras fantásticas. Outra forma de interpretação é encarar essas existências opostas como as visões diurnas e as noturnas da vida - como despertar e sonhar, como realidade e fantasia, ou como os domínios conscientes e inconscientes de nosso ser. Vista desta forma, a estória conta principalmente como é diferente a vida quando encarada a partir de duas perspectivas diferentes do ego e do id.

A estória começa narrando como "Simbad, o Carregador", que estava "carregando uma carga pesada, ficou extremamente cansado, o calor e o peso o oprimindo". Amargurado pelas durezas de sua existência, ele especula sobre como deve ser a vida de um homem rico. As estórias de "Simbad o Marujo" podem ser encaradas como fantasias em que o pobre carregador se engaja para escapar ao fardo de sua vida. O ego, exaurido por suas tarefas, permite-se então ser dominado pelo id. O id, em contraste com o ego orientado para a realidade, é a sede de nossos desejos mais selvagens, os quais podem levar à satisfação ou ao extremo perigo. Isto é visto nas sete estórias das viagens de "Simbad, o Marujo". Arrebatado pelo que reconhece como "o homem mau dentro de mim", Simbad, o Marujo, deseja aventuras fantásticas, e encontra perigos horríveis que são análogos aos pesadelos: gigantes que assam seres humanos no espeto para comê-los; criaturas malvadas que montam em Simbad como se ele fosse um cavalo; serpentes que ameaçam engoli-lo vivo, pássaros enormes que o transportam pelo céu. Finalmente as fantasias de realização de desejos vencem as ansiosas, já que ele é salvo e volta ao lar com grandes riquezas para levar uma vida de descanso e satisfação. Mas todos os dias as exigências da realidade também devem ser enfrentadas. Tendo o id predominado por algum tempo, agora o ego se reafirma e Simbad, o Carregador, volta à sua vida cotidiana de trabalho duro.

O conto de fadas nos ajuda a entendermo-nos melhor, já que na estória os dois lados de nossa ambivalência são isolados e projetados em personagens diferentes. Podemos visualizar estas ambivalências muito melhor quando as pressões instintivas do id são projetadas no viajante intrépido e imensamente rico, que sobrevive quando todos os outros são destruídos, e traz para casa um tesouro inimaginável, enquanto as tendências do ego, opostas e orientadas para a realidade, são personificadas no trabalho árduo do pobre carregador. O que Simbad, o Carregador (representando nosso ego), tem pouco - imaginação, habilidade de perceber as coisas além do ambiente imediato -, Simbad, o Marujo, tem demais dado que declara não se satisfazer com uma vida normal "de tranqüilidade, conforto e repouso".

Quando o conto de fadas indica que estas duas pessoas diferentes são realmente "irmãos na pele", orienta a criança na direção da percepção

préconsciente de que os dois personagens são, na verdade, duas partes de uma única e mesma pessoa; de que o id é uma parte tão integral de nossa personalidade quanto o ego. Um dos grandes méritos deste conto é o de Simbad, o Marujo, e Simbad, o Carregador, serem personagens igualmente atraentes; não é negado a nenhum dos dois lados de nossa natureza a atração, importância e validade que possuem.

A menos que em alguma medida tenha-se efetuado em nossa mente uma separação de nossas tendências interiores complexas, não chegamos a compreender as fontes de confusão a nosso próprio respeito, sobre como somos dilacerados por sentimentos opostos, e nossa necessidade de integrá-los. Esta integração requer a percepção de que existem aspectos discordantes na nossa personalidade e de quais são eles. "Simbad, o Marujo, e Simbad, o Carregador, sugerem o isolamento dos aspectos discordantes de nossa psique, e que estes pertencem um ao outro e devem ser integrados - os dois Simbads se separam todos os dias, mas novamente se reúnem depois de cada separação.

Encarado isoladamente, há uma fraqueza relativa neste conto, quando no final ele não consegue expressar simbolicamente a necessidade de integração dos aspectos díspares de nossa personalidade, que foram projetados nos dois Simbads. Se este fosse um conto de fadas do mundo ocidental, terminaria com os dois vivendo felizes juntos para sempre. Do modo como é, o ouvinte sente-se decepcionado, de certa forma, pelo final da estória, já que se pergunta c por que estes dois irmãos continuam a separar-se e juntar-se de novo todos os dias. Superficialmente, pareceria fazer muito mais sentido eles se estabelecerem juntos permanentemente em completa harmonia, um final que simbolicamente expressaria a aquisição bem-sucedida por parte do herói de uma integração psíquica.

Mas se este fosse o final da estória, haveria pouco motivo para continuar a narrativa dos contos de fadas na noite seguinte. "Sim-bad, o Marujo, e Simbad, o Carregador" faz parte das *Diversões das noites árabes**. De acordo com a organização das *Mil e uma noi tes*, as sete viagens de Simbad, o Marujo, são de fato narradas em trinta noites.

* A coleção de contos de fadas que se tornou conhecida como as *Mil e uma noites* ou, na tradução de Burton, como *Diversões das noites árabes,* é de origem hindu e persa e pode ser datada de primórdios do décimo século. O número 1001 não e para ser tomado literalmente. Ao contrário, "mil" em árabe significa "inumerável", portanto 1001 significa um número infinito. Compiladores e tradutores posteriores tomaram este número literalmente e chegaram a uma coleção que contém este número de estórias**,** subdividindo e acrescentando contos de fadas. [30]

ESTRUTURA DAS MIL E UMA NOITES

Dado que as estórias dos dois Simbads são parte de um ciclo extenso de contos de fadas, a solução final - ou integração - só ocorre no fim mesmo das *Diversões das noites árabes.* Por conseguinte, devemos considerar agora a estória básica que introduz e finaliza o ciclo interno.[31] O rei Shariar está profundamente desiludido com as mulheres e é um homem furioso porque descobriu não só que sua esposa o traía com seus escravos negros, como também que a mesma coisa ocorrera a seu irmão, o rei Shazeman; e além disso, que até mesmo o gênio mais esperto e poderoso é traído continuamente pela mulher que acredita ter encarcerado do modo mais cuidadoso.

O rei Shariar foi advertido da traição de sua esposa pelo irmão, o rei Shazeman. Sabemos sobre este último que: "Ele não podia perdoar a perfídia de sua esposa e a dor paulatinamente foi tomando conta dele, sua cor mudou e seu corpo se enfraqueceu". Quando interrogado pelo rei Shariar sobre os motivos de seu declínio, o rei Shazeman responde: "Ó meu irmão, tenho uma ferida interna". Dado que o irmão parece ser um sósia do rei Shariar, podemos admitir que também ele sofre terrivelmente de uma ferida interna: a crença de que ninguém poderia amá-lo verdadeiramente.

O rei Shariar, tendo perdido toda a fé na humanidade, decide que daí para diante não dará possibilidade a nenhuma mulher de traí-lo, e levará uma vida apenas de prazer. Daí para frente, dorme cada noite com uma virgem, que é morta na manhã seguinte. Finalmente não resta nenhuma virgem casadoura no reino a não ser Sherazade, a filha do vizir do rei. O vizir não tem nenhuma intenção de sacrificar sua filha, mas ela insiste que deseja tornar-se "a forma de libertação". Consegue-o, contando durante mil noites uma estória que cativa tanto o rei que ele não manda matá-la porque deseja ouvir a continuação da estória na noite seguinte.

A libertação da morte através da narrativa dos contos de fadas é um tema que inicia o ciclo; também reaparece no seu transcorrer c o finaliza. Por exemplo, no primeiro dos 1001 contos, "A estória dos três sheiks" um gênio ameaça destruir um mercador, mas fica tão cativado pelas estórias dele que o poupa. No final do ciclo, o re: declara sua confiança e amor por Sherazade; fica curado para sempre do ódio pelas mulheres através do amor dela, e vivem felizes juntos pelo resto da vida, ou é o que nos deixam entender.

De acordo com a estória básica, os dois protagonistas, um homem e uma mulher, se encontram na maior crise de suas vidas: o rei desgostoso da vida e cheio de ódio pelas mulheres; Sherazade temendo por sua vida, mas determinada a conseguir a libertação dele e dela. Ela atinge sua meta através da narrativa de muitos contos de fadas; uma única estória não poderia realizá-lo, pois nossos problemas psicológicos são demasiado complexos e de solução difícil. Só uma

grande variedade de contos de fadas poderia fornecer o ímpeto para tal catarse. São necessários quase três anos de uma narrativa contínua de contos de fadas para libertar o rei de sua depressão profunda, para conseguir sua cura. £ preciso que ele escute atentamente os contos por mil noites para reintegrar sua personalidade completamente desestruturada. (aqui deveríamos lembrar que na medicina hindu -eo ciclo das *Mil e uma noites* é de origem hindu-persa
- a pessoa mentalmente perturbada ouve uma estória de fadas, cuja meditação a ajudará a vencer sua perturbação emocional.) Os contos de fadas têm significado em vários níveis diferentes. Em um outro nível de significado, os dois protagonistas desta estória representam as tendências conflitantes dentro de nós; se não conseguimos integrá-las, seguramente nos destruirão. O rei simboliza uma pessoa completamente dominada por seu id porque seu ego. devido a fortes decepções na vida, perdeu a força para manter o id dentro dos limites. Afinal, a tarefa do ego é proteger-nos contra a perda devastadora, que na estória é simbolizada pela circunstância do rei ser traído sexualmente: se o ego não consegue fazê-lo, perde seu poder de guiar nossas vidas.

A outra figura da estória básica, Sherazade, representa o ego, como é claramente sugerido pela informação de que "ela colecionara mil livros de crônicas de pessoas antigas e poetas passados. Além disso, ela lera livros de ciência e medicina; sua memória estava cheia de versos, estórias, folclore e dos ditos de reis e sábios; e ela era sábia, espirituosa, prudente e de boa formação" - uma enumeração exaustiva dos atributos do ego. Assim, o id descontrolado (o rei), através de um longo processo elaborativo, torna-se finalmente civilizado pelo impacto de uma encarnação do ego. Mas é um ego muito dominado pelo superego, tanto que Sherazade está determinada a arriscar sua vida. Diz: "Ou serei a forma de libertação da filhas de Maomé desta matança, ou morrerei e perecerei como as outras". Seu pai tenta dissuadi-la e aconselha: "Não arrisque assim a sua vida!" Mas nada pode detê-la em seu propósito, já que ela insiste: "Deve ser assim"

Em Sheradaze vemos um ego dominado pelo superego, que se tornou de tal forma separado do id egoísta que está pronto a arriscar a própria existência pessoal para atender a uma obrigação moral; no rei vemos um id que se desatou do ego e do superego. Tendo um ego tão forte, Sheradaze enfrenta sua missão moral com um plano: ela organizará as coisas de modo a poder contar para o rei uma estória de natureza tão cativante que ele desejará ouvir o resto dela, e por esta razão poupará sua vida. E de fato, quando amanhece e ela interrompe a estória, o rei diz consigo mesmo: "Não a matarei até ouvir o resto da estória!" Mas suas estórias extasiantes, cuja continuação o rei deseja ouvir, adiam a morte apenas de um dia para o outro. Para a "libertação", meta de Sheradaze, é

necessário mais.

Só uma pessoa cujo ego aprendeu a dirigir as energias positivas do id para seus propósitos construtivos pode então colocar este ego para controlar e civilizar as propensões assassinas do id. Só quando o amor de Sherazade pelo rei inspira além disso, sua narrativa - isto é, quando o superego (o desejo de libertar "as filhas de Maomé da matança") e o id (seu amor pelo rei, a quem agora ela deseja também libertar do ódio e da depressão) investem o ego é que ela se torna uma pessoa plenamente integrada. Uma pessoa assim, diz a estória básica, é capaz de libertar o mundo do mal na medida em que consegue felicidade para si e para a escuridão do outro, que acreditava não haver mais nenhuma felicidade à sua disposição. Quando ela declara seu amor pelo rei, este declara o dele por ela. Não pode haver maior testemunho do poder de todos os contos de fadas para mudar nossa personalidade do que o final deste conto único, a estória básica das *Mil e uma noites:* o ódio assassino é transformado em amor duradouro.

Um elemento a mais da estória básica das *Mil e uma noites* é digno de menção. Sherazade, desde o início expressa a esperança de que a narração dos contos de fadas pode ajudá-la a "desviar o rei de seu hábito", mas para isto ela necessita a ajuda de sua irmã menor Dunaiazade, a quem instrui sobre o que fazer: "Quando eu for até o sultão, mandarei chamar você, e quando você chegar e ver que o rei dispôs de mim. diga-me: 'Ó minha irmã, não adormeça, conte-nos algumas das estórias deliciosas, para enfrentar a vigília desta nossí noite"*. Assim, de certa forma, Sherazade e o rei não são como marido e mulher, e Dunaiazade é como a filha deles. É seu desejo expresso de ouvir os contos de fadas que forma a primeira ligação entre o rei e Sherazade. No final do ciclo, Dunaiazade é substituída por um menininho, filho do rei e de Sherazade, que ela leva ao rei para declarar seu amor por ele. A integração da personalidade do rei é selada peio fato dele se tornar pai de família.

Mas antes de podermos adquirir uma integração madura de nossa personalidade, tal como é projetada na figura do rei no final das *Mil e uma noites,* temos que lutar com várias crises de desenvolvimento, duas das quais, intimamente conectadas, estão entre as mais difíceis de dominar.

A primeira delas centraliza-se na questão da integração da personalidade: Quem sou eu realmente? Dadas as tendências contraditórias que habitam em mim, a qual delas deverei atender? A resposta do conto de fadas é a mesma que a psicanálise oferece: para evitar ser um joguete e, em casos extremos, ser dilacerado pelas nossas ambivalências é necessário que as integremos. Só desta maneira podemos conseguir uma personalidade unificada capaz de enfrentar com sucesso, com segurança interna, as dificuldades da vida. A integração interna não é algo que seja adquirido de uma vez por todas: é uma tarefa que nos

confronta durante toda a vida, embora em formas **e** graus diferentes. Os contos de fadas não apresentam tal integração como um esforço duradouro; seria muito desencorajador para a criança, que acha difícil conseguir até mesmo uma integração temporária de suas ambivalências. Em vez disso, cada conto profeta no seu final "feliz" a integração de algum conflito interno. Dado que existem inúmeros contos de fadas, cada um apresentando uma forma diferente de um conflito básico como tema, em conjunto estas estórias demonstram que na vida encontramos muitos conflitos que devemos dominar, cada um de uma vez.

A segunda crise de desenvolvimento muito difícil é o conflito edípico. São uma série de experiências confusas e dolorosas através das quais a criança se torna verdadeiramente ela mesma caso consiga se separar dos pais. Para fazê-lo, deve-se libertar do poder que seus pais têm sobre ela e - muito mais difícil - do poder que lhes atribuiu a partir de suas ansiedades e de suas necessidades de dependência, e de seu desejo de que eles pertençam para sempre apenas a ela. como sente que pertenceu a eles.

A maioria dos contos de fadas discutidos na primeira parte deste livro projetam a necessidade de integração interna, enquanto os da segunda parte lidam também com os problemas edípicos. Ao considerá-los teremo-nos transportado do mais famoso ciclo de contos de fadas do mundo oriental para a tragédia germinal do drama ocidental e - de acordo com Freud - da vida para todos nós.

CONTOS DOS DOIS IRMÃOS

À diferença da estória de "Irmão e irmã", em outros contos de fadas nos quais os dois protagonistas - normalmente irmãos - representam aspectos aparentemente incompatíveis da personalidade humana, os dois normalmente se separam depois de um período inicial onde estiveram unidos, e têm então destinos diferentes. Nestes contos de fadas - que, embora sejam pouco notados hoje em dia, estão entre os mais antigos e os mais disseminados - o irmão que fica em casa e o aventureiro permanecem em contato através da mágica. Quando o irmão aventureiro padece porque se permitiu viver de acordo com seus desejos ou desrespeitando os perigos, o outro irmão parte para salvá-lo, consegue-o, e depois disso vivem os dois reunidos e felizes. Os detalhes variam; algumas vezes - embora raramente - em vez de dois irmãos, são duas irmãs, ou um irmão e uma irmã, O que todas estas estórias têm em comum são traços que sugerem a identidade dos dois heróis, um dos quais é prudente e de bom senso, mas pronto a arriscar sua vida para salvar o outro irmão, que totalmente se expõe a perigos terríveis; e também algum objeto mágico, um símbolo da vida, que normalmente

se desintegra logo que alguém morre, servindo de sinal para que o outro parta em seu resgate, O tema dos dois irmãos é central no conto de fadas mais antigo, que foi encontrado num papiro egípcio de 1250 a.C.[32] Por mais de três mil anos desde então tomou várias formas. Um estudo enumera 770 versões, mas provavelmente há muitas mais.[33] Em algumas versões um significado torna-se mais proeminente, em outras, algum outro. O sabor pleno de um conto de fadas pode ser melhor obtido não só recontando-o ou ouvindo-o várias vezes - quando então algum detalhe de início despercebido torna-se ainda mais significativo, ou é visto sob uma nova luz - mas também familiarizando-se com o mesmo tema em muitas variações.

Em todas as variações deste conto, os dois personagens simbolizam aspectos opostos de nossa natureza, que nos impelem a agir de modos opostos. Em "Irmão e irmã", as escolhas são: ou seguir as instâncias de nossa natureza animal, ou cercear a expressão de nossos desejos físicos pelo bem da nossa natureza humana. Os personagens, assim, corporificam concretamente o diálogo interno em que nos engajamos quando consideramos que curso tomar.

As estórias sobre o tema dos "Dois irmãos" acrescentam a este diálogo interno entre o id, ego e o superego uma outra dicotomia impulso pela independência e autoafirmação, e a tendência oposta a permanecer seguro em casa, ligado aos pais. Desde a primeira versão, as estórias frisam que ambos os desejos residem em nós, e que não podemos sobreviver privados de nenhum deles: o desejo de ficar ligado ao passado, e o impulso de atingir um novo futuro. Através do desenrolar dos acontecimentos, a estória com muita frequência ensina que cortar inteiramente o próprio passado leva a um desastre, mas que existir apenas em função do passado impede o desenvolvimento; ao mesmo tempo que é seguro, não provê uma vida própria. Apenas a integração completa destas tendências contrárias permite uma existência bem sucedida.

Enquanto que, na maioria dos contos de fadas sobre o tema de "Dois irmãos", o irmão que deixa o lar fica em perigo e é salvo pelo irmão que ficou em casa, alguns outros, incluindo a mais antiga versão egípcia, frisam o oposto: a ruína do irmão que permaneceu em casa. Se não abrimos nossas asas e deixamos o ninho, parecem ensinar estas estórias, não conseguimos romper a ligação edipiana que então nos destruirá. Esta estória egípcia antiga parece ter-se desenvolvido a partir e mais além do tema central da natureza destrutiva das ligações edipianas e da rivalidade fraterna - isto é, a necessidade de uma pessoa se separar do lar infantil e criar uma existência independente. Uma solução feliz requer que os irmãos se libertem dos ciúmes edipianos e fraternos e se apóiem um ao outro.

No conto egípcio, o irmão mais novo e solteiro rejeita os esforços da mulher de seu irmão para seduzi-lo. Temendo que ele a delate, ela o torna vil, dizendo para seu marido que o irmão dele é que tentou seduzi-la.* No seu ciúme raivoso, o irmão casado tenta matar o irmão mais novo. Só através da intervenção dos deuses é que a * A história bíblica de José e a esposa de Putifar, que está situada num ambiente egípcio, provavelmente remonta a esta parte do antigo conto.

reputação do irmão mais novo é salva, e a verdade é dada a conhecer, mas então já o irmão mais novo buscou segurança na fuga. Ele morre, um fato que se torna conhecido do irmão mais velho quando sua bebida muda de cor; ele parte para salvar seu irmão mais jovem e consegue ressuscitá-lo.

Este antigo conto egípcio contém a situação de uma pessoa ser acusada daquilo que o próprio acusador deseja fazer: a esposa acusa o irmão jovem, a quem tentou seduzir, de seduzi-la. Assim, a trama descreve a projeção de uma tendência inaceitável na própria pessoa para uma outra pessoa; isto sugere que tais projeções são tão antigas quanto o homem. Dado que a estória é narrada do ponto de vista do irmão, também é possível que o mais novo projetasse seus desejos na esposa do irmão mais velho, acusando-a daquilo que ele desejava mas não ousava fazer.

Na estória, o irmão casado é dono de uma mansão onde vive seu irmão mais novo. A esposa do dono é, em um certo sentido, a "mãe" de todos os jovens da família, incluindo o jovem irmão. Por isso podemos interpretar a estória como que falando de uma mãe que cede a seus desejos edipianos por um rapaz que representa o papel de um filho, ou de um filho acusando a figura de uma mãe de seus próprios desejos edípicos por ela.

Seja como for, a estória sugere claramente que para benefício do filho mais novo e proteção contra os problemas edípicos - independentemente de serem esses do filho ou dos pais - neste período da vida o jovem faz bem em deixar a casa.

Neste relato antigo do tema "Dois irmãos", o conto aborda levemente a necessidade de transformação interna para se chegar à solução feliz, na forma da profunda culpa persecutória do irmão quando vem a saber que sua esposa acusou injustamente seu irmão mais novo, a quem ele se prontificara a destruir. Nesta forma, o conto é essencialmente do tipo admonitório, advertindo que devemos nos libertar de nossas ligações edípicas e ensinando que podemos fazê-lo com o maior sucesso estabelecendo uma existência independente, fora do lar paterno. A rivalidade fraterna também é mostrada como um tema forte neste conto, já que o primeiro impulso do irmão mais velho é matar seu irmão por ciúmes... O melhor de sua natureza luta contra seus impulsos mais baixos e finalmente vence.

Nas estórias do tipo "Dois irmãos", os heróis são retratados como estando

no que chamaríamos de adolescência - aquele período na vida em que a relativa tranqüilidade emocional da criança é substituída pela tensão e pelo turbilhão de sentimentos do adolescente, que ocorrem devido a novos desenvolvimentos psicológicos. Ouvindo tal estória, a criança compreende (pelo menos subconscientemente) que, embora falando de conflitos próprios ao adolescente, os problemas são típicos de nossa situação sempre que enfrentamos o fato de ter que passar de um estágio de desenvolvimento para o seguinte. Este conflito é característico da criança edípica. tanto quanto do adolescente. Ocorre sempre que temos que decidir se passamos de um estado menos diferenciado da mente e personalidade para um mais diferenciado, o que requer o afrouxamento de velhos laços para que possamos formar novos.

Em versões mais modernas, tais como o conto dos Irmãos Grimm, "Os dois irmãos", eles são de início indiferenciados. "Os dois irmãos foram juntos para a floresta, se consultaram e chegaram a um acordo. E quando se sentaram à noite para jantar, disseram ao padrasto: 'Não tocaremos na comida e não comeremos nada até que você nos satisfaça um pedido'." E a solicitação deles é a seguinte: 'Temos que nos experimentar no mundo. Portanto, permita-nos partir e viajar". A floresta, onde eles foram para decidir que desejavam ter uma vida própria, simboliza o lugar onde a escuridão interior é confrontada e elaborada; onde a incerteza sobre quem somos é solucionada; e onde começamos a entender o que queremos ser. Em muitas estórias de dois irmãos, um deles, como Simbad, o Marujo, lança-se ao mundo e corre perigo, enquanto o outro, como Simbad, o Carregador, simplesmente permanece em casa. Em vários contos europeus, o irmão que parte logo se encontra numa floresta profunda e escura, onde se sente perdido, tendo abandonado sua organização de vida baseada no lar paterno, e ainda não tendo construído a estrutura interna que se desenvolve apenas sob o impacto das experiências de vida que se tem que dominar mais ou menos por conta própria. Desde os tempos antigos, a floresta quase impenetrável onde ficamos perdidos simboliza o mundo escuro, escondido e quase impenetrável de nosso inconsciente. Se perdemos o esquema que dava estrutura a nossa vida passada e devemos então encontrar nosso próprio caminho para nos tornarmos independentes, e entramos nesta selva com nossa personalidade ainda não desenvolvida, no momento em que conseguimos encontrar nosso caminho, emergiremos com uma humanidade muito mais desenvolvida.*

Nesta floresta escura o herói do conto de fadas freqüentemente encontra a concretização de nossos desejos e ansiedades - a bruxa como ocorre com os irmãos do conto dos Irmãos Grimm "Os dois

*** É esta imagem antiga que Dante evoca no começo da *Divina comédia:* "No meio da jornada de nossas vidas, encontrei-me numa floresta escura onde o caminho certo estava perdido". Lá, ele também encontra um ajudante "mágico", Virgílio que**

oferece seus préstimos nesta famosa peregrinação, que primeiro leva Dante através do inferno, depois do purgatório, até que o céu é alcançado no final da jornada.

irmãos". Quem não desejaria ter o poder da bruxa - ou de uma fada, ou de uma feiticeira - e usá-lo para satisfazer todos os seus desejos, conseguir todas as coisas boas que deseja e punir os inimigos? E quem não teme tais poderes se outra pessoa os possui e pode usá-los contra a gente? A bruxa - mais do que as outras invenções da nossa imaginação que investimos de poderes mágicos, a fada e a feiticeira

- em seus aspectos opostos é a reencarnação da mãe inteiramente boa da infância e da mãe totalmente má da crise edípica. Mas ela não é mais vista semi-realisticamente, como uma mãe que é adoravelmente dadivosa e uma madrasta oposta que é necessariamente rejeitadora, mas sim inteiramente de forma irrealista, tanto como sobre-humanamente recompensadora como desumanamente destrutiva.

Estes dois aspectos da bruxa são claramente delineados nos contos de fadas onde o herói, perdido na floresta, encontra uma feiticeira irresistivelmente atraente que, de início, satisfaz todos os seus desejos durante a relação deles. Esta é a mãe toda-dadivosa de nossa infância, que desejamos encontrar novamente na vida. Préconsciente ou inconscientemente, é esta esperança de encontrála em algum lugar que nos dá forças para abandonar o lar. Assim, à maneira dos contos de fadas, somos levados a compreender que falsas esperanças freqüentemente nos atraem, quando fazemos de conta que tudo que estamos buscando é uma existência independente.

Depois da bruxa satisfazer todos os desejos do herói que saiu pelo mundo, em algum momento - normalmente quando ele se recusa a obedecê-la - ela se volta contra ele e o transforma num animal ou numa pedra. Isto é, priva-o de toda a humanidade. Nestas estórias a bruxa se assemelha ao modo como a mãe préedípica aparece à criança: toda-dadivosa, toda-satisfatória, enquanto a criança não insiste em fazer as coisas a seu modo e permaneceu simbioticamente ligada a ela. Mas à medida em que a criança começa a se afirmar cada vez mais, por sua própria conta, os "nãos" naturalmente aumentam. A criança que depositou toda a sua confiança nesta mulher, atou seu destino ao dela - ou sente que está amarrada a ela agora experimenta o mais profundo desencantamento; a que lhe deu pão agora virou pedra, ou assim lhe parece.

Quaisquer que sejam os detalhes, nas estórias do tipo "Dois irmãos" chega o momento onde os irmãos se diferenciam um do outro, da mesma forma como toda criança tem que sair do estágio indiferenciado. O que acontece então simboliza tanto o conflito interno - representado pelas ações diferentes dos dois irmãos - como a necessidade de abandonar uma forma de existência para

adquirir outra mais elevada. Qualquer que seja a idade de uma pessoa, quando ela é confrontada como o problema de romper ou não com os seus pais - o que todos fazemos, em graus diferentes, em vários momentos da vida - há sempre o desejo de ter uma existência inteiramente livre deles e daquilo que eles representam na nossa psique, junto ao desejo oposto de permanecer intimamente ligada a eles. Isto ocorre de modo agudo durante o período que precede imediatamente a idade escolar, e também durante aquele que a finaliza. O primeiro dos dois separa a primeira infância da latência; a segunda, a latência do primeiro período adulto.

"Os dois irmãos", dos Irmãos Grimm, começa imprimindo no ouvinte a idéia de que ocorrerá uma tragédia se os dois irmãos - ou seja, os dois aspectos divergentes de nossa personalidade - não se integrarem. Começa assim: "Era uma vez dois irmãos, um rico e outro pobre. O rico era um ourives, e seu coração era malvado; o pobre se sustentava fazendo vassouras, e era bom e honesto. O pobre tinha dois filhos gêmeos que eram tão parecidos como duas gotas d'água".

O irmão bondoso encontra um pássaro dourado, e de uma forma indireta, seus filhos, comendo o coração e o fígado do pássaro adquirem o dom de encontrar cada manhã uma moeda de ouro sob o travesseiro. O irmão malvado, devorado pela inveja, persuade o pai dos gêmeos de que isto é um feito do diabo e que, para sua salvação, ele deve-se livrar dos meninos. Confundido pelo irmão malvado, o pai expulsa as crianças; um caçador depara com elas e as toma como filhos adotivos. Depois de crescer, as crianças se retiram para uma floresta e decidem que devem partir para o mundo. O pai adotivo concorda, e lhes dá uma faca - o objeto mágico da estória - na ocasião em que se separam.

Como foi mencionado no início da discussão de "Os dois irmãos", um traço típico destas estórias é que algum objeto mágico, que simboliza a identidade dos dois, indica a um deles quando o outro está correndo sério perigo, o que põe em marcha o salvador. Se, como foi sugerido acima, os dois irmãos representam processos internos psíquicos que devem funcionar juntos para existirmos, então a coloração ou a deterioração do objeto mágico - isto é, sua desintegração - sugere a desintegração de nossa personalidade caso nem todos os seus aspectos estejam cooperando. Em "Os dois irmãos o objeto mágico é "uma faca clara e brilhante" que o pai adotivo lhes dá no momento da despedida, dizendo: "Se vocês se separarem algum dia, cravem a faca numa árvore, numa encruzilhada; se um de vocês voltar, poderá ver o que está se passando com o outro, porque o lado da faca voltado na direção em que ele partiu se enferrujará se ele morrer; enquanto estiver vivo, permanecerá brilhante"

Os irmãos gêmeos se separam (depois de cravar a faca numa árvore) e

levam vidas diferentes. Depois de muitas aventuras, um deles é transformado em pedra por uma feiticeira. O outro depara com a faca e vê que o lado do irmão está enferrujado. Percebendo
que o irmão morreu, parte em seu socorro e consegue salvá-lo. Depois dos irmãos se reunirem - o que simboliza a integração das tendências discordantes dentro de nós - vivem felizes para sempre. Justapondo o que acontece entre o irmão bondoso e o malvado e os filhos gêmeos do primeiro, a estória deixa implícito que se os aspectos contraditórios da personalidade permanecem separados um do outro, a conseqüência é a desgraça: mesmo o irmão bondoso é derrotado pela vida. Perde seus filhos porque não consegue compreender as propensões más de nossa natureza - representadas por seu irmão - e, por conseguinte, é impotente para libertar-se de suas conseqüências. Os irmãos gêmeos, em contraste, depois de terem levado vidas diferentes, se auxiliam, o que simboliza a aquisição de uma integração interna, e daí a possibilidade de uma vida "feliz". *

* A identidade dos gêmeos é repetidamente enfatizada, embora por meios simbólicos. Por exemplo, eles encontram uma lebre, uma raposa, um lobo, um urso, e finalmente um leão. Eles poupam as vidas desses animais, e, em sinal de gratidão, cada um dá aos dois jovens dois filhotes. Quando eles se separam, cada um deles leva consigo um filhote de cada animal, os quais permanecem como seus fiéis companheiros. Os animais trabalham junto com seus donos, ajudando-os a escaparem de grandes perigos. Isto mostra, à maneira dos contos de fadas, que o sucesso na vida requer o trabalho conjunto, a integração de aspectos inteiramente diferentes da nossa personalidade - aqui simbolizados pelas diferenças entre a lebre, a raposa, o lobo, o urso e o leão.

"AS TRÊS LINGUAGENS"

CONSTRUINDO A INTEGRAÇÃO

Se queremos entender nosso eu verdadeiro, devemo-nos familiarizar com os processos internos de nossa mente. Se queremos funcionar bem, temos que integrar as tendências discordantes que são inerentes ao nosso ser. Isolar estas tendências e projetá-las em figuras separadas, como é ilustrado em "Irmão e irmã" e "Os dois irmãos", é um dos caminhos pelo qual o conto de fadas nos ajuda a visualizar e, assim, apreender melhor o que se passa dentro de nós.

Uma outra abordagem do conto de fadas que mostra a desejabilidade desta integração é simbolizada por um herói que encontra estas tendências várias, uma a cada momento, e as constrói dentro de sua personalidade até que todas se unifiquem dentro dele, processo necessário para se conseguir uma independência e humanidade plenas. "As três linguagens" dos Irmãos Grimm é uma estória de fadas deste tipo. Tem uma história de longos anos, e versões encontradas em vários países europeus e alguns asiáticos. Apesar de sua antiguidade, este conto

de fadas eterno fala como se tivesse sido escrito para o adolescente de hoje, a respeito de seus conflitos com os pais, ou sobre a inaptidão dos pais para compreender o que move os filhos adolescentes.

A estória começa assim: "Na Suíça vivia, uma vez, um velho conde que só tinha um filho, mas este era tolo e não aprendia nada. Por isso, o pai disse: 'Escute, meu filho, eu não consigo botar nada na sua cabeça, por mais que tente. Você tem que ir embora daqui, vou enviá-lo a um professor famoso; ele fará uma tentativa com vo
cê'". [34] O filho estudou com este professor durante um ano. Quando voltou, o pai ficou desgostoso ao saber que tudo que ele aprendera fora "o que os cães latem". Enviado por outro ano de estudos a um professor diferente, o filho voltou para contar que aprendera "o que os pássaros falam". Furioso por seu filho ter novamente desperdiçado o tempo, o pai ameaçou: "Enviarei você para um terceiro professor, mas se novamente não aprender nada, não serei mais seu pai". Quando terminou o ano, à pergunta de sempre o filho respondeu que aprendera "o que as rãs coaxam". Com muita raiva o pai expulsou o filho, ordenando aos criados que o levassem à floresta e dessem cabo dele. Mas os criados tiveram pena do menino, e simplesmente deixaram-no na floresta.

Muitas tramas de contos de fadas começaram com crianças sendo expulsas, um acontecimento que ocorre de duas formas básicas: crianças em idade préadolescente que são forçadas a partir por conta própria ("Irmão e irmã") ou são abandonadas num lugar onde não podem encontrar o caminho de volta ("João e Maria"); e jovens na puberdade ou adolescentes que são entregues a criados com a ordem de matá-los, mas são poupados porque estes têm pena e apenas fazem de conta que assassinaram a criança ("As três linguagens", "Branca de Neve"). Na primeira modalidade, o medo de abandono que a criança sente encontra sua expressão; na segunda, sua ansiedade acerca da retaliação.

Ser "expulso" pode ser experimentado inconscientemente ou enquanto desejo da criança de se livrar dos pais, ou enquanto crença de que os pais desejam livrar-se dela. Ser enviada para o mundo ou abandonada numa floresta simboliza tanto o desejo dos pais de que a criança se torne independente, quanto o desejo ou ansiedade da criança pela independência.

A criança em tais contos simplesmente é abandonada - como João e Maria - pois a ansiedade da pré-puberdade é a de que "se eu não for um filho bom e obediente, se der trabalho a meus pais, eles não cuidarão mais de mim; podem até mesmo me abandonar". A criança na puberdade, mais confiante na sua capacidade de tomar conta de si mesma, sente-se menos ansiosa quanto ao abandono e, assim, tem mais coragem de fazer frente a seus pais. Nas estórias onde a criança é entregue a criados para ser morta, ela ameaçou a dominação ou

a auto-estima dos pais, como faz Branca de Neve sendo mais bonita do que a rainha. Em "As três linguagens" a autoridade paterna do conde é posta em questão pelo fato óbvio do filho não aprender o que o pai acha que deveria.

O fato de o pai não assassinar o filho, mas encarregar um criado desta tarefa malvada, bem como o fato de o criado libertar a criança, sugere que, em certo nível, o conflito não é com os adultos em geral, mas apenas com os pais. Os outros adultos ajudam como podem, sem entrar diretamente em conflito com a autoridade dos pais. Em outro nível indica que, apesar da ansiedade do adolescente sobre a permanência da dominação dos pais sobre sua vida, isto não é assim - pois apesar de ultrajado, o pai não desabafa a raiva diretamente sobre a criança, mas usa um intermediário do tipo do criado. Como o plano do pai não é executado, isto mostra a impotência inerente à sua posição quando tenta dispor mal de sua autoridade.

Talvez se um maior de nossos adolescentes tivesse sido criado com contos de fadas, permanecesse (inconscientemente) ciente do fato de seu conflito não ser com o mundo ou a sociedade adulta, mas na verdade apenas com os pais. Além disso, por mais ameaçadores que os pais possam às vezes parecer, é sempre a criança que vence a longo prazo, e o pai é derrotado, como o final de todos estes contos evidencia.

A criança não só sobrevive aos pais mas também os supera. Esta convicção, quando construída no inconsciente, permite ao adolescente sentirse seguro, apesar de todas as dificuldades de desenvolvimento que sofre, porque sente confiança quanto à sua futura vitória.

De certo, se mais adultos tivessem sido expostos à mensagem dos contos de fadas quando crianças e se beneficiado deles, poderiam ter conservado alguma consciência da tolice que consiste em um pai acreditar que sabe em que o filho deve-se interessar nos estudos, e em se sentir ameaçado se o adolescente vai contra sua vontade a este respeito. Uma reviravolta especialmente irônica de "As três linguagens" é a de ser o próprio pai quem envia o filho para estudar e escolhe os professores, apenas para se sentir depois ultrajado pelo que ensina ao filho. Isto mostra que o pai moderno que manda o filho ao colégio e depois fica furioso com o que ele aprende, ou pela maneira como modifica o filho, não é absolutamente um acontecimento novo na cena da história.

A criança tanto deseja como teme que os pais não se sintam dispostos a aceitar seu impulso pela independência, e que busquem vingança. Ele assim o deseja porque tal demonstraria que o pai não pode deixá-lo partir, o que prova a importância da criança. Tornarse um homem ou uma mulher realmente significa parar de ser criança, uma idéeia que não ocorre na pré-puberdade, mas que o adolescente concebe. Se uma criança deseja ver o pai sem poder paterno sobre

ela, em seu inconsciente também sente que o destruiu ou que está para fazê-lo (dado que deseja remover os poderes paternos).

Em "As três linguagens", o filho vai repetidamente contra a vontade do pai, e se afirma ao fazê-lo; ao mesmo tempo, derrota os poderes paternos através de suas ações. Por isso, teme que o pai o destrua.

Assim, o herói de "As três linguagens" parte para o mundo. Nas suas andanças chega primeiro a uma terra que está enfrentando grandes problemas já que o latido furioso de cães selvagens não permite que ninguém descanse; e, pior ainda, em certas horas deve ser entregue um homem aos cães para ser devorado. Como o herói pode entender a linguagem dos cães, estes falam com ele, contando-lhe por que são tão ferozes e o que deve ser feito para pacificá-los Quando isto é feito, deixam o país em paz, e o herói fica lá por al-gum tempo.

Passados alguns anos, o herói, que envelheceu, decide viajar para Roma. No caminho, as rãs coaxam, revelando-lhe seu futuro, e isto lhe dá muito o que pensar. Chegando a Roma, sabe que o Papa acabou de morrer e os cardeais não conseguem decidir quem eleger como novo Papa. Exatamente quando os cardeais decidem que algum símbolo milagroso deveria designar o novo Papa, duas pombas brancas como a neve pousam nos ombros do herói. Quan-do lhe perguntam se aceitaria ser o Papa, o herói não sabe se é digno de tanto, mas as pombas aconselham-no a aceitar. Assim, ele é consagrado, como as rãs tinham profetizado. Quando o herói tem que rezar a missa e não sabe as palavras, as pombas, que pousam continuamente em seus ombros, lhe dizem todas as palavras ao ou-vido.

Esta é a estória de um adolescente cujas necessidades não são entendidas pelo pai, que considera o filho um tolo. O filho não se desenvolve como o pai acha que deveria, mas insiste com teimosia em aprender, em vez disso, o que *ele próprio* considera de real valor. Para adquirir sua completa auto-realização, o rapaz tem primeiro que se familiarizar com seu ser interior, um processo que nenhum pai pode prescrever mesmo se percebe o valor disto, o que não ocorre com o pai do herói.

O filho desta estória é um jovem em busca de si mesmo. Os três diferentes professores de lugares distantes, com que o filho vai aprender sobre o mundo e sobre si mesmo, são os até então desconhecidos aspectos do mundo e dele mesmo que necessita explorar, algo que não poderia fazer enquanto estivesse ligado intimamente ao lar.

Por que o herói aprende primeiro a entender a linguagem dos cães depois a dos pássaros, e finalmente a das rãs? Aqui encontramos outro aspecto da importância do número três. A água, a terra e o ar são os três elementos em que se desdobra nossa vida. O homem é um animal da terra, como os cães. Estes são

os animais que vivem em íntima proximidade com o homem. São os animais que a criança acha mais parecidos com os homens, mas também representam a liberdade dos instintos - liberdade de morder, de excretar de modo descontrolado e de satisfazer desejos sexuais sem restrição
e, ao mesmo tempo, representa valores mais altos como a lealdade e a amizade. Os cães podem ser domesticados para evitar as mordidas agressivas e treinados para controlar suas excreções. Por isso parece natural que aprender a linguagem dos cães venha em primeiro lugar e se dê com mais facilidade. Os cães representam o ego do homem - aquele aspecto da personalidade mais próximo da superfície da mente, dado que tem como função regular as relações do homem com seus semelhantes e com o mundo a seu redor. Os cães desde a pré-história serviram de alguma forma a esta função, ajudando o homem a afastar os inimigos, bem como mostrando-lhe novos caminhos de relacionamento com animais selvagens e outros.

Os pássaros, que podem voar alto no céu, simbolizam uma liberdade bem diferente - a de deixar a alma voar alto, soltar-se aparentemente livre daquilo que nos acorrenta à existência terrestre, apropriadamente representada pelos cães e rãs. Os pássaros nesta estória, representam o superego, com seu investimento em metas e ideais elevados, com seus vôos altos de fantasia e perfeições imaginadas.

Se os pássaros representam o superego, e os cães o ego, da mes-ma forma as rãs simbolizam a parte mais antiga do eu humano, o id. Pode parecer uma conexão remota pensar que as rãs representam o processo evolutivo no qual os animais terrestres, incluindo o homem, em tempos longínquos se transferiram do elemento aquático para a terra seca. Mas, mesmo hoje em dia, todos nós começamos a viver cercados por um elemento aquático, que só abandona-mos ao nascer. As rãs vivem primeiro na água, sob a forma de lar va, que perdem e modificam à medida que passam a viver nos dois elementos. As rãs são uma forma de vida desenvolvida primitiva-mente na evolução da vida animal, antes dos cães e dos pássaros, enquanto o id é a parte da personalidade que existe antes do ego e do superego.

Assim, enquanto no nível mais profundo as rãs podem simbolizar nossa existência primitiva, no nível mais acessível representam nossa capacidade de passar de um estágio mais primário de vida para outro mais elevado. Se quisermos fantasiar, poderíamos dizer que aprender a linguagem dos cães e dos pássaros é a précondição para conseguir a habilidade mais importante: a de passar de um estado de existência mais baixo para um mais elevado. As rãs podem simbolizar tanto o estado mais baixo, primitivo e primário de nosso ser, quanto o desenvolvimento que o supera. Isto pode ser encarado como análogo ao desenvolvimento que vai dos impulsos arcaicos que buscam as satisfações mais

elementares, até um ego maduro, capaz de usar os vastos recursos de nosso planeta para sua satisfação.
Esta estória também implica que o aprendizado e entendimento de todos os aspectos do mundo e de nossa existência nele (água, terra e ar), assim como de nossa vida interior (id, ego e superego), tem pouca utilidade para nós. Só nos beneficiamos de tal compreensão de modo significativo quando a aplicamos à maneira como enfrentamos o mundo. Saber a linguagem dos cães não basta; devemos ser capazes de lidar com o que os cães representa,. Os cães ferozes, cuja linguagem o herói tem que aprender antes de tor-nar-se possível qualquer humanidade mais elevada, simbolizam os impulsos violentos, agressivos e destrutivos do homem. Se perma-necermos alienados destes impulsos, eles podem-nos destruir como os cães devoram alguns homens.

Os cães estão intimamente ligados à retenção anal, já que guar-dam um grande tesouro, o que explica a ferocidade deles. Entendidas estas pressões violentas, familiarizando-se com elas (como é simbolizado pela aprendizagem da linguagem dos cães), o herói pode domesticá-las, o que traz um benefício imediato: o tesouro que os cães protegiam de medo tão selvagem torna-se disponível. Se o inconsciente é favorecido e recebe o que lhe é devido - o herói leva comida para os cães - então o que estava guardado e escondido com tanta ferocidade, o reprimido, torna-se accessível e de prejudicial torna-se benéfico.

Aprender a linguagem dos pássaros decorre naturalmente de ter aprendido a dos cães. Os pássaros simbolizam as aspirações mais altas do superego e do ideal do ego. Assim, depois que a ferocidade do id e a possessividade característica da fase anal foram vencidas, e com o superego instalado (aprendizado da linguagem dos pássaros), o herói está pronto a lidar com o anfíbio antigo e primitivo. Isto também sugere que o herói domina o sexo, o que na linguagem do conto de fadas é sugerido pelo domínio da linguagem das rãs. (Discutiremos por que sapos, rãs etc... representam o sexo nos contos de fadas quando considerarmos "O Rei Sapo"). Também faz sentido que as rãs, que no seu próprio ciclo vital passam de uma forma primitiva para outra mais elevada, falem ao herói sobre sua transformação iminente em direção a uma existência mais elevada: tornar-se Papa, As pombas brancas - que no simbolismo religioso representam o Espírito Santo - inspiram e capacitam o herói a adquirir a posição de maior prestígio na terra; ele a obtém porque aprendeu a ouvir as pombas e a fazer o que lhe sugerem. O herói obteve a integração da compreender e dominar superego (os pássaros) sem ficar completamente em seu poder, e também a prestar a atenção às informações valiosas que as rãs (sexo) lhe dão.
personalidade tendo aprendido a seu id (os cães ferozes), ouvir seu

Não conheço nenhum outro conto de fadas onde o processo de um

adolescente alcançar a auto-realização mais plena dentro de si e também no mundo seja descrito de modo tão conciso. Depois de adquirir esta integração, o herói é a pessoa certa para o mais alto posto na terra.

"AS TRÊS PLUMAS"

A CRIANÇA MAIS NOVA COMO SIMPLÓRIA

O número três nos contos de fadas parece referirse freqüentemente ao que é encarado em psicanálise como os três aspectos da mente: id, ego e superego. Isto pode ser corroborado em parte por outra estória dos Irmãos Grimm, "As três plumas".

Neste conto de fadas não é tanto a tripartição da mente humana que é simbolizada, mas a necessidade de familiarizar-se com o inconsciente, aprender a apreciar seus poderes e usar seus recursos. O herói de "As três plumas", embora seja considerado um tolo, sai vitorioso por que age neste sentido, enquanto seus competidores, que dependem da "esperteza" e ficam fixados na superfície das coisas, revelam-se os verdadeiros tolos. O escárnio que fazem do irmão "simplório", aquele que permanece próximo à sua base natural, seguido pela vitória deste sobre eles, sugere que uma consciência que se separou de suas fontes inconscientes é desencaminhadora.

O tema do conto de fadas de uma criança de quem os irmãos mais velhos zombam e rejeitam é bem conhecido por toda a história, especialmente na forma de "Cinderela". Mas as estórias que se centralizam numa criança tola, de que são exemplos "As três linguagens" e "As três plumas", narram um conto diferente. A infelicidade da criança "tola", a quem o resto da família tem em baixa consideração, não é mencionada. Ser considerado tolo é colocado como um fato da vida que não parece preocupá-la muito. Algumas vezes temos o sentimento de que o "simplório" não se incomoda com esta posição, já que assim os outros não esperam nada dele. Tais estórias começam a se desenrolar quando a vida monótona do simplório é interrompida por alguma solicitação - tal como a do conde enviando seu filho para ser instruído. Os inúmeros contos de fadas onde o herói é retratado de início como um simplório requerem alguma explicação a respeito da tendência a nos identificarmos com ele antes que se revele superior aos que o menosprezam.

Uma criancinha, por mais inteligente que seja, sente-se tola e inadequada quando é confrontada com a complexidade do mundo que a cerca. Todos parecem saber tão mais do que ela, e ser tão mais capazes. Esta é a razão pela qual muitos contos de fadas começam com a situação do herói sendo depreciado e considerado tolo. Tais são os sentimentos da criança acerca de si mesma, e que

são projetados não tanto no mundo em geral, mas nos pais e irmãos mais velhos.

Mesmo quando em algumas estórias de fadas, como Cinderela, sabemos que a criança viveu feliz antes de lhe ocorrer a desgraça, ela nunca é descrita como tendo sido competente nesta época anterior. A criança era feliz porque não se esperava nada dela; tudo lhe era fornecido. A inadequação da criança, que a faz temer ser tola, não é sua culpa - por isso o conto de fadas que nunca explica por que a criança é considerada tola está psicologicamente correto.

No que se refere à consciência da criança, nada aconteceu durante seus primeiros anos, porque no curso normal dos acontecimentos a criança não se lembra de nenhum conflito interno anterior à época em que os pais começam a fazer exigências específicas que vão contra os desejos dela. É em parte devido a estas exigências que a criança experimenta conflitos com o mundo, e a internalização destas exigências contribui para o estabelecimento do superego e para a consciência dos conflitos internos. Por conseguinte, estes primeiros anos são lembrados como livres de conflitos e abençoados, mas vazios. Isto é representado, no conto de fadas, pelo fato de nada ter acontecido na vida da criança até ela despertar para os conflitos entre ela e seus pais, bem como para os conflitos dentro de si mesma. Ser "parvo" sugere um estado indiferenciado de existência que precede a luta entre o id, ego e o superego da personalidade complexa.

No nível mais simples e direto, os contos de fadas onde o herói é o mais jovem e inapto oferecem à criança o consolo e a esperança para o futuro, de que ela mais necessita. Embora a criança se dê pouco valor - um ponto de vista que ela projeta na visão dos outros a seu respeito - e ache que nunca valerá nada, a estória mostra que ela já começou o processo de concretizar seus potenciais. À medida que o filho aprende a linguagem dos cães e mais tarde a dos pássaros e das rãs em "As três linguagens", o pai vê nisso apenas uma indicação clara da tolice de seu filho, mas na verdade o filho dá passos importantes na direção da egoicidade. O resultado destas estórias dizem à criança que o indivíduo que foi considerado por si mesmo ou pelos outros como menos capaz todavia os sobrepujará.

Esta mensagem pode ser mais convincente quando a estória é repetidamente contada. Quando ouve pela primeira vez uma estória com um herói "parvo", a criança pode não ser capaz de se identificar com ele, por mais que se sinta tola. Isso seria muito ameaçador, muito contrário à sua auto-estima. Só quando a criança se sente completamente reassegurada da comprovada superioridade do herói, depois de ouvir repetidas vezes a estória é que pode se permitir uma identificação com o herói desde o início. E só na base desta identificação a estória pode encorajar a criança, fazendo-a entender que sua visão depreciativa

de si mesma é errônea. Antes desta identificação ocorrer, a estória pouco significa para a criança como pessoa. Mas à medida em que ela passa a se identificar com o herói tolo ou degradado do conto de fadas, sabendo que finalmente demonstrará sua superioridade, ela própria principia o processo de efetuar seu potencial.

"O Patinho Feio", de Hans Christian Andersen, é a estória de uma ave desprezada por sua feiura, mas que no final prova sua superioridade para todos os que escarneceram e zombaram dele. A estória contém até mesmo o dado de o herói ser o mais novo e ter nascido por último, já que todos os demais patinhos perfuraram os ovos e apareceram no mundo antes dele. Como acontece na maioria dos contos de Andersen, por mais encantadores que sejam, esta. é uma estória muito mais para adultos. As crianças também a apreciam, é claro, mas não é uma estória que ajude a criança; embora ela a aprecie, desorienta sua fantasia. A criança que se sente incompreendida e não apreciada pode desejar pertencer a uma outra espécie, mas sabe que é impossível. Sua possibilidade de sucesso na vida *não* é crescer para ter uma natureza diferente, como o patinho que se transforma num cisne, mas adquirir qualidades melhores e fazer melhor do que os outros esperam, sendo da mesma natureza de seus pais e irmãos. Nos verdadeiros contos de fadas vemos que, por mais transformações que sofra o herói, incluindo ser transformado num animal ou mesmo numa pedra, no final ele é sempre um ser humano, como no início da estória.

Encorajar a criança a acreditar que pertence a uma outra espécie, por mais que ela aprecie a idéia, pode levá-la à direção oposta do que sugerem os contos de fadas: que ela deve fazer algo para conseguir sua superioridade. Em "O Patinho Feio" não é expressa nenhuma necessidade de fazer alguma coisa. As coisas simplesmente são predestinadas e se desenrolam nesta direção, independente de o herói tomar alguma atitude, enquanto na estória de fadas são os feitos do herói que modificam sua vida.

A idéia de que o destino de uma pessoa é inexorável - uma visão depressiva do mundo - está clara em "O Patinho Feio", com seu final favorável, tanto quanto no final triste do conto de Andersen "A menina dos fósforos", uma estória profundamente comovente, mas dificilmente adequada à identificação. A criança, na sua infelicidade, pode na verdade identificar-se com esta heroína, mas se isto ocorrer, levará apenas a um completo pessimismo e derrotismo. "A menina dos fósforos" é um conto moralista sobre a crueldade do mundo; desperta compaixão pelos que são

tiranizados. Mas o que a criança que se sente tiranizada necessita não é compaixão pe-los outros que têm a mesma sorte, mas sim a convicção de que pode escapar a este destino.

Quando um conto de fadas trata não só de uma criança mas de várias, e quando ela é.a menos adequada ou a mais depreciada de início (embora no final sobrepuje de longe os que inicialmente eram superiores a ela), o herói é quase sempre o terceiro filho. Isto não representa necessariamente a rivalidade fraterna do filho mais novo; se fosse assim qualquer número serviria, pois o ciúme é igualmente agudo numa criança mais velha. Mas como todas as crianças algumas vezes se encaram como o homem inferior da família, na conto de fadas isto é sugerido pelo fato dele ser o mais novo ou o menos considerado, ou as duas coisas. Mas por que ela é com freqüência a terceira?

Para entender a razão temos que considerar ainda dois outros significados do número três nos contos de fadas. Cinderela sofre o escárneo das suas duas irmãs de criação, que fazem com que ela assuma a posição mais inferior e também a terceira na hierarquia; o mesmo vale para o herói de "As três plumas" e inúmeras outras estórias de fadas onde o herói começa como o homem inferior do totem. Outra característica destas estórias é que os outros dois irmãos mal se diferenciam um do outro; agem da mesma forma e parecem o mesmo.

Tanto no inconsciente como no consciente, os números representam as pessoas. Situações familiares e relações. Estamos bem conscientes de que "um" representa a nós mesmos em relação com o mundo, como sustenta a referência popular ao "Número Um". "Dois" significa um grupo de dois, um casal, como numa relação amorosa ou marital. "Dois contra um" representa estar injustiçado competição. representar ou a própria pessoa, como ocorre na nossa mente consciente, ou "particularmente para as crianças - a figura paterna dominante. Para os adultos, "um" se refere também à pessoa que possui poder sobre nós. tal como o patrão. Na mente infantil, "dois" representa normalmente os dois pais, e "três" vale pela criança em relação a seus pais,

ou mesmo definitivamente desclassificado numa No inconsciente ou nos sonhos, "um" pode mas não em relação a seus irmãos. Esta é a razão pela qual, qualquer que seja a posição da criança dentro do grupo de irmãos, o número três se refere a ela mesma. Quando numa estória de fadas a criança é a terceira, o ouvinte facilmente se identifica com ela porque dentro da constelação familiar mais básica ela é a terceira, independente de ser a mais velha, ou a do meio ou a mais nova dentre os irmãos.

Sobrepujar os dois representa, no inconsciente, sair-se melhor do que os dois pais. Com respeito a estes a criança sente-se maltratada, insignificante, negligenciada; ultrapassá-los significa vir a ser ela mesma, muito mais do que significaria um triunfo sobre um irmão. Mas como é difícil para a criança admitir a intensidade de seu desejo de sobrepujar seus pais, no conto de fadas isto é

camuflado como a vitória sobre os dois irmãos que a desprezam.

Só em comparação com os pais faz sentido que "o terceiro" signifique a criança, que de início é tão incompetente ou preguiçosa como um simplório; e só com respeito a eles é que realmente os ultrapassa de modo magnífico à medida em que cresce. A criança só pode fazê-lo se é ajudada, ensinada e animada por uma pessoa mais velha; a criança pode alcançar ou ultrapassar o nível dos pais através da ajuda de um professor adulto, por exemplo. "As três linguagens", os três professores nas cidades estrangeiras tornam isto possível; em "As três plumas" é uma velha rã, muito análoga a uma avó, que ajuda o filho mais novo.

"As três plumas" começa assim: "Era uma vez um rei que tinha três filhos. Dois deles eram espertos e brilhantes, mas o terceiro não falava muito, era simples, e era chamado apenas de Parvo. À medida em que o rei envelhecia, tornava-se fraco e pensava no seu fim, não sabia qual de seus filhos deveria herdar o reinado. Por isso falou-lhes: 'Partam e aquele que me trouxer o tapete mais bonito será o rei depois de minha morte'." E para que não houvesse luta entre eles, levou-os para fora do castelo, soprou três plumas para o ar e disse: "Cada um de vocês seguirá a direção indicada por cada uma delas. Uma voou para o leste, outra para o oeste, e a terceira bem em frente, mas não muito longe; logo caiu na terra. Então um dos irmãos seguiu à direita, o outro à esquerda, e riram do Parvo que tinha que permanecer onde a pluma caíra. O Parvo sentou-se e estava triste. Então percebeu que ao lado da pena havia um alçapão. Levantou-o, encontrou uma escada e desceu..."

Soprar uma pluma para o ar e segui-la, se a gente está indeciso sobre a direção a tomar, é um costume alemão. Várias outras versões da estória, como a grega, a eslava, a finlandesa e a hindu, falam de três flechas que são lançadas ao ar para determinar a direção que os irmãos devem seguir.[35]

Hoje em dia não faz muito sentido que um rei decida sua sucessão na base de seus filhos trazerem para casa o tapete mais lindo, mas nos tempos antigos, "Tapete" também era o nome dado aos tecidos mais intrincados; e a sorte tece a tela que decide o destino do homem. Assim, de certa forma, o que o rei disse é que os destinos decidiriam.

Penetrar na escuridão da terra é descer ao inferno. O Pano empreende esta viagem para o interior, enquanto seus dois irmãos andam sem destino pela superfície. Não parece forçado encarar este conto como significando uma exploração que o Parvo empreende, na mente inconsciente. Esta possibilidade foi sugerida no início mesmo da estória, que opõe a esperteza dos irmãos à simplicidade do Parvo e ao fato dele não falar muito. O inconsciente fala-nos por imagens em vez de palavras, e é simples quando comparado às produções do intelecto. E - assim como Parvo - é encarado como o aspecto inferior de nossa

mente quando comparado ao ego e ao superego, mas que quando bem usado é a parte de nossa personalidade de onde podemos obter nossa maior força.

Quando o Parvo desce as escadas, chega à outra porta, que se abre sozinha. Entra num quarto onde está sentada uma rã grande e gorda, cercada de rãzinhas. A rã grande pergunta-lhe o que deseja.. Em resposta, o Parvo solicita o mais lindo tapete, que lhe é dado. Em outras versões, é algum outro animal que fornece ao Parvo o que ele necessita, mas é sempre um animal, sugerindo que a capacidade do Parvo vencer decorre da confiança na sua natureza animal, nas forças simples e primitivas que há dentro de nós. A rã é vivenciada como um animal rude, algo de que normalmente não esperamos produtos refinados. Mas esta natureza terrestre, quando bem usada para propósitos mais elevados, demonstra-se superior ao brilho superficial dos irmãos, que seguem o caminho fácil permanecendo na superfície das coisas.

Como de hábito nas estórias deste tipo, os outros irmãos não são absolutamente diferenciados. Agem de modo tão semelhante que podemos nos perguntar por que é necessário mais de um para ênfase do conto. Parece que o fato de serem indiferenciados é essencial porque simboliza a indiferenciação de suas personalidades. Para marcar o ouvinte é necessário mais de um irmão. Estes funcionam apenas na base de um ego muito esvaziado, dado que está isolado da fonte potencial de força e riqueza, o id. Mas também não têm superego; não têm o sentido das coisas mais elevadas, e estão satisfeitos em seguir o caminho fácil. A estória narra: "Mas os dois achavam o irmão mais novo tão tolo que pensaram que ele não encontraria nem traria nada: 'Por que nos darmos a grandes esforços na busca?' disseram, e pegaram os tecidos grosseiros das mulheres dos primeiros pastores que encontraram e levaram-nos para o rei".

Quando o irmão mais novo retorna, no mesmo tempo, com o lindo tapete, o rei fica atônito e diz que, por direito, o reinado deve ir para o Parvo. Os outros contra-argumentam e pedem novo teste. Desta vez o vencedor deverá voltar com o mais lindo anel. Novamente o rei sopra as três plumas que voam exatamente nas mesmas direções. O Parvo recebe um lindo anel da rã e vence, dado que "os dois mais velhos riram da idéia de o Parvo tentar encontrar um anel de ouro, não se esforçaram, removeram os pregos do aro de uma velha carruagem e trouxeram-no para o rei".

Os dois irmãos mais velhos suplicam ao rei até que ele concorda com um terceiro teste; desta vez, quem trouxer de volta a mulher mais linda vencerá. O curso prévio dos acontecimentos se repete. Mas nesta terceira vez há uma diferença no que se refere ao Parvo. Ele desce como antes até a rã gorda, e diz-lhe que deve levar para casa a mulher mais linda que encontrar. Então a rã gorda não entrega simplesmente o que ele solicita, como das outras vezes. Em vez

disso dá-lhe um nabo amarelo e oco ao qual estão atrelados seis ratos. O Parvo pergunta tristemente o que deve fazer com isto, e a rã responde: "Apenas coloque uma de minhas rãzinhas dentro dele". Ele escolhe uma no círculo de rãzinhas e coloca-a dentro do nabo amarelo. Logo que a rã se senta no nabo, transforma-se numa jovem maravilhosa, e os ratos se tornam cavalos. O Parvo abraça-a e leva-a ao rei. Seus irmãos chegam também. Não tinham se dado ao trabalho de procurar e pegaram as primeiras camponesas que encontraram. Quando o rei as viu, disse: "O reino pertencerá ao mais novo depois da minha morte".

Os outros dois irmãos objetam novamente e sugerem que cada uma das mulheres que trouxeram salte através de um aro grande que está dependurado no salão, já que acreditam que a moça delicada que o Parvo trouxe não será capaz de fazê-lo. As camponesas que os dois trouxeram são desajeitadas e quebram os ossos, mas a linda jovem que o Parvo conseguiu com a rã pula facilmente através do aro. Diante disto, cessa toda a oposição. O Parvo "recebeu a coroa e reinou por muito tempo com grande sabedoria".

Dado que os dois irmãos que vagabundaram pela superfície encontraram apenas coisas grosseiras, apesar de sua suposta esperteza, temos a idéia da limitação de um intelecto que não está fundado e sustentado pelos poderes do inconsciente, tanto do id como do superego.

A extraordinária freqüência com que o número três aparece nos contos de fadas foi discutida anteriormente como tendo seu significado. Há três plumas, três irmãos, três testes - com uma quarta variante de acréscimo. Já sugeri alguns dos significados do lindo tapete. A estória diz que o tapete que o Parvo trouxe era "tão lindo e de boa qualidade, como ninguém poderia executar na. terra" e "o anel luzia e era tão lindo que nenhum ourives na terra poderia tê-lo moldado". Assim, o que o Parvo recebe não são objetos comuns, mas obras de grande arte.

Baseando-nos novamente nas percepções da psicanálise, podemos dizer que o inconsciente é a fonte da arte, o principal poder motivador de que ela se origina; que as idéias do superego moldamna; e que as forças do ego que executam as idéias inconscientes e conscientes que entram na criação de uma obra de arte. Assim, de alguma forma estes objetos artísticos significam a integração da personalidade. O que os dois irmãos espertos trazem para casa é grosseiro e enfatiza, na comparação, a finura artística dos objetos que o Parvo apresenta nos seus esforços de efetuar as tarefas.

Nenhuma criança que pense sobre a estória pode deixar de se perguntar a razão pela qual os irmãos, que no final do primeiro teste viram que o Parvo não deveria ser subestimado, não fizeram maiores esforços na segunda e terceira tentativas. Mas a criança logo percebe que embora estes irmãos fossem espertos,

eram incapazes de aprender com a experiência. Isolados do inconsciente, não podiam crescer, não podiam apreciar as coisas mais bonitas da vida, não podiam discernir entre qualidades. Suas escolhas eram tão indiferenciadas quanto eles. O fato de serem espertos e mesmo assim não se saírem melhor na vez seguinte simboliza que eles permaneceram na superfície, onde nada de grande valor pode ser encontrado.

Duas vezes a rã grande entrega ao Parvo o que ele necessita: Descer ao inconsciente e subir com o que a gente enterrou lá é muito melhor do que permanecer na superfície como fizeram os dois irmãos, mas não basta. É a razão por que é necessário mais de um teste. Tornarse familiar com o inconsciente, com os poderes obscuros que habitam sob a superfície é necessário mas não é suficiente. Deve-se acrescentar ação a estas percepções; devemos refinar e sublimar o conteúdo do inconsciente. Esta é a razão de na terceira c última vez o próprio Parvo ter que escolher uma das rãzinhas. Sob suas mãos o nabo vira uma carruagem, e os ratos viram cavalos. E, como em muitos outros contos de fadas, quando o herói abraça a ri
- isto é, ama - ela vira uma linda moça. É o amor que, afinal de contas, transforma até mesmo as coisas feias em algo de lindo. Só mesmo nós podemos transformar os conteúdos primordiais, rudes e mais comuns de nosso inconsciente - nabos, ratos, rãs - nos produtos mais refinados de nossas mentes.

Finalmente o conto sugere que a mera repetição das mesmas coisas com variações não é o bastante. Razão pela qual, depois de três testes semelhantes nos quais as três plumas voam em direções distintas - representando o papel que o acaso desempenha em nos
sas vidas - é necessário uma nova realização que não depende da sorte. Pular através de um aro depende de talento - do que uma pessoa pode fazer por si mesma, à diferença do que se pode encontrar através da procura. Não basta desenvolver a própria personalidade com toda a sua riqueza, ou tornar disponíveis para o ego, as fontes vitais do inconsciente; deve-se ser também capaz de utilizar a própria habilidade com destreza, graciosidade e finalidade. A linda jovem que se sai tão bem ao pular através do aro é apenas outro aspecto do Parvo, como as mulheres rudes e desajeitadas são aspectos dos irmãos. Isto é sugerido pelo fato de mais nada ser dito sobre ela. Parvo se casa com ela, ou pelo menos isto não é narrado. As últimas palavras do conto de fadas botam em contraste a sabedoria com que o Parvo reina e a esperteza dos dois irmãos, com que a estória começa. A esperteza pode ser um dom da natureza; é intelecto independente do caráter. A sabedoria é conseqüência de uma profundidade interior, de experiências significativas que enriqueceram a vida da gente: um reflexo de uma personalidade rica e bem integrada.

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

CONFLITOS EDÍPICOS E SOLUÇÕES

O CAVALEIRO NA ARMADURA BRILHANTE E A DONZELA EM APUROS

Nas violentas convulsões do conflito edípico, um menino se ressente do pai estar no seu caminho de receber a atenção exclusiva da mãe. O menino quer que a mãe *o* admire como o grande herói de tudo; isto significa que, de alguma forma, deve tirar o pai do meio do caminho. Esta idéia, todavia, gera ansiedade na criança, porque sem o pai para proteger e cuidar dele, o que aconteceria à família? E ainda, o que aconteceria se o pai descobrisse que o menino quer tirálo do caminho... ele não se vingaria da maneira mais terrível?

Podemos dizer a um menino várias vezes que algum dia ele crescerá, se casará, e será como seu pai - sem nenhuma utilidade. Este conselho realista alivia as pressões que a criança sente agora, de imediato. Mas o conto de fadas diz à criança como ela pode viver com seus conflitos; sugere fantasias que ela nunca poderia inventar por sua própria conta.

O conto de fadas, por exemplo, apresenta a estória do menino que não é notado, que parte para o mundo e tem grande sucesso na vida. Os detalhes podem diferir, mas a trama básica é sempre a mesma: o herói improvável se revela matando dragões, resolvendo charadas e vivendo através de sua esperteza e bondade até que finalmente liberta a linda princesa, casa-se com ela e vive feliz para sempre.

Um menino sempre se vê neste papel principal. A estória implica que: não é o pai aquele cujo ciúme impede você de ter mamãe com exclusividade, é um dragão malvado o que você na verdade deve ter em mente é matar o dragão. Além disso, a estória dá um cunho de veracidade ao sentimento do menino de que a mais desejável das mulheres está presa por uma figura malvada, enquanto implica que não é a mãe que a criança deseja para ela, mas uma mulher maravilhosa e magnífica que ainda não encontrou, mas de certo o fará. A estória conta ainda mais sobre o que o menino deseja ouvir e acreditar; que não é por sua livre e espontânea vontade que esta mulher maravilhosa (isto é, mamãe)

mora com esta figura malvada. Ao contrário, se ela pudesse, preferiria estar com um jovem herói (co mo a criança). O matador do dragão tem sempre que ser jovem como a criança, e inocente. A inocência do herói com quem a criança se identifica demonstra, por procuração, a inocência da criança, de modo que, em vez de se sentir culpada por estas fantasias, a criança pode sentir ela mesma como o herói orgulhoso.

É característico destas estórias que uma vez morto o dragão, ou qualquer feito que liberte a linda princesa de seu cativeiro e unindose o herói à sua amada, não tenhamos mais nenhum detalhe sobre a vida posterior deles, além de saber que viveram "felizes para sempre". Se mencionam filhos, normalmente trata-se de uma interpolação posterior feita por alguém que achou que a estória se tornaria mais satisfatória ou realista se oferecesse tal informação. Mas a introdução de filhos no final da estória mostra pouca compreensão das fantasias de um menininho sobre uma existência bem-aventurada. Uma criança não pode e não quer imaginar o que realmente implica ser marido e pai. Isto implicaria, por exemplo, ter que se separar da mãe na maior parte do dia para trabalhar - enquanto a fantasia edípica é uma situação onde o menino e a mãe nunca se separam, por um momento sequer. O menino não quer certamente que a mãe esteja atarefada com os cuidados da casa, ou cuidando de outras crianças. Não quer ter relações sexuais com ela também, porque esta ainda é uma área cheia de conflitos para ele, se é que tem alguma consciência disso. Como na maioria dos contos de fadas, o ideal do menino é apenas que ele e sua princesa (ma-mãe), com todas as suas necessidades e desejos satisfeitos, vivam juntos um para o outro e para sempre.

Os problemas edípicos de uma menina são diferentes dos do menino, e por conseguinte as estórias de fadas que ajudam-na a enfrentar sua situação edípica são de caráter diferente. O que impede a existência edípica bem-aventurada da menina com seu pai é uma mulher mais velha e de más intenções (isto é, mamãe). Mas como a menina deseja muito continuar gozando dos cuidados amorosos da mãe, também existe uma mulher benevolente no passado ou na lembrança de contos de fadas, cuja imagem feliz é mantida intacta, embora tenha-se tornado inoperante. A menina deseja ver-se como uma jovem linda - uma princesa ou semelhante - que está presa pela figura feminina malvada e egoísta, e por conseguinte sem acesso ao homem amante. O pai real da princesa cativa é retratado como benevolente, mais incapaz de vir em socorro de sua filha adorável. Em "Rapunzel" é uma promessa que o bloqueia. Em "Cinderela" e "Branca de Neve" ele parece incapaz de se defrontar com a madrasta todo-poderosa.

O menino edípico, que se sente ameaçado por seu pai devido ao desejo de

substituí-lo nas atenções da mãe, projeta o pai no papel de monstro ameaçador. Isto parece também provar ao menino que o pai é um rival perigoso, pois, caso contrário, por que esta figura paterna seria tão ameaçadora? Como a mulher desejada está presa pelo velho dragão, o menino pode acreditar que só a força bruta impede esta moça adorável (mamãe) de se reunir a ele, o jovem herói preferido. Nas estórias de fadas que ajudam a menina edípica a compreender seus sentimentos e satisfações delegadas, são os ciúmes intensos da madrasta (mãe) ou da feiticeira que impedem o amante de encontrar a princesa. Este ciúme demonstra que a mulher mais velha sabe que a moça é a preferida, mais amável, e mais merecedora de ser amada.

Enquanto que o menino edípico não deseja qualquer criança que interfira no completo envolvimento da mãe com ele, as coisas são diferentes para a menina edípica. Ela realmente deseja dar a seu pai o presente amoroso de ser mãe de seus filhos. É difícil determinar se isto é uma expressão de sua necessidade de competir com a mãe a este respeito, ou uma leve antecipação da sua futura maternidade. Este desejo de dar um filho ao pai não significa ter relações sexuais com ele - a menina, como o menino, não pensa nestes termos concretos. Ela sabe que os filhos são o que liga o homem do modo mais intenso à mulher. Esta é a razão pela qual, nas estórias que lidam simbolicamente com os desejos edípicos, com os problemas e esforços de uma menina, os filhos *são* mencionados ocasionalmente como parte do final feliz.

Na versão de "Rapunzel", dos Irmãos Grimm, contam-nos que o príncipe em suas andanças "finalmente chega ao deserto onde Rapunzel, com os dois filhos que tivera, um menino e uma menina, vive em desgraça", embora antes não fosse mencionada nenhuma criança. Quando ela abraça o príncipe, duas lágrimas caem de seus olhos e molham os do príncipe (que tinham sido vazados) e curam sua cegueira; e "ele a leva para seu reino onde é recebido com alegria, e onde viveram felizes por muito tempo". Uma vez reunidos, nada mais é dito sobre as crianças. São apenas um símbolo na estória do elo entre Rapunzel e o príncipe durante a separação deles. Como o conto não narra o casamento dos dois, e como não há nenhuma outra sugestão de qualquer forma de relação sexual, esta menção de filhos nos contos de fadas sustenta a idéia de que os filhos podem ser obtidos sem sexo, apenas como resultado do amor.

No curso usual da vida familiar, o pai está freqüentemente fora de casa, enquanto a mãe, tendo parido e criado o filho, continua fortemente envolvida em todos os cuidados da criança. Como resultado, um menino pode facilmente fazer de conta que o pai não tem toda aquela importância na vida dele. (Uma menina não pode conceber tão prontamente a idéia de dispensar os cuidados da mãe. Esta é a razão pela qual a substituição de um pai originalmente "bom" por um

padrasto é tão rara quanto é freqüente a presença da madrasta malvada. Como os pais tipicamente dão muito menos atenção à criança, não ocorre um desapontamento radical quando o pai começa a ficar no meio do caminho da criança, ou a solicitar coisas dela. Por conseguinte, o pai que bloqueia os desejos edípicos do menino não é visto como uma figura má dentro de casa, como ocorre freqüentemente com a mãe. Em vez disso, o menino edípico projeta suas frustrações e ansiedades num gigante, monstro, ou dragão.

Na fantasia edípica da menina, a mãe é dividida em duas figuras: a mãe boa, maravilhosa, préedípica e a madrasta malvada edípica. (Algumas vezes existem madrastas malvadas em estórias de fadas com meninos, como em "João e Maria", mas estes contos lidam com problemas diferentes dos edípicos.) A boa mãe, prossegue a fantasia, nunca teria ciúmes de sua filha ou impediria o príncipe (o pai) e a moça de viverem juntos e felizes. Assim, para a menina edípica, a crença e confiança na bondade da mãe préedípica, e uma profunda lealdade para com ela, tendem a reduzir a culpa em relação àquilo que a menina deseja que aconteça à (mãe) madrasta que está no meio do seu caminho.

Assim, tanto as meninas como os meninos edípicos, graças ao conto de fadas, podem ter o melhor dos dois mundos: podem gozar plenamente as satisfações edípicas na fantasia e na vida real, manter boas relações com os dois pais.

Para o menino edípico, se a mãe o decepciona, existe a princesa do conto de fadas no fundo de sua mente - aquela mulher maravilhosa do futuro que compensará todas as labutas presentes, e cuja lembrança torna mais fácil suportar estes esforços. Se o pai dá menos atenção à filha do que *ela* deseja, ela pode suportar esta adversidade porque chegara um príncipe a quem ela preferirá mais do que a todos os outros rivais. Como tudo ocorre numa terra-donunca, a criança não precisa se sentir culpada ou ansiosa de projetar o pai no papel de um dragão ou de um gigante malvado, ou a mãe no papel de uma madrasta ou bruxa miserável. A menininha pode amar seu pai real muito bem, porque seu ressentimento quanto à falha dele em preferir sua mãe e não a ela é explicada pela infeliz ineficá
cia dele como acontece com os pais nos contos de fadas), pela qual ninguém pode culpá-lo, ja que é devida a poderes superiores; além do mais, isto não a impedirá de conseguir seu príncipe. A menina pode amar ainda mais sua mãe porque deposita toda sua raiva na mãe-competidora, que recebe o que merece - como a madrasta em "Branca de Neve", que é forçada a calçar "sapatos de ferro em brasa e dançar até cair morta". E Branca de Neve - e com ela a menina - não precisa se sentir culpada porque seu amor pela mãe verdadeira (que precedeu a madrasta) nunca parou de existir. O menino pode amar seu pai real ainda mais

depois de depositar a raiva que sente por ele numa fantasia de destruir o dragão ou o gigante malvado.

Estas fantasias - que seriam difíceis para uma criança inventar de modo tão complexo e satisfatório por sua própria conta - ajudam-na muito a vencer sua angústia edípica.

E estória de fadas tem outros valores inigualáveis para ajudar a criança a enfrentar conflitos edípicos. As mães não podem aceitar os desejos dos menininhos de acabar com papai e casarse com mamãe; mas a mãe pode participar com prazer da situação onde seu filho imagina-se o matador de dragões que obtém a linda princesa. A mãe também pode encorajar integralmente as fantasias da filha * acerca do lindo príncipe com o qual se casará, e assim ajudá-la a crer numa solução feliz apesar de sua decepção atual. Assim, em vez de perder mamãe devido à ligação edípica com papai, a filha percebe que mamãe não só aprova estes desejos disfarçados, mas até deseja que se realizem. Através dos contos de fadas os pais podem reunir-se aos filhos em todas as viagens de fantasia, ao mesmo tempo que mantêm, na vida real, a importante função de executar as tarefas paternas.

Assim, a criança obtém o melhor dos dois mundos, que é o que necessita para se transformar num adulto seguro. Em fantasia, a menina pode vencer a (mãe) madrasta, cujos esforços para impedir sua felicidade com o príncipe fracassam; o menino pode matar o monstro e obter o que deseja numa terra distante. Ao mesmo tempo, tanto o menino quanto a menina podem manter em casa o pai real como protetor e a mãe real que fornece todos os cuidados e satisfações de que a criança necessita. Como fica claro todo o tempo que a matança do dragão e o casamento com a princesa prisioneira, ou o encontro com o príncipe encantado e a punição da bruxa malvada ocorrem em tempos e países longínquos, a criança normal nunca os mistura com a realidade.

As estórias de conflitos edípicos são típicas da maioria dos contos de fadas que estendem os interesses da criança além da família próxima. Para dar seus primeiros passos na direção de uma individualidade madura, a criança deve começar a encarar o mundo mais amplo. Se não recebe apoio dos pais na sua pesquisa real e imaginária do mundo exterior à sua casa, corre o risco do desenvolvimento de sua personalidade se empobrecer.

Não é prudente pressionar a criança com muitas palavras a alargar seus horizontes, ou informá-la especificamente sobre a extensão em que deve partir nas suas explorações do mundo, ou sobre o modo de organizar os sentimentos acerca dos pais; Se o pai encoraja a criança a "amadurecer", a locomover-se psicologicamente ou geograficamente, a criança o interpreta como "eles querem se livrar de mim". O resultado é diretamente oposto ao que se pretende. Pois a

criança, então, se sente indesejada e sem importância, e estes sentimentos são prejudiciais ao desenvolvimento de sua capacidade de lidar com o mundo mais amplo.

A tarefa de aprendizado da criança é precisamente a de tomar decisões acerca de mover-se por conta própria, no tempo devido, e em direção às áreas de vida que ela mesma seleciona. O conto de fadas ajuda neste processo porque diz tudo de forma implícita e simbólica: quais devem ser as tarefas da própria idade; como se pode lidar com os sentimentos ambivalentes em relação a um dos pais como se pode dominar este caldeirão de emoções. Também adverte a criança sobre algumas armadilhas que ela deve esperar e talvez evitar, sempre prometendo um resultado favorável.

MEDO DA FANTASIA

POR QUE OS CONTOS DE FADAS FORAM BANIDOS?

Por que tantos pais inteligentes, bem-intencionados, modernos, de classe média, tão preocupados com o desenvolvimento satisfatório dos filhos tiram o valor do conto de fadas e privam a criança do que estas estórias oferecem? Mesmo nossos ancestrais vitorianos, apesar da ênfase na disciplina moral e de um modo de vida tedioso, permitiam e encorajavam os filhos a gostar da fantasia e do excitamento dos contos de fadas. Seria simples atribuir a culpa em relação a esta proibição dos contos de fadas a um racionalismo desinformado e estreito, mas não é o caso.

Algumas pessoas consideram que os contos de fadas não apresentam quadros de vida "verdadeiros", e que, por conseguinte, são pouco saudáveis. Não lhes ocorre que a "verdade" na vida de uma criança possa ser diferente da dos adultos. Não percebem que os contos de fadas não tentam descrever o mundo externo e a "realidade". Nem reconhecem que a criança sadia nunca acredita que estes contos descrevam o mundo realisticamente.

Alguns pais temem que contar aos filhos os casos fantásticos dos contos seja "mentir" para eles. Esta preocupação é alimentada pela pergunta da criança: "Isto é verdade?". Muitos contos de fadas oferecem a resposta antes da questão ser proposta - a saber, no início mesmo da estória. Por exemplo, "Ali Babá e os quarenta ladrões" começa assim: "Em dias de outrora, em tempos e épocas longínquas...". A estória dos Irmãos Grimm, "O Sapo Rei", ou "Henrique de Ferro" começa desta forma: "Nos velhos tempos, quando desejar ainda nos ajudava...". Estes começos deixam bem claro que as estórias ocorrem num nível diferente do da "realidade" cotidiana. Alguns deles realmente se iniciam de forma bem realista: "Havia uma vez um homem e uma mulher que há muito

desejavam em vão um filho". Mas a criança familiarizada com os contos de fadas sempre faz com que os tempos de outrora signifiquem, na sua mente, o mesmo que "Na terra da fantasia...". Isto exemplifica por que a narrativa de uma mesma estória somente em detrimento de outras, enfraquece o valor que os contos de fadas têm para a criança e levanta problemas que são respondidos pela familiarização com uma variedade de contos.

A "verdade" dos contos é a verdade de nossa imaginação, e não a da casualidade habitual. Tolkien, colocando-se a questão "Isto é verdade?" observa que "Não é para ser respondida apressada ou frivolamente". Acrescenta que, para a criança, a questão de maior preocupação real é: "Ele era bom? Ele era malvado?". Quer dizer, (a criança) está mais interessada em definir o lado Certo e o lado Errado".

Antes que a criança chegue a controlar a realidade, deve ter algum esquema de referências para avaliá-la. Quando pergunta se a estória é verdadeira, quer saber se a estória contribui com algo de importante para sua compreensão, e se tem algo significativo a lhe dizer quanto às *suas* maiores preocupações.

Citando Tolkien novamente: "Freqüentemente o que a criança quer dizer quando pergunta 'Isto é verdade? [é] Eu gosto disto, mas estas coisas ainda existem? Estou a salvo na minha cama? A resposta 'Hoje em dia, na verdade, não existe dragão na Inglaterra* é tudo o que ela deseja ouvir". "Os contos de fadas" continua, "declaramente não estão, em princípio, preocupados com a possibilidade, mas com a desejabilidade." A criança o reconhece claramente, já que nada é mais "verdadeiro" para ela do que o que ela deseja.

Falando sobre sua infância, Tolkien lembra: "Eu não desejava ter nem sonhos nem aventuras iguais a *Alice,* e o relato das mesmas apenas me divertia. Não desejava buscar tesouros escondidos ou lutar com piratas, e *A Ilha do Tesouro,* me deixou frio. Mas a terra de Merlin e Artur foi melhor do que esses, e melhor ainda o inominável Norte de Sigurd dos Voelsungs, e o príncipe de todos os dragões. Esses lugares eram bem mais desejáveis. Eu nunca imaginava o dragão como sendo da mesma categoria de um cavalo. Ele tinha a marca de fabricação *Da Terra das Fadas* impressa nitidamente sobre ele. Qualquer que fosse o mundo onde existisse, era do Outromundo... Eu os desejava profundamente. É claro que, com meu corpo frágil, não os desejava nas proximidades, invadindo meu mundo relativamente seguro".[36]

A resposta à questão de se os contos de fadas dizem a verdade, não deveria remeter à verdade em termos factuais, mas à preocupação da criança no momento, seja seu medo de ser enfeitiçado, ou seus sentimentos de rivalidade edípica. Quanto ao resto, uma explicação de que estas estórias não ocorrem aqui e agora, mas numa longínqua terrado-nunca é o quanto basta. Um pai, convicto a

partir da sua própria experiência infantil do valor dos contos de fadas, não encontrará dificuldade em responder às perguntas do filho; mas se um adulto pensa que estes contos são apenas um monte de mentiras, é melhor não contá-los; não será capaz de relatá-los de forma a enriquecer a vida da criança.

Alguns pais temem que os filhos sejam arrebatados pela fantasia; que, expostos aos contos de fadas, passem a acreditar em mágica. Mas toda criança acredita em mágica, e deixa de fazê-lo ao crescer (com exceção dos que foram muito decepcionados com a realidade para poder confiar nas suas recompensas). Conheci crianças com distúrbios que nunca tinham ouvido estórias de fadas, mas que colocavam num ventilador ou motor elétrico mais mágica e poder destrutivo do que qualquer estória de fadas impõe ao personagem mais poderoso e execrável.[37]

Outros pais temem que a mente da criação possa ficar tão entupida de fantasia de fadas que não aprenda a lidar com a realidade. De fato, o oposto é verdadeiro. Embora sejamos complexos cheios de conflitos, ambivalências e contradições -, a personalidade humana é indivisível. Qualquer que seja a experiência, sempre afeta todos os aspectos da personalidade ao mesmo tempo. E a personalidade total, de forma a poder lidar com as tarefas da vida, necessita fundamentar-se numa fantasia rica combinada a uma consciência firme e uma apreensão clara da realidade.

Um desenvolvimento falho se estabelece quando um dos componentes da personalidade - id, ego ou superego, consciente ou inconsciente - predomina sobre qualquer dos outros e esvazia a personalidade total de seus recursos específicos. Como algumas pessoas escapam do mundo e passam a maior parte dos dias no domínio da imaginação, sugeriu-se equivocamente que uma vida de fantasia super-rica interfere no manejo bemsucedido da realidade. Mas o oposto é verdadeiro: os que vivem completamente em suas fantasias ficam cercados de ruminações compulsivas, que giram eternamente sobre alguns tópicos limitados, estereotipados. Em vez de ter uma fantasia rica, estas pessoas estão bloqueadas, e não podem emergir de nenhum devaneio ansioso ou de realização de desejos. Mas uma fantasia que flutua com liberdade, que contém de forma imaginária uma grande variedade de saídas também encontradas na realidade, provê o ego de um abundante material de elaboração. A fantasia rica e variada é fornecida à criança pelas estórias de fadas, que ajudam a impedir que sua imaginação fique atada aos limites reduzidos de alguns devaneios ansiosos ou de realização de desejos. circulando ao redor de algumas preocupações limitadas.

Freud disse que o pensamento é uma exploração de possibilidades que evita todos os perigos inerentes da experimentação concreta. O pensamento requer um dispêndio menor de energia, e por isso temos energia disponível para a ação

depois de decidir, através da especulação, sobre as possibilidades de sucesso e do melhor caminho para concretizá-lo. Isto é válido para os adultos; por exemplo, o cientista "brinca com as idéias" antes de começar a explorálas de modo mais sistemático. Mas os pensamentos da criança pequena não procedem de modo ordenado, como o do adulto - as fantasias da criança são seus pensamentos. Quando uma criança tenta entender-se e entender os outros, ou imaginar as consequências possíveis e específicas de alguma ação, ela desenvolve fantasias em torno destes resultados. É sua forma de "brincar com as idéias". Oferecer à criança o pensamento racional como forma de organizar seus sentimentos e compreensão do mundo só servirá para confundi-la e limitá-la.

Isto é válido mesmo quando a criança parece pedir informações factuais. Piaget descreve como uma garota de menos de quatro anos perguntou-lhe sobre as asas do elefante. Ele replicou que os elefantes não voam. E ela insistiu: "Voam sim; eu vi". A resposta dele foi de que ela devia estar brincando.[38] Este exemplo mostra os limites da fantasia da criança. A menininha obviamente estava lutando com algum problema, e as explicações factuais não serviram para nada, porque não se dirigiram ao problema.

Se Piaget tivesse entabulado uma conversa onde o elefante necessitasse voar mais que depressa, ou sobre os perigos dos quais o elefante estava tentando escapar, as proposições a que a criança estava se aferrando emergiriam, porque Piaget teria demonstrado sua boa vontade em aceitar o método dela explorar o problema. Mas Piaget estava tentando entender como funcionava a mente desta criança na base do seu esquema racional de referência, enquanto a garota estava tentando compreender o mundo na base da sua compreensão: através da elaboração fantasiosa da realidade como *ela* a via.

Esta é a tragédia de tanta "psicologia infantil": suas descobertas são corretas e importantes, mas não beneficiam a criança. As descobertas psicológicas ajudam o adulto a compreender a criança dentro de um esquema adulto de referência. Mas a compreensão adulta sobre as maquinações da mente infantil freqüentemente aumentam a distância entre o adulto e a criança - os dois parecem encarar o mesmo fenômeno de pontos de vista tão diferentes que cada um vê algo completamente distinto. Se o adulto insistir que seu modo de ver as coisas é o correto - como bem pode ser, visto objetivamente e através de um conhecimento adulto - a criança se sente desesperançada de encontrar um entendimento comum. Sabendo quem detém o poder, a criança, para evitar problemas e ficar em paz, diz que concorda com o adulto, e é forçada então a prosseguir sozinha.

Os contos de fadas sofreram uma crítica severa quando as novas descobertas da psicanálise e da psicologia infantil revelaram o quanto a

imaginação da criança é violenta, ansiosa, destrutiva e até mesmo sádica. Uma criancinha ama os pais com um sentimento incrivelmente intenso, mas às vezes os odeia. Partindo deste conhecimento, deveria ser fácil reconhecer que os contos de fadas falam à vida mental interior da criança. Mas, em vez disso, os céticos proclamaram que estas estórias criavam, ou pelo menos encorajavam muito, estes pensamentos conturbados.

Os que baniram os contos de fadas tradicionais e folclóricos decidiram que, havendo monstros numa estória narrada à criança, deveriam ser todos amigáveis - mas se esqueceram do monstro que a criança conhece melhor e com o qual se preocupa mais: o monstro que ela sente ou teme ser, e que algumas vezes a persegue. Mantendo este monstro dentro da criança, sem falar dele, ou escondido no inconsciente dela, os adultos impedem-na de elaborar fantasias em torno da imagem que conhecem dos contos de fadas. Sem estas fantasias, a criança não consegue conhecer seu monstro melhor, nem recebe sugestões sobre a forma de conseguir controlá-lo. Em consequência, fica impotente face às suas piores ansiedades - muito mais do que se tivesse ouvido contos de fadas que dão forma e corpo a estas ansiedades e mostram também os meios de vencer estes monstros. Se nosso medo de ser devorado toma a forma tangível de uma bruxa, podemos nos livrar dele queimando a bruxa no fogão. Mas estas considerações não ocorrem aos que baniram os contos de fadas.

Espera-se que a criança aceite como correta apenas uma visão unilateral e limitada dos adultos e da vida. Não alimentando a imaginação da criança, espera-se extinguir os gigantes e ogros do conto de fadas - isto é, os monstros das trevas que residem no inconsciente
- de forma a impedir que estes obstruam o desenvolvimento da mente racional da criança. Espera-se que o ego racional reine de forma suprema desde o berço! Pretende-se chegar a isto não através da conquista do ego sobre as forças obscuras do id, mas impedindo a criança de prestar atenção a seu inconsciente ou de ouvir estórias que falam a ele. Em resumo, a criança supostamente reprimiria suas fantasias desagradáveis e só teria as agradáveis. *

Estas teorias de repressão do id não funcionam. Podemos ilustrar, com um caso extremo, o que acontece quando uma criança é forçada a reprimir o conteúdo de seu inconsciente. Depois de um longo trabalho terapêutico, um menino que no final de seu período de latência tinha subitamente ficado mudo explicou a origem de seu mutismo. Disse: "Minha mãe lavava minha boca com sabão por causa de todos os palavrões que eu dizia, e estes eram bem feios, admito. O que ela não sabia é que, lavando os palavrões, ela também lavou as boas palavras". Na terapia todos estes palavrões foram liberados, e com isto as boas palavras também reapareceram. Muitas outras coisas tinham corrido mal na

vida pregressa desde menino: lavar a boca com sabão não fora a causa principal de seu mutismo, embora tivesse contribuído para isso.

O inconsciente é a fonte de matéria-prima e a base sobre a qual o ego erige o edifício de nossa personalidade. Prosseguindo na comparação, nossas fantasias são os recursos naturais que fornecem e moldam esta matéria-prima, tornando-a útil para as tarefas de construção da personalidade que cabem ao ego. Se somos privados desta fonte natural, a vida fica limitada; sem fantasias para nos dar esperanças, não temos forças para enfrentar as adversidades da vida. A infância é a época em que estas fantasias precisam ser nutridas.

Realmente encorajamos as fantasias de nossos filhos; dizemos a eles que pintem o que quiserem, ou que inventem estórias. Mas sem o alimento de nossa herança comum de fantasias, o conto de fadas folclórico, a criança não pode inventar estórias por sua própria conta que ajudem-na a lidar com os problemas da vida. Todas as estórias que ela pode inventar são expressões exatas de seus próprios desejos e ansiedades. Apoiando-se nos seus próprios recursos, tudo que a criança pode imaginar são elaborações de onde está o momento, dado que não sabe para onde precisa ir, nem como fazer para chegar lá. É aí que os contos de fadas fornecem o que a criança * É como se os dizeres de Freud sobre a essência do desenvolvimento em direção a uma humanidade mais elevada, que consistem em "onde havia id, deveria haver ego" tivesse sido pervertida em seu oposto: "onde havia id não deveria haver nada". Mas Freud colocou claramente que só o id pode prover o ego da energia necessária para moldar tendências inconscientes e usá-las construtivamente. Embora a teoria psicanalítica mais recente afirme que o ego também é investido de energia própria desde o nascimento, um ego que não pode somar às suas fontes de energia maior extraídas do id se enfraquecerá. Além disso, um ego que é forçado a dispender sua quantidade reduzida de energia para manter a energia do id reprimida está duplamente esvaziado.

mais precisa: começam exatamente onde a criança está emocionalmente, mostram-lhe para onde ir e como fazê-lo. Mas o conto de fadas o faz por implicação, na forma de material fantasioso que a criança pode moldar como lhe parecer melhor, e por meio de imagens que tornam mais fácil para ela compreender aquilo que é essencial que compreenda.

As racionalizações para continuar proibindo os contos de fadas, apesar do que a psicanálise revelou sobre o inconsciente, particularmente o da criança, tomou muitas formas. Quando não pôde mais ser negado que a criança é conturbada por conflitos profundos, ansiedades e desejos violentos, e arremessada desesperadamente por todo tipo de processo irracional, concluiu-se que, considerando que a criança já teme tantas coisas, qualquer outra coisa temível deve ser afastada dela. Alguma estória específica pode realmente trazer ansiedade para certas crianças, mas depois de familiarizadas com as estórias de fadas, os aspectos temíveis parecem desaparecer, enquanto os traços reasseguradores tornam-se cada vez mais dominantes. *O desprazer original da*

ansiedade vira o grande prazer de uma ansiedade encarada e dominada de modo bemsucedido.

Os pais, desejosos de negar que seus filhos têm desejos assassinos e querem dilacerar coisas e até' mesmo pessoas, acreditam que devem impedir que os filhos se envolvam nestes pensamentos (como se fosse possível). Negando acesso às estórias que implicitamente dizem à criança que outros têm as mesmas fantasias, deixamna sentir que ela ê a única a imaginar estas coisas. Isto torna suas fantasias realmente assustadoras. Por outro lado, saber que outros têm fantasias iguais ou semelhantes faz-nos sentir parte da humanidade, e alivia nosso medo de que estas idéias destrutivas que temos nos coloquem à margem do terreno comum.

É uma estranha contradição que pais instruídos tenham banido contos de fadas exatamente na época em que as descobertas da psicanálise os tornavam cientes de que, em vez de inocente, a mente da criança está cheia de imagens ansiosas, raivosas e destrutivas. * Também é relevante que estes pais, tão preocupados em não * As estórias de fadas estimulam as fantasias da criança - como muitas outras experiências. Como a objeção paterna aos contos de fadas freqüentemente se baseia nos acontecimentos violentos ou amedrontadores que ocorrem nestes contos, devemos mencionar um trabalho feito por estudantes do quinto grau demonstrando que quando a criança que tem uma vida rica de fantasias - algo que o conto de fadas estimula - é exposta a material agressivo de fantasia, como ocorre nas estórias de fadas (no experimento um filme com conteúdo agressivo), ela responde a esta experiência com uma *diminuição* notável do comportamento agressivo. Quando não é estimulada a envolver-se em fantasias agressivas, não se observa nenhuma

aumentar as ansiedades da criança, se esqueçam de todas as mensagens reasseguradoras que há nos contos de fadas. A resposta ao quebra-cabeças se encontra no fato da psicanálise também ter revelado os sentimentos ambivalentes da criança a respeito dos pais. Os pais se pertubam quando percebem que a mente da criança não está só cheia de um amor profundo, mas também de um forte ódio por eles. Querendo ser amados por seus filhos, os pais evitam expô-los a contos de fadas que podem encorajá-los a pensar nos pais como maus ou rejeitadores.

Os pais desejam acreditar que se o filho os vê como gigantes, madrastas, ou bruxas, isto não tem nada a ver com eles e com a maneira como, em certos momentos, se apresentam à criança, mas é resultado apenas dos contos que ouviu. Acham que se o filho for impedido de conhecer estas figuras, não verá seus próprios pais nesta imagem. Numa completa reversão, da qual permanecem em grande parte inconscientes, estes pais se enganam para acreditar que se são vistos desta forma pela criança é devido às estórias que ela ouviu, enquanto que, na realidade, o oposto é que é verdadeiro os contos de fadas são amados pela criança não porque as imagens que encontra neles estejam conforme ao que se

passa dentro dela. mas porque - apesar de todos os pensamentos raivosos e ansiosos de sua mente, aos quais o conto de fadas dá forma e conteúdo específicos - estas estórias tem sempre um resultado feliz, que a criança não pode imaginar por conta própria.

redução no comportamento agressivo. (Ephraim Biblow, "Jogo imaginativo e controle do comportamento agressivo", em *"O mundo de faz-de-conta da criança"* de Jerome L. Singer, Nova York: Academic Press, 1973).

Como os contos de fadas estimulam intensamente a vida de fantasia da criança, as duas frases finais deste estudo devem ser citadas: "A criança que tem uma fantasia pobre, como foi observado durante as brincadeiras, se apresenta mais orientada na área de motricidade, revelando muita ação e pouco pensamento nas atividades de jogos. Em contraste, a criança com um alto teor de fantasia é mais estruturada e criativa e tende a.ser mais agressiva verbalmente do que fisicamente".

TRANSCENDENDO A INFÂNCIA COM A AJUDA DA FANTASIA

Se alguém acreditasse num grande desígnio para a vida humana, poderia admirar a sabedoria que faz com que uma grande variedade de eventos psicológicos se organize para coincidir exatamente no tempo certo, reforçando-se mutuamente, de modo que o impacto sobre o jovem ser humano o empurre para fora da infância, jogando-o na meninice. Exatamente quando a criança começa a ser tentada pelo aceno do mundo mais amplo para sair além do círculo limitado que cerca a ela e a seus pais, suas decepções edípicas a induzem a desligar-se um pouco deles, que até então eram a única fonte de seu sustento físico e psicológico.

À medida que isto acontece, a criança torna-se capaz de obter alguma satisfação emocional de pessoas que não são parte da sua família imediata, o que compensa em certo grau sua desilusão com os pais. Poderíamos encarar isso como parte do mesmo desígnio que, à medida que a criança fica profunda e dolorosamente desencantada com seus pais porque eles não conseguem se manter à altura de suas expectativas infantis, ela se torna física e mentalmente capaz de prover algumas de suas necessidades por si mesma. Estes e muitos outros desenvolvimentos importantes ocorrem ao mesmo tempo ou numa breve sucessão; estão inter-relacionados, cada um sendo uma função de todos os demais.

Devido à crescente habilidade da criança em lidar com as coisas ela pode ter mais contato com os outros, e com aspectos mais amplos do mundo. Como é capaz de realizar mais coisas, os pais sentem que chegou o momento de esperar mais da criança, e eles se tornam menos dispostos a fazê-las por ela. Esta mudança nas relações é um enorme desapontamento para a criança, na sua

expectativa de sempre receber infindavelmente; é a decepção mais grave de sua jovem vida, que se torna infinitamente pior porque é infligida pelos que ela acreditava credores de um cuidado ilimitado. Mas este evento é também uma função de a criança ter um contato mais significativo com o mundo exterior, de receber dele pelo menos alguns suportes emocionais, e de sua habilidade crescente em satisfazer algumas de suas próprias necessidades, até certo ponto. Devido às suas novas experiências com o mundo exterior, a criança se permite a consciência das "limitações" dos pais - isto ê, das falhas deles, sob o ponto de vista das expectativas irreais que mantém sobre eles. Em conseqüência, a criança fica tão desgostosa com os pais que se aventura a buscar satisfação em outros lugares.

Quando isto sucede, os novos desafios apresentados à criança por suas experiências mais amplas são tão esmagadores, e sua capacidade de efetuar estas coisas novas e possibilidade de resolver os problemas suscitados por seus passos em direção à independência são tão pequenas, que ela necessita recorrer à fantasia como satisfação, para não ceder ao desespero. Embora suas conquistas reais sejam consideráveis, parecem desaparecer na insignificância quando comparadas aos seus fracassos, senão por outras razões, já pelo próprio fato de ela não ter nenhuma compreensão daquilo que é realmente possível. Esta decepção pode levar a um desapontamento tão grave dentro dela que a criança pode abandonar todos os esforços e refugiar-se inteiramente dentro de si, afastada do mundo, a menos que a fantasia venha em sua ajuda.

Se pudéssemos encarar isoladamente qualquer destes vários passos que a criança está dando para crescer, poderíamos dizer que a capacidade de desenvolver fantasias ultrapassando o presente é a nova aquisição que torna possíveis as demais - porque torna suportáveis as frustrações experimentadas na realidade. Se pudéssemos pelo menos nos lembrar de como nos sentíamos quando pequenos, ou pudéssemos imaginar como a criança se sente totalmente derrotada quando seus companheiros de brincadeiras ou irmãos mais velhos temporariamente a rejeitam ou podem obviamente fazer as coisas melhor do que ela, ou quando os adultos - e ainda pior, os pais - parecem se divertir com ela ou subestimá-la, então saberíamos porque a criança às vezes se sente como um pária: uma "simplória". Só as esperanças e fantasias exageradas acerca de realizações futuras podem equilibrar os pesos, de modo a criança poder prosseguir vivendo e lutando.

A frustração, decepção e desespero da criança são enormes em momentos de derrota total e sem alívio, e isto pode ser observado nas suas explosões temperamentais, que são a expressão visível da convicção de que ela não pode fazer nada para melhorar as condições "insuportáveis" de sua vida. Logo que a

criança é capaz de imaginar (isto é, fantasiar) uma solução favorável para seu predica mento presente, as explosões temperamentais desaparecem - por que, estabelecida a esperança pelo futuro, a dificuldade do presente não é mais insuportável. Uma descarga física casual chutando ou gritando é então substituída pelo pensamento ou atividade destinada a atingir a meta desejada, seja agora ou numa data futura. Assim, os problemas que a criança encontra e não pode resolver no momento tornam-se manejáveis, porque o desapontamento no presente é mitigado pelas visões de vitórias futuras.

Se uma criança, por qualquer razão, é incapaz de imaginar seu futuro de modo otimista, estabelece-se uma parada no desenvolvimento. O exemplo extremo pode ser encontrado no comportamento da criança que sofre de autismo infantil. Ela não fez nada ou intermitentemente irrompe numa explosão temperamental grave, mas em qualquer caso insiste em que nada deve ser alterado no seu ambiente e nas condições de sua vida. Tudo isto é a conseqüência de sua incapacidade completa de imaginar qualquer mudança para melhor. Quando uma criança assim, depois de uma terapia prolongada, finalmente emerge de sua fuga autista total e reflete no que caracteriza bons pais, ela diz: "Eles esperam muito de você". A implicação é de que os pais foram maus pais porque falharam tanto em sentir esperança por ela como em dar-lhe esperança nela própria e na sua vida futura neste mundo.

Sabemos que quanto mais infelizes e desesperados estamos, tanto mais necessitamos de ser capazes de envolvermo-nos em fantasias otimistas. Mas estas não estão à nossa disposição nestes períodos. Então, mais do que em qualquer outra ocasião, necessitamos de outros que nos levantem com sua esperança por nós e nosso futuro. Nenhum conto de fadas por si só fará isto pela criança; como a criança autista nos faz lembrar, necessitamos primeiro que nossos pais nos instilem esperança em nós. Nesta base firme e real as formas positivas pelas quais nossos pais nos encaram e a nosso futuro - podemos então construir castelos no ar, semicientes de que eles são apenas isto, mas obtendo deles um profundo sentimento de segurança. Embora a fantasia seja *irreal*, os bons sentimentos que ela nos dá sobre nós mesmos e nosso futuro *são reais*, e estes bons sentimentos reais são o de que necessitamos para sustentar-nos.

Todos os pais atentos aos sentimentos depressivos de seus filhos dizem a eles que as coisas vão melhorar. Mas o desespero da criança é abrangente - porque ela não conhece gradações, e se sente ou no inferno mais tenebroso ou gloriosamente feliz - e por conseguinte só a bem-aventurança mais perfeita e duradoura pode combater seu medo de uma devastação total no momento. Nenhum pai razoável pode prometer a seu filho uma bem-aventurança perfeita para ele, na realidade. Mas ao contar estórias de fadas para o filho, o pai pode

encorajá-lo a tomar emprestado para uso privado um certo número de esperanças fantásticas quanto ao futuro, sem desencaminha-lo com uma sugestão de que tais fantasias têm realidade. *

Sentindo agudamente as insatisfações que surgem por ser dominada por adultos, e destituída do seu pequeno reinado de criança onde não lhe faziam exigências e parecia que todos os seus desejos eram satisfeitos pelos pais, nenhuma criança pode evitar o desejo de ter um reinado para si própria. As afirmações realistas sobre o que

* Contar a estória de "Borralheira" para a criança e deixá-la imaginar-se no papel de Borralheira e usar a estória para fantasiar como será sua própria liberação é algo diferente de deixá-la representar a fantasia a sério. No primeiro caso encorajamos a esperança; no último, criamos ilusões.

Um pai, em vez de contar contos de fadas para sua filhinha, decidiu - devido às suas próprias necessidades emocionais e como um escape, através da fantasia, de suas dificuldades conjugais - que faria melhor do que contá-los. Todas as noites ele tecia para sua filha uma fantasia de Borralheira na qual ele era o príncipe que reconhecia que apesar de seus farrapos e cinzas ela era a moça mais maravilhosa do mundo, e por conseguinte daí para adiante - graças a ele - ela levaria a vida de uma princesa de contos de fadas. O pai não contava isto como um conto de fadas, mas como se fosse algo que estava acontecendo entre eles dois na realidade, e uma promessa de coisas que aconteceria. Ele não compreendia que, ao retratar para a filha as condições de vida real dela como se fossem as de Borralheira, ele fazia com que a mãe - sua esposa - virasse uma traidora maliciosa de sua própria filha. Como não era um príncipe da terrado-nunca mas ele mesmo que escolhia Borralheira como sua amada, estes contos noturnos mantinham a menina fixada na situação edípica com o pai.

Este pai certamente "esperava" por sua filha, mas de uma forma drasticamente irrealista. O resultado foi que, à medida em que a menina crescia, obtinha tanta gratificação destas fantasias noturnas com o pai que não queria que a realidade interferisse e recusou-se a harmonizar-se com ela. Por esta e outras razões correlatas, ela não funcionou apropriadamente para sua idade. Foi examinada psiquiatricamente, e o diagnóstico foi de que ela perdera contato com a realidade. De fato, ela não "perdera" contato com a realidade, mas, sim, não conseguiria estabelecê-lo, a fim de proteger seu mundo imaginário. Ela não queria ter nada a ver com o mundo cotidiano, já que o comportamento do pai indicava-lhe que ele não desejava que ela o tivesse, e que ela não necessitava isso. Vivia todo o dia em suas fantasias e tornou-se esquizofrênica.

A estória dela ilumina a diferença entre brincar fantasiadamente numa terrado-nunca e os predicamentos de base falsa sobre o que acontecerá na realidade cotidiana. As promessas dos contos de fadas são uma coisa; nossas esperanças em nossos filhos são outras, e estas devem estar enraizadas na realidade. Devemos saber que as frustrações que a criança experimenta, as dificuldades que elas têm de controle, não são mais do que o que todos nós encontramos sob circunstâncias normais. Mas, como na mente infantil estas dificuldades parecem as maiores possíveis, ela necessita o encorajamento de fantasias onde o herói, com o qual pode identificar-se, consegue encontrar seu caminho com sucesso a partir de situações difíceis.

a criança pode conquistar à medida que cresce não podem satisfazer ou mesmo ser comparadas com desejos tão extravagantes.

O que é este reinado 'que muitos heróis de contos de fadas ganham no final da estória? Sua característica principal é que nunca sabemos nada sobre ele, nem mesmo o que fazem o rei ou a rainha. Não há outro propósito em ser rei ou rainha, além de ser o que manda em vez do que é mandado. Tornarse rei ou rainha na conclusão da estória simboliza um estado de verdadeira

independência, na qual o herói se sente tão seguro, satisfeito e feliz como a criança se sentia no seu estado mais *dependente*, quando verdadeiramente era bem cuidada no reinado de seu berço.

O conto de fadas começa com o herói à mercê dos que o desprezam e às suas habilidades, que o tratam mal ou mesmo ameaçam sua vida, como faz a rainha malvada em "Branca de Neve". À medida em que a estória se desenrola, o herói é freqüentemente forçado a depender de amigos que o ajudam: criaturas do mundo subterrâneo como os anões em "Branca de Neve", ou animais mágicos como os pássaros em "Cinderela". Quando o conto termina, o herói dominou todas as provas e apesar delas, ele permaneceu fiel a si próprio, ou, ao passar por elas exitosamente, adquiriu sua egoicidade verdadeira. Tornou-se um autocrata no melhor sentido da palavra - com autogoverno, uma pessoa verdadeiramente autônoma, e não uma pessoa que manda nos outros. Nos contos de fadas, à diferença dos mitos, a vitória não é sobre os outros mas apenas sobre si mesmo e sobre a vileza (principalmente a própria, que é projetada como o antagonista do herói). Se nos dizem algo sobre o governo destes reis e rainhas, é que reinaram com sabedoria, pacificamente, e que viveram felizes. E nisto que deveria consistir a maturidade: uma pessoa a se governar sabiamente, e, como conseqüência, vivendo feliz.

A criança entende isto muito bem. Nenhuma delas acredita que um dia virá a ser governante de um reino além do de sua própria vida. A estória de fadas assegura-lhe que algum dia este reinado poderá ser seu, mas não sem lutas. A forma específica da criança imaginar o "reinado" depende de sua idade e estado de desenvolvimento, mas ela nunca toma isso literalmente. Para a criança mais nova, pode significar simplesmente que então ninguém mandará nela, que todos os seus desejos serão satisfeitos. Para a criança mais velha, também incluirá a obrigação de governar - isto é, viver e agir sabiamente. Mas em qualquer idade uma criança interpreta o fato de tornar-se rei ou rainha como tendo conseguido a maturidade.

Como a maturidade requer uma solução positiva para os conflitos edípicos da criança, vamos considerar como o herói obtém este reinado no conto de fadas. No mito grego, Édipo tornou-se rei matando seu pai e casando-se com a mãe depois de solucionar o enigma da Esfinge, que então se suicidou. Para revolver o enigma foi necessário compreender em que consistiam os três estágios do desenvolvimento humano. Para uma criança o maior enigma é o do sexo, em que consiste; este é o segredo dos adultos, que ela deseja descobrir. Como a solução do enigma da Esfinge capacitou Edipo a possuir seu reinado casando-se com a mãe, podemos assumir que este enigma tem algo a ver com o conhecimento sexual, pelo menos em nível inconsciente.

Em muitos contos de fadas, também, solucionar "o enigma" leva ao casamento e à obtenção do reinado. Por exemplo, na estória dos Irmãos Grimm, "O Alfaiatezinho Esperto", apenas o herói é capaz de adivinhar corretamente as duas cores do cabelo da princesa, e, por conseguinte, ele ganha a princesa. De modo semelhante, a estória da Princesa Turandot conta que ela só podia ser conquistada pelo homem que adivinhasse corretamente as respostas para seus três enigmas. Resolver o enigma colocado por uma mulher específica representa o enigma da mulher em geral, e, dado que o casamento normalmente se segue à solução correta, não parece fantasioso que o enigma a ser resolvido seja o sexual: quem entende o segredo que o outro sexo apresenta obteve sua maturidade. Mas, enquanto no mito de Édipo a figura cujo enigma foi respondido corretamente se destrói e segue-se uma tragédia conjugal, nos contos de fadas a descoberta do segredo leva à felicidade das duas pessoas, a que resolveu o enigma e a que o colocou.

Édipo casa-se com uma mulher que é sua mãe, e obviamente ela é muito mais velha do que ele. O herói do conto de fadas, seja homem ou mulher, casa-se com um parceiro da mesma idade. Isto é, se o herói teve qualquer ligação edípica com um dos pais, conseguiu transferi-la de modo exitoso para um parceiro não edípico, mais adequado. Repetidamente nos contos de fadas uma relação insatisfatória com um dos pais - como é invariavelmente uma relação edípica - é substituída, como o elo de Cinderela com um pai fraco e ineficaz, por uma relação feliz com o parceiro conjugal resgatador.

O pai nestes contos de fadas, longe de se ressentir com a superação que a criança faz de sua ligação edípica para com ele, se delicia com isto e freqüentemente é um instrumento dessa ocorrência. Por exemplo, em "Hans, Meu Ouriço" e na "Bela e a Fera" o pai (voluntária ou involuntariamente) faz o casamento de sua filha; abandona a ligação edípica com a filha e a induz a abandonar a dela com ele, levando a uma solução feliz para ambos.

Um filho nunca tira o reinado de seu pai, nos contos de fadas. Se o pai abandona esse reinado, é devido ao envelhecimento. Mesmo então, o filho tem de conquistá-lo, encontrando para si mesmo a mulher mais desejável, como em "As Três Plumas". Esta estória deixa bem claro que a obtenção do reinado equivale a ter atingido a
maturidade moral e sexual. Primeiro é solicitado ao herói uma tarefa que ele deve executar para herdar o reinado. Quando o herói consegue, isto se mostra insuficiente. A mesma coisa acontece uma segunda vez. A terceira tarefa é encontrar e trazer para casa a noiva certa; quando o herói o consegue, o reino finalmente é dele. Assim, em vez de projetar um ciúme do filho pelo pai, ou um ressentimento do pai pelos esforços sexuais do filho, a estória de fadas narra o

oposto: quando a criança atingiu a idade certa e a maturidade, os pais desejam que ela também atualize sua própria sexualidade; de fato, ele só aceitará seu filho como um sucessor digno depois que ele tiver feito isso.

Em várias estórias de fadas o rei dá sua filha em casamento ao herói e compartilha com ele o reinado ou o instaura como sucessor eventual. Esta é, de certo, uma fantasia de desejos da criança. Mas, como a estória assegura que de fato é o que vai acontecer, e, como no inconsciente o "rei" representa o próprio pai, o conto de fadas promete a mais alta recompensa possível - uma vida feliz e o reinado para o filho que através das lutas encontrar a solução correta para seus conflitos edípicos: transferir o amor pela mãe para um parceiro adequado de sua própria idade; e reconhecer que o pai (em vez de ser um competidor ameaçador) é realmente um protetor benevolente que aprova a realização adulta de seu filho.

A obtenção do reinado pela união amorosa e casamento com o parceiro mais apropriado e desejável - uma união que os pais aprovam completamente e que conduz à felicidade para todos, menos os vilões - simboliza a resolução perfeita das dificuldades edípicas, bem como o ganho da verdadeira independência e completa integração da personalidade. Será realmente irrealista falar de aquisições tão grandes como a de tomar posse do próprio reinado?

Isto pode sugerir também a razão pela qual as realizações do herói nas estórias infantis "realistas" freqüentemente parecem banais e comuns, em comparação. Estas estórias também oferecem a segurança à criança de que ela resolverá problemas importantes que encontra na sua vida "real" - como os adultos definem estes problemas. Ao fazê-lo, as estórias têm méritos definitivos, porém limitados. Mas que problemas poderiam ser mais difíceis de aprender, e mais "reais" para a criança do que seus conflitos edípicos, a integração de sua personalidade, e a obtenção da maturidade, o que inclui maturidade sexual - em que ela consiste, e como consegui-la? Uma vez que detalhar o que estes assuntos implicam assolaria e confundiria a criança, o conto de fadas usa símbolos universais selecionar, negligenciar e congruentes ao seu estado de desenvolvimento intelectual e psicológico. Qualquer que seja este estado, o conto de fadas determina a forma como a criança pode transcendê-lo, e o que
que permitem à criança escolher, interpretar o conto de formas pode estar envolvido na conquista do próximo estágio no seu progresso para a integração madura.

Uma comparação de duas estórias infantis bem conhecidas com um conto de fadas pode ilustrar as falhas relativas da estória infantil moderna e realista.

Há muitas estórias infantis modernas, como "O Trenzinho que podia", que encorajam a criança a acreditar que, se ela tentar bastante e não ceder, ela se sairá bem no final.[39] Uma jovem adulta lembrou-se de como ficou

impressionada quando sua mãe leu esta estória para ela. Ficou convencida de que a nossa atitude de fato afeta nossas realizações, de que, se ela se aproximasse então de uma tarefa com a convicção de que venceria, ela o conseguiria. Poucos dias depois esta menina se defrontou no primeiro grau com uma situação desafiadora: ela estava tentando fazer uma casa de papel, colando várias folhas juntas. Mas a casa continuamente se desmoronava. Frustrada, começou a duvidar seriamente de que sua idéia de construir esta casa de papel pudesse ser realizada. Mas então a estória do 'Trenzinho que podia" veio-lhe à mente; vinte anos mais tarde ela se lembrava de como naquele momento começara a cantar para si mesma a fórmula mágica: "Acho que posso, acho que posso, acho que posso..." Assim, continuou a trabalhar na sua casa de papel, e ela continuou a desmoronar. O projeto terminou numa completa derrota, com esta menininha convicta de que falhara onde qualquer outro teria sido bem sucedido, como o Trenzinho.

Como *O Trenzinho que Podia* é uma estória situada no presente, usando engenhos comuns como máquinas que puxam trens, esta menina tentara aplicar a lição diretamente à vida quotidiana, sem nenhuma elaboração de fantasia, e experimentara uma derrota que ainda doía vinte anos depois.

Bem diferente foi o impacto de "Os Robinsons Suíços" noutra criança. A estória fala de como uma família cujo barco naufragou consegue levar uma vida aventurosa, idílica, construtiva e agradável - bem diferente da desta criança. O pai dela ficava fora de casa muito tempo, a mãe era doente mental e passava períodos demorados em sanatórios. Por isso a menina era jogada de sua casa para a de uma tia, depois para a de uma avó, e novamente para a sua casa, conforme as necessidades. Durante estes anos a menina leu repetidamente as estórias desta família feliz que vivia numa ilha deserta, o que impedia qualquer membro de se separar do resto da família. Vários anos depois ela se lembrava do sentimento caloroso e confortável que tinha quando, reclinada numa pilha de travesseiros, esquecia-se de tudo sobre sua realidade presente enquanto lia esta estória. Quando terminava, começava a ler de novo. As horas felizes que passou com a família Robinson naquela terra de fantasia evitaram que ela fosse derrotada pelas dificuldades que a realidade lhe apresentava. Foi capaz de contrabalançar o impacto de uma realidade árdua com gratificações imaginárias. Mas, como a estória não era um conto de fadas, não continha nenhuma promessa de que sua vida melhoraria - uma esperança que teria tornado a vida bem mais suportável para ela.

Outra estudante formada lembrou-se de que em criança: "Eu me engolfava nos contos de fadas, tanto os tradicionais quanto os de minha própria invenção. Mas "Rapunzel" dominava meus pensamentos". Quando esta mulher ainda era

menina, a mãe morrera num acidente de carro. O pai da menina, profundamente conturbado com o que acontecera à sua esposa (ele estava dirigindo o carro) fugiu para dentro de si mesmo, e entregou sua filha aos cuidados de uma babá, que pouco se interessava pela garota. Quando ela completou sete anos, seu pai casouse de novo, e, como ela se lembrava, foi por esta época que "Rapunzel" tornou-se tão importante para ela. A madrasta era claramente a bruxa da estória, e ela era a menina trancafiada na torre. A menina se sentia igual a Rapunzel, já que "a feiticeira, à força" a conseguira, assim como a madrasta entrara à força na vida da menina. Esta sentia-se prisioneira na sua nova casa, pois a babá, que pouco se importava com ela, dera-lhe completa liberdade de fazer o que quisesse. Sentia-se vitimizada como Rapunzel que, na sua torre, tinha tão pouco controle sobre sua vida. Os cabelos compridos de Rapunzel eram a chave da estória para ela. Ela desejava deixar crescer seus cabelos, mas a madrasta cortouos curtos; os cabelos compridos tinham se tornado para ela um símbolo de liberdade e felicidade. Já adulta, ela percebeu que o príncipe cuja vinda ela ansiava era seu pai. A estória convencera-a de que ele viria algum dia e a salvaria, e esta convicção a sustentou. Se a vida se tornava muito difícil, tudo o de que ela necessitava fazer era imaginar-se como Rapunzel, com os cabelos compridos e o príncipe amando-a e salvando-a. E deu um final feliz a "Rapunzel". Na estória o príncipe ficara cego por um tempo - isto significava para ela que o pai ficara cego, (devido "à bruxa" com quem vivia), para o encanto de sua própria filha - mas finalmente seu cabelo, que a madrasta cortara, cresceria e o príncipe viria para viver feliz com ela para sempre.

Uma comparação de "Rapunzel" com "Os Robinsons Suíços" sugere a razão dos contos de fadas poderem oferecer mais à criança do que até mesmo uma linda estória infantil deste tipo. Em "Os Robinsons Suíços" não há uma bruxa contra a qual a criança possa descarregar sua raiva em fantasia, e a quem ela possa culpar pela falta de interesse do pai. "Os Robinsons Suíços" oferecem fantasias de escape, e realmente ajudaram a menina que tanto o leu a esquecer temporariamente como a vida era difícil para ela. Mas não oferecia nenhuma esperança específica para o futuro. "Rapunzel", por outro lado, ofereceu à menina a possibilidade de enxergar a bruxa da estória como tão malvada que, em comparação, até mesmo a madrasta "bruxa" em casa não era tão má. "Rapunzel" também lhe prometia que seu resgate seria efetuado pelo próprio corpo,

•quando seu cabelo crescesse. E, ainda mais importante, prometia que o "príncipe" estava apenas temporariamente cego; que ele recuperaria a visão e salvaria a princesa. Esta fantasia continuou a sustentar a menina, embora em

grau menos intenso, até ela se apaixonar e casarse, quando então não precisou mais dela.

Podemos entender porque à primeira vista a madrasta, se tivesse sabido do significado de "Rapunzel" para sua filha adotiva, consideraria que os contos de fadas não servem para as crianças. O que ela não saberia é que, a menos que a filha adotiva pudesse encontrar aquela satisfação fantasiada em "Rapunzel", ela tentaria romper o casamento do pai; e sem a esperança pelo futuro, que a estória lhe dava, poderia ter se desencaminhado na vida.

Argumenta-se que, quando uma estória suscita esperanças irreais, a criança necessariamente experimentará desilusões e sofrerá mais por causa disso. Mas sugerir à criança esperanças razoáveis isto é, limitadas e provisórias - para o que o futuro lhe reserva não é um paliativo para as imensas ansiedades da criança acerca do que lhe acontecerá e às suas aspirações. Seus medos irreais requerem esperanças irreais. Em comparação com os desejos da criança, as promessas realistas e limitadas são experimentadas como desapontamentos profundos e não como um consolo. Mas é tudo o que uma estória relativamente realista pode oferecer.

A extravagante promessa de um final feliz nos contos de fadas também levaria ao desapontamento na vida real da criança se fosse parte de uma estória real, ou projetada como algo que acontecerá onde a criança real vive. Mas o final feliz da estória de fadas ocorre na terra das fadas, um país que só podemos visitar em pensamento.

O conto de fadas oferece à criança a esperança de que algum dia o reino será dela. Como a criança não pode fazer por menos, mas não acredita poder conseguir este reino por conta própria, o conto de fadas diz-lhe que virão forças mágicas em sua ajuda. Isto reinflama as esperanças que, sem estas fantasias, se extinguiriam pela dura realidade. Como o conto de fadas promete o tipo de triunfo que a criança almeja, ele é psicologicamente convincente, à diferença do conto "realista". E porque afirma solenemente que o reino será dela, a criança está pronta a acreditar no que o resto da estória de fadas ensina: que devemos deixar o lar para encontrar nosso reino; que ele não pode ser obtido imediatamente; que devemos aceitar os riscos e ser submetidos a provocações; que não podemos fazer tudo sozinhos e necessitamos de outros que ajudem; e que, para conseguir a ajuda deles, devemos satisfazer algumas de suas exigências. Exatamente porque a promessa última coincide com os desejos da criança de vingança e de uma existência gloriosa, o conto de fadas enriquece a fantasia da criança sem qualquer comparação.

O problema com parte daquilo que é considerado "boa literatura infantil" é que muitas destas estórias colocam a imaginação da criança no nível que ela já

atingiu sozinha. As crianças gostam destas estórias, mas pouco se beneficiam delas, além do prazer momentâneo. Não obtêm nem conforto nem consolo com respeito a seus maiores problemas; só escapam deles naquele momento.

Por exemplo, há estórias "realistas" onde a criança tira uma revanche sobre um dos pais. Quando a criança sai do estágio edípico e não está mais totalmente dependente dos pais seu desejo de uma revanche é mais agudo. A criança entretém fantasias de vingança nesta época de sua vida, mas nos seus momentos mais lúcidos reconhece-as como extremamente injustas, pois sabe que os pais lhe fornecem tudo de que precisa para sobreviver, e dão duro para fazêlo. As idéias de vingança sempre criam um sentimento de culpa e ansiedade quanto a uma retribuição. Uma estória que encoraje a fantasia de realmente tirar uma revanche aumenta as duas, e tudo o que a criança pode fazer por sua conta é reprimir esta idéias. Freqüentemente o resultado desta repressão é que uma dúzia de anos mais tarde o adolescente realiza na prática estas fantasias infantis de vingança.

Para a criança, não é necessário reprimir estas fantasias; ao contrário, ela pode fruí-las a fundo, se for sutilmente guiada para orientá-las na direção de um alvo bastante próximo aos pais verdadeiros mas que não sejam claramente os pais. E não há objeto mais adequado para pensamentos de vingança do que a pessoa que usurpou o lugar dos pais: na estória de fadas, um pai substitutivo. Se damos curso a fantasias repreensíveis de vingança contra o usurpador malvado, não há razão para sentirmos culpa ou temermos uma retaliação, porque aquela figura claramente merece isto. Frente a objeção de que os pensamentos de vingança são imorais e de que a criança não deveria tê-los, devemos frisar que a idéia de que não se deve ter certas fantasias nunca impediu as pessoas de tê-las. Apenas baniu-se para o inconsciente onde o dano resultante para a vida mental é muito maior. Assim, a estória de fadas permite à criança ter o melhor dos dois mundos: pode engajar-se e fruir integralmente das fantasias de vingança contra o pai postiço da estória, sem qualquer culpa ou medo em relação ao pai verdadeiro.

O poema de Milne no qual James Morrison adverte sua mãe para não ir ao extremo da cidade sem ele porque ela poderá nunca mais encontrar seu caminho de volta e desaparecer para sempre (o que no poema acontece realmente) é uma estória divertida - para os adultos.[40] Para a criança, essa estória incorpora suas piores ansiedades quanto ao abandono. O que parece divertido para o adulto é que nela os papéis do guardião e do que é vigiado estão trocados. Por mais que a criança deseje isso, não pode se divertir com essa idéia quando a perda duradoura dos pais é o resultado projetado. O que a criança aprecia, ao ouvir este poema, é o conselho dado aos pais para que nunca andem sem ela. Gosta disso,

mas então tem de reprimir a ansiedade muito maior e mais profunda de que será abandonada para sempre, que é o que o poema sugere que acontecerá.

Há uma quantidade de estórias modernas semelhantes onde a criança é mais capaz e mais inteligente do que os pais, não numa terrado-nunca, como nos contos de fadas, mas na realidade quotidiana. A criança aprecia estas estórias porque estão de acordo com o que ela gostaria de acreditar; mas as conseqüências últimas são uma descrença nos pais em quem ainda tem de se apoiar, e decepção
- porque, ao contrário do que a estória quer que ela acredite, os pais ainda permanecem superiores a ela por bastante tempo.

Nenhum conto de fadas tradicional tiraria da criança a segurança necessária que ela obtém da idéia de que os pais sabem mais, com uma única exceção crucial: quando os pais demonstram ter se enganado quanto às capacidades da criança. Os pais, em muitos contos de fadas, menosprezam um de seus filhos - freqüentemente chamado de simplório - que, na medida em que a estória prossegue, demonstra que o pai errou na sua avaliação. Novamente o conto de fadas é verdadeiro psicologicamente. Quase todas as crianças estão convencidas de que os pais sabem mais sobre tudo, com uma exceção: não lhe darem bastante valor. É benéfico encorajar esta idéia porque ela sugere à criança que ela desenvolva suas habilidades não para ser melhor do que os pais, mas para corrigir o baixo conceito dos pais sobre ela.

Com respeito a superar os pais, o conto de fadas usa freqüentemente o expediente de dividi-lo em duas figuras: o pai que menospreza o filho, e outra figura - um velho sábio, ou um animal que o jovem encontra, que lhe dá conselhos válidos sobre como vencer, não os pais, o que seria muito amedrontador, mas a um irmão que é preferido. Algumas vezes esta outra figura ajuda o herói a realizar uma tarefa quase impossível, o que mostra aos pais que seu baixo conceito sobre o filho estava errado. Os pais assim estão divididos em dois aspectos: o que duvida e o que apóia, sendo que o último vence.

No conto de fadas a apresentação do problema da competição entre as gerações, do desejo do filho de superar os pais, é de que quando um pai sente que é o tempo devido, envia seu filho (ou filhos) para o mundo para se testarem, e assim demonstrarem a habilidade e valor para substituir os pais, ou tomar o lugar deles. Os feitos extraordinários que o filho executa nas suas andanças, embora objetivamente impossíveis de acreditar, não são mais fantásticos para a criança do que a idéia de que poderia ser superior aos pais e por conseguinte substituí-los.

Contos deste tipo (que, de formas diferentes, podem ser encontrados em todo o mundo) começam de modo bem realístico, com um pai que está

envelhecendo e tem de decidir qual dos filhos é digno de herdar sua fortuna, ou de substituí-lo. Quando lhe é apresentada a tarefa que deve executar, o herói da estória sente-se exatamente como a criança: parece impossível realizá-la. Apesar desta convicção, o conto de fadas mostra que a tarefa pode ser efetuada, mas só com o auxílio de poderes sobre-humanos ou de algum outro intermediário. E de fato só uma realização extraordinária pode dar à criança o sentimento de ser superior aos pais; acreditar nisto sem uma prova deste tipo seria uma vã megalomania.

"A GUARDADORA DE GANSOS"

A CONQUISTA DA AUTONOMIA

Adquirir autonomia da parte de um dos pais é o tópico de uma estória dos Irmãos Grimm muito famosa antigamente mas menos conhecida agora: "A Guardadora de Gansos". Com certas variações, esta estória pode ser encontrada em quase todos os países europeus, bem como em outros continentes. Na versão dos Irmãos Grimm, o conto começa assim: "Era uma vez uma velha rainha cujo marido morrera muitos anos atrás, e que tinha uma linda filha. Quando chegou a época desta se casar, teve que viajar para um país estrangeiro", e a mãe lhe deu jóias preciosas e tesouros. Foi designada uma dama de companhia para acompanhá-la. Cada uma recebeu um cavalo para a viagem, mas o da princesa podia falar, e chamava-se Falada.[4l] Na hora de partir, a mãe foi ao seu quarto, pegou uma faquinha e deu um corte num dos dedos até ele sangrar; depois deixou cair três gotas do sangue num lenço, deu-o à filha e disse-lhe: "Guarde-o com cuidado, querida filha, pois será de muita utilidade para você durante a viagem." Depois de uma hora de viagem, a princesa teve sede e pediu à criada que lhe trouxesse água de um regato, na sua taça de ouro. A criada se recusou, e tomou a taça da princesa, dizendo-lhe que descesse e bebesse no rio; e disse também que não seria mais sua criada.

Mais tarde, aconteceu novamente a mesma coisa, mas desta vez, quando a princesa se debruçou para beber, deixou cair e perdeu o lenço com as três gotas de sangue. Ao perdê-lo, ficou fraca e sem forças. A criada tirou partido disto e forçou a princesa a trocar os cavalos e as roupas, fazendo-a jurar que não contaria esta troca para ninguém da corte real. Na chegada tomaram a criada pela noiva-princesa. Interrogada sobre a companheira, a criada disse ao velho rei que desse algum trabalho para ela fazer, e a princesa foi designada para ajudar um menino guardador de gansos. Logo depois a falsa noiva pediu ao jovem rei, seu noivo, o favor de mandar cortar a cabeça de Falada, porque temia que o cavalo revelasse sua ação malvada. Isto foi feito, mas a cabeça do cavalo, graças às súplicas da princesa, foi colocada sobre um portão negro pelo qual a princesa tinha de passar todos os dias quando ia guardar os gansos.

Todas as manhãs, quando a princesa e o garoto com quem guardava os gansos passavam pelo portão, ela cumprimentava a cabeça de Falada com grande pena, ao que esta replicava: "Se sua mãe soubesse disso, Seu
coração se partiria ao meio"
Nos prados, a princesa soltou os cabelos. Como eram semelhantes
a puro ouro, o menino foi tentado a arrancar um punhado deles, o
que a princesa impediu chamando o vento que soprou o chapéu
dele para longe, fazendo com que ele corresse atrás. O mesmo se repetiu por dois

dias consecutivos, o que aborreceu tanto o menino
que ele se queixou ao velho rei. No dia seguinte este escondeu-se
atrás do portão e observou tudo. À tarde, quando a guardadora de
gansos voltou ao castelo, o rei inquiriu-a sobre o significado destas
coisas. Ela lhe disse então que estava presa a uma promessa de não
contar nada para nenhum ser humano, resistiu à pressão de revelar
a sua estória, mas finalmente aceitou a sugestão de contar tudo à lareira. O velho rei escondeu-se atrás da lareira e assim pôde conhecer
a estória da guardadora de gansos.

Depois disso, a verdadeira princesa recebeu roupas reais, e todos foram convidados para uma grande festa, na qual a verdadeira
noiva sentou-se num dos lados do jovem rei, e a impostora, do outro. No final da refeição o velho rei perguntou à impostora qual seria o castigo certo para uma pessoa que tivesse agido de determinada maneira - e descreveu-lhe a maneira pela qual ela agira de fato.

A impostora, não sabendo que havia sido descoberta, respondeu:

"Ela mereceria ser colocada nua dentro de um barril forrado de ferros pontiagudos, e dois cavalos brancos deveriam arrastar esse barril pela cidade, até que ela morresse". "Esta pessoa é você", disse o
velho rei, "e você decretou sua própria sentença, e isto é o que lhe
acontecerá." E quando a sentença foi cumprida, o jovem rei casouse com a noiva certa, e ambos governaram o reino com paz e segurança.

No início mesmo deste conto, o problema da sucessão de gerações é projetado quando a velha rainha envia sua filha prometida a um príncipe distante, isto é, para que ela tivesse uma vida própria, independente de seus pais. Apesar de grandes esforços, a princesa mantém sua promessa de não revelar a nenhum ser humano o que lhe sucedera. Assim, prova sua virtude moral, que finalmente lhe traz uma retribuição e um final feliz. Aqui os perigos que a heroína deve controlar são internos: não ceder à tentação de revelar o segredo. Mas o tema principal desta estória é a usurpação do lugar do herói por um impostor.

A razão desta estória e tema serem amplamente difundidos em
todas as culturas é o seu significado edípico. Apesar de a figura
principal ser normalmente feminina, a estória também aparece com
.um herói masculino - como na bem conhecida versão inglesa da estória de "Roswal e Liliane", na qual um rapaz é enviado à corte de
outro rei para ser educado, o que torna ainda mais claro a referência
do temer ao processo de crescimento, maturação, e o desenvolvimento da própria personalidade.[42] Como em "A Guardadora de
Gansos", durante a viagem do rapaz, o criado força-o a trocar de

lugar com ele. Chegando na corte estrangeira, tomam o impostor pelo príncipe, que, embora degradado ao papel de criado, ganha o coração da princesa. Com a ajuda de figuras benevolentes, o impostor é desmascarado e no final é severamente punido, enquanto o príncipe é recolocado no lugar certo. Como o impostor deste conto também tenta substituir o herói no seu casamento, a trama é essencialmente a mesma, mudando apenas o sexo do herói, o que sugere ser um detalhe sem importância. Isto porque a estória lida com um problema edípico que ocorre tanto na vida das meninas quanto na dos meninos.

"A Guardadora de Gansos" dá forma simbólica às duas facetas opostas do desenvolvimento edípico. No estágio inicial a criança acredita que o pai do mesmo sexo é um impostor que assumiu por erro o lugar da criança na afeição do pai do outro sexo, que realmente preferiria tê-la como parceira conjugal. A criança suspeita que o pai do mesmo sexo, pela astúcia (ele estava por perto antes da criança chegar), tirou-lhe os privilégios de nascença, trapaceando, e espera que através de alguma intervenção mais poderosa as coisas serão corrigidas e que ela se tornará o parceiro do pai do outro sexo.

Este conto de fadas também orienta a criança para passar do estágio edípico inicial ao seguinte, mais adiantado, quando o pensamento dentro da fantasia é substituído por uma visão um tanto mais correta da verdadeira situação da criança durante a fase edípica. A medida em que cresce em compreensão e maturidade, a criança começa a compreender que sua idéia de que o pai do mesmo sexo está se arrogando a um lugar que não deveria ser o seu não está de acordo com a realidade. Começa a perceber que é *ela* quem deseja usurpar, é *ela* quem anseia tomar o lugar do pai do mesmo sexo. "A Guardadora de Gansos" aconselha uma pessoa a abandonar estas idéias devido à terrível retribuição com que se defrontam aqueles que, por algum tempo, conseguem substituir o parceiro conjugal de direito. A estória mostra que é melhor aceitar o próprio lugar como criança do que tentar tomar o de um dos pais, por mais que o desejemos.

Algumas pessoas podem se perguntar se faz alguma diferença para a criança que este tema apareça principalmente em versões com uma heroína. Mas, independente do sexo da criança, a estória impressiona intensamente qualquer criança porque num nível préconsciente a criança compreende que o conto lida com problemas edípicos que são bem próprios a ela. Num de seus mais famosos poemas, "Alemanha, Um Conto de Fadas do Inverno" *{"Deutschland, ein*

Wintermärchen") Heinrich Heine fala do impacto profundo da "Guardadora de Gansos" sobre ele. Escreveu:

Como meu coração costumava bater quando a velha ama contava: A filha do rei, em dias agora passados
Sentava-se a sós no calor do deserto Enquanto
as tranças tão douradas resplendiam Seu
trabalho era vigiar os gansos
Como guardadora de gansos, e quando, ao cair da noite, Levava os gansos para casa, passando pelo portão As lágrimas caíam-lhe tristemente...[43]

A "Guardadora de Gansos" também traz a importante lição de que os pais, mesmo se parecem a criança tão poderosos como uma rainha, são impotentes para assegurar o desenvolvimento do filho para a maturidade. Para tornar-se ela própria, a criança tem de enfrentar os problemas da vida por conta própria; não pode depender dos pais para salvá-la das conseqüências de sua própria fraqueza. Como todos os tesouros e jóias que a mãe dá para a princesa não lhe servem de ajuda, isto sugere que o que os pais podem dar ao filho por meio de bens terrenos é de pouca valia se a criança não sabe como usá-los bem. Como um último presente, e o mais importante, a rainha dá para sua filha o lenço com as três gotas de seu próprio sangue. Mas a princesa perde até mesmo isso por descuido.

O significado das três gotas de sangue como símbolo da aquisição da maturidade sexual será discutido mais a fundo posteriormente, em conexão com "Branca de Neve" e com "A Bela Adormecida".

Como a princesa parte para casarse e assim passa de virgem para mulher e esposa, e sua mãe frisa a importância do presente do lenço com o sangue como sendo superior até mesmo ao cavalo falante, não parece fantasioso pensar que estas gotas de sangue espargidas num pedaço de tecido branco simbolizem a maturidade sexual; um elo especial forjado por uma mãe que está preparando sua filha para tornar-se sexualmente ativa. *

Por conseguinte, quando a princesa perde o objeto decisivo, que, se tivesse sido conservado, a protegeria contra os feitos maléficos do usurpador, é sugerido que no fundo ela ainda não estava bastante madura para tornar-se mulher. Podemos achar que sua negligente perda do lenço foi um ato falho "Freudiano", pelo qual ela evitou o que não queria se lembrar: a perda iminente de sua virgindade. Como guardadora de gansos, seu papel reverteu ao de uma moça solteira, uma imaturidade ainda mais enfatizada por ter de se juntar a um menino para cuidar dos gansos. Mas a estória diz que aferrar-se à maturidade quando é tempo de

tornar-se maduro produz uma tragédia na nossa vida, e na dos mais próximos, tal como o fiel Falada.

Os versos que Falada diz por três vezes - cada vez em resposta ao lamento da garota quando encontra a cabeça: "O Falada, você está dependurado aí" - não exprimem tanta pena pelo destino da garota quanto os dizeres sobre a dor impotente de sua mãe. A advertência implícita de Falada é que não só para seu próprio bem, como para o bem de sua mãe, a princesa devia parar de aceitar passivamente o que lhe sucedia. É também uma acusação sutil de que, se a princesa não tivesse agido de modo tão imaturo perdendo o lenço e deixando-se levar pela criada, ele, Falada, não teria sido morto. Todas as coisas ruins que acontecem são por culpa da própria moça porque não conseguiu se afirmar. Nem mesmo o cavalo falante pode salvá-la de sua situação.

A estória enfatiza as dificuldades que encontramos na viagem da vida: adquirir maturidade sexual, conseguir a independência e auto-realização. Devemos vencer os perigos, suportar as provações, e tomar decisões; mas a estória diz que se permanecemos fiéis a nós mesmos e a nossos valores, então, por mais que as coisas pareçam desesperadoras durante certo tempo, haverá um final feliz. E, de certo, de acordo com a resolução da situação edípica, a estória frisa que usurpar o lugar de outra pessoa porque o desejamos muito será a destruição do usurpador. A única forma de nos tornarmos nos mesmos é através de nossas próprias realizações.

Podemos comparar mais uma vez a profundidade deste conto de fadas curto - de apenas umas cinco páginas - com uma estória * Podemos ver a importância que tem um elemento como as três gotas de sangue neste conto a partir do fato de que uma versão alemã da estória, encontrada em Lorraine, se intitula "O Tecido com as Três Gotas de Sangue". Numa estória francesa o presente com poder mágico é uma maçã dourada, reminiscente da maçã entregue a Eva no paraíso, que significa conhecimento sexual.[44]

moderna mencionada anteriormente e que teve ampla aceitação, "*O Trenzinho Que Podia"*, que também encoraja a criança a acreditar que se ela tentar com bastante persistência, finalmente obterá o que deseja. Esta estória moderna e outras semelhantes dá propósito útil inconscientes mais profundos, bem como as ansiedades permanecem não atingidos por elas, e em última análise são estes elementos inconscientes que impedem a criança de confiar em si mesma na vida. Estas estórias não revelam nem direta nem indiretamente à criança suas ansiedades mais profundas, nem oferecem alívio ao nível de pressão destes sentimentos. Ao contrário da mensagem do *"Trenzinho"*, o sucesso, por si só, não acaba com as dificuldades internas. Se assim fosse, não haveria tantos adultos que continuam tentando, que não desistem, e que finalmente conseguem realizações externas, mas cujas dificuldades internas não são aliviadas pelo seu

"sucesso".

A criança não teme apenas o fracasso como tal, embora isso seja parte de sua ansiedade. Mas é o que os autores destas estórias parecem pensar, talvez porque os temores adultos se centrem nisto; i. e., as desvantagens que o fracasso ocasiona realisticamente. A ansiedade da criança quanto ao fracasso se centra na ideia de que, se falhar, será rejeitada, abandonada e totalmente destruída. Assim, só uma estória na qual um ogro, ou outra personagem malvada, ameace o herói de destruição, se ele falhar em mostrar-se o bastante forte para enfrentar o usurpador, está correta, de acordo com a visão psicológica da criança quanto às conseqüências de seu fracasso.

O sucesso final é vivenciado pela criança como ausente de significado se as ansiedades inconscientes subjacentes não são também resolvidas. No conto de fadas isto é simbolizado pela destruição do malfeitor. Sem isto, a conquista final do herói do seu lugar devido não seria completa, porque se o mal continuasse a existir, permaneceria uma ameaça constante. Os adultos freqüentemente acham que a punição cruel de uma pessoa malvada nos contos de fadas perturba e

amedronta as crianças desnecessariamente. O oposto é verdadeiro: esta retribuição assegura à criança de que cabe castigar o crime. A criança muitas vezes se sente injustamente tratada pelos adultos ou pelo mundo em geral, e parecelhe que nada é feito a esse respeito. Na base de tais experiências apenas, ela deseja que aqueles que a enganam e a degradam - como a criada impostora engana a princesa nesta estória - sejam punidos severamente. Não sendo assim, a criança acha que ninguém está pensando seriamente em protegê-la; mas quanto maior a severidade com que se lida com os maus, tanto mais segura se sente a criança. esperança à criança e assim serve a um mas limitado. Mas os desejos infantis

Aqui é importante notar que o usurpador pronuncia sua própria sentença. Assim como a criada escolheu tomar o lugar da princesa, assim ela escolhe agora a forma de sua própria destruição; as duas escolhas são consequência de sua maldade, que a faz inventar um castigo tão cruel - portanto, este não lhe é infligido a partir do exterior. A mensagem é que as intenções malvadas constituem a própria destruição da pessoa malvada. Quando escolhe dois cavalos brancos como carrascos, o usurpador revela sua culpa inconsciente por ter matado Falada - já que este era o cavalo que a noiva montava para se casar, presume-se que Falada era branco, a cor que representa a pureza, e por isso parece adequado que sejam cavalos brancos os que vingam Falada. A criança aprecia tudo isto em nível preconsciente.

Foi mencionado antes que o sucesso em se defrontar com tarefas externas

não é bastante para acalmar as ansiedades internas. Por conseguinte, a criança necessita receber sugestões sobre o que é necessário fazer além de ser perseverante. Pode parecer na superfície que "A Guardadora de Gansos" não faz nada para mudar seu destino e só é salva graças à interferência de poderes benevolentes ou do acaso, que promove a descoberta do rei e põe em marcha o seu salvamento. Mas o que pode parecer pouco ou quase nada para um adulto é encarado pela criança como uma realização considerável, pois ela também pouco pode fazer para mudar seu destino em qualquer momento. O conto de fadas sugere que não é.tanto os fatos marcantes que contam, mas um desenvolvimento interno que deve ocorrer para que o herói conquiste uma verdadeira autonomia. Tornarse independente e transcender a infância requer um desenvolvimento da personalidade, e não apenas ser melhor numa tarefa específica, ou batalhar com as dificuldades externas.

Já discuti como "A Guardadora de Gansos" projeta os dois aspectos da situação edípica: sentir que um usurpador tomou o nosso lugar devido, e o reconhecimento posterior de que a criança deseja usurpar uma posição que na realidade pertence aos pais. A estória também esclarece os perigos de uma dependência infantil por usar tempo demasiado. A heroína primeiro transfere a dependência da mãe para a criança, e faz como lhe ordenam, sem usar o próprio raciocínio. Como uma criança'que não deseja abandonar a dependência, a Guardadora de Gansos não consegue responder à mudança na sua situação; isto, diz a estória, é a sua destruição. Manter a dependência não atrairá sua humanidade mais elevada. Se ela parte para o mundo - como é simbolizado pela sua saída de casa a fim de obter o reinado noutro lugar - deve tornar-se independente. É esta lição que a Guardadora aprende enquanto vigia os gansos.
O menino que é seu parceiro na vigilância dos gansos tenta governá-la, como fez a criada na viagem para o novo lar. Motivado apenas pelos próprios desejos, ele desrespeita a autonomia da princesa. Na viagem, a moça deixou a criada fazê-lo ao ceder sua taça de ouro. Agora, enquanto a princesa está sentada no pasto e penteia seu cabelo (as tranças que "luziam... tão douradas" no poema de Heine), o menino quer possuir o cabelo dela, usurpá-la, por assim dizer, de uma parte de seu corpo. Isto ela não permite; agora sabe como repeli-lo. Ao passo que antes temia demais a raiva da criada para poder resistir-lhe, agora não está a fim de se permitir ser pressionada pela raiva do menino por ela não ceder aos desejos dele. A ênfase da estória no fato de tanto a taça como o cabelo da moça serem dourados alerta o ouvinte para a importância das *diferentes* reações da moça diante de situações semelhantes.

É a raiva pela recusa da Guardadora em obedecer-lhe que leva o garoto a queixar-se dela ao rei, e assim ocasionar a resolução final. A autoafirmação da

heroína no momento em que é degradada pelo menino é o ponto decisivo de sua vida. Ela, que não ousou se opor quando a criada a degradou, aprendeu o que a autonomia requer. Isto é confirmado quando ela *não* trai o juramento, embora ele lhe tenha sido extraído ilegalmente. Percebe que não deveria ter feito esta promessa, mas, uma vez que a fez, deve mantê-la. Mas isto não a impede de contar o segredo para um objeto, da mesma forma que uma criança se sente livre para desabafar sua mágoa com algum brinquedo. A lareira, que representa a santidade do lar, é um objeto adequado para o qual confessar sua triste sina. Na estória dos Irmãos Grimm, a lareira virou um fogão ou forno que, sendo o lugar onde a comida é preparada, também representa a segurança básica. Mas o essencial é que a afirmação de sua dignidade e a inviolabilidade de seu corpo - a recusa de deixar o menino arrancar um punhado de seus cabelos contra a sua vontade - produzem o final feliz. A malfeitora só podia tentar ser - ou parecer com - alguém que não era. A Guardadora de Gansos aprendeu que é muito mais difícil a gente ser a gente mesmo, mas que só isto lhe conquistaria a verdadeira autonomia e modificaria o seu destino.

FANTASIA, RECUPERAÇÃO, ESCAPE E CONSOLO

As falhas das modernas estórias de fadas enfatizam os elementos que dão maior sustentação aos contos de fadas tradicionais. Tolkien descreve as facetas que são necessárias num bom conto de fadas, tais como fantasia, recuperação, escape, e consolo - recuperação de um desespero profundo, escape de algum grande perigo, mas, acima de tudo, consolo. Falando do final feliz, Tolkien frisa que ele deve existir em todas as estórias de fadas completas. É uma reviravolta "subitamente feliz"... Por mais fantástica ou terrível que seja a aventura, quando chega a "reviravolta", ela dá ao ouvinte, uma retomada do fôlego, um compasso e alívio ao coração, que chega próximo às lágrimas".[45]

É compreensível então que, quando solicitada a mencionar alguns de seus contos de fadas prediletos, raramente a criança escolha algum conto moderno.[46] Muitos dos novos contos têm finais tristes, que não conseguem prover o escape e o consolo que os eventos amedrontadores no conto de fadas fazem necessários, para fortificar a criança no seu defrontamento com as intempéries de sua vida. Sem estas conclusões encorajadoras, a criança, depois de ouvir a estória, se sentiria sem nenhuma esperança verdadeira de se desvencilhar dos desesperos de sua vida.

No conto de fadas tradicional o herói é recompensado e a pessoa malvada recebe sua sorte bem-merecida, e assim satisfaz a necessidade profunda que a

criança sente de que prevaleça a justiça. De que outra forma pode a criança esperar que lhe seja feita justiça, ela que se sente tantas vezes tratada injustamente? E, de que outra forma ela pode convencer-se de que deve agir corretamente, quando se sente tão dolorosamente tentada a ceder às instâncias não sociais de seus desejos? Chesterton observou uma vez que algumas crianças com as quais assistiu à peça de Maeterlinck, *O Pássaro Azul* ficaram insatisfeitas "porque ela não terminava com um Dia de Juízo, e não revelava ao herói e à heroina que o Cão fora fiel e o Gato infiel. Pois as crianças são inocentes e amam a justiça, enquanto nós, na maioria, somos corrompidos e naturalmente preferimos clemência." [47]

Podemos questionar com razão a crença de Chesterton na inocência das crianças, mas ele está absolutamente certo quando observa que a apreciação de clemência para o injusto, conquanto característica de uma mente madura, frustra a criança. Além disso, o consolo não só requer, como é resultado direto da justiça (ou, no caso de ouvintes adultos, clemência).

Parece particularmente apropriado à criança que o que o malfeitor desejou infligir ao herói seja exatamente a sina da pessoa malvada - como a bruxa em "João e Maria" que desejava cozinhar as crianças no forno e que é empurrada para dentro dele e queimada até morrer, ou o usurpador em "A Guardadora de Gansos" que determina e sofre seu próprio castigo. O consolo requer que a ordem certa do mundo seja restabelecida; isto significa o castigo do malfeitor, equivalente à eliminação da maldade no mundo do herói - e então nada mais impede o herói de viver feliz para sempre.

Talvez fosse apropriado acrescentar mais um elemento aos quatro que Tolkien enumera. Creio que um elemento de ameaça é crucial no conto de fadas - uma ameaça à existência física ou moral do herói, assim como a degradação da Guardadora de Gansos é vivenciada como um predicamento moral pela criança. Se meditamos sobre isto, é surpreendente como o herói do conto de fadas aceita sem questionamento ser ameaçado assim - simplesmente acontece. A fada raivosa lança uma maldição na "Bela Adormecida", e nada pode impedir que ela venha a ocorrer, pelo menos na sua forma amenizada. Branca de Neve não se pergunta porque a rainha a persegue com um ciúme tão mortal, nem os anões, embora a advirtam para evitar a rainha. Não se levanta nenhuma questão quanto à feiticeira em Rapunzel desejar tomá-la dos pais - simplesmente acontece isto com a pobre Rapunzel. As raras exceções dizem respeito a um desejo da madrasta de promover as próprias filhas às custas da heroína, como em "Cinderela" - mas mesmo então não sabemos porque o pai de Cinderela o permite.

Em qualquer caso, logo que a estória começa, o herói é projetado em

perigos graves. E é assim que a criança vê a vida, mesmo quando na verdade sua vida prossegue sob circunstâncias favoráveis, no que se refere a eventos externos. Para a criança a vida lhe parece uma seqüência de períodos de vida calma que são interrompidos súbita e incompreensivelmente quando ela é lançada em perigos imensos. Ela se sentia segura, sem nenhuma preocupação no mundo, mas num instante as coisas mudam, e o mundo amigável transforma-se num pesadelo de perigos. Isto ocorre quando um pai querido subitamente faz o que parecem exigências totalmente irrazoáveis ou ameaças terríveis. A criança está convencida de que não há razoável
para
isso;
simplesmente
ocorre;
nenhuma causa é seu destino inexorável que isto ocorra. Então a criança, ou cede ao desespero (e alguns heróis de contos de fadas fazem exatamente isto -sentam-se e choram até que chegue a ajuda mágica e mostre como ele deve proceder e combater a ameaça) ou então tenta fugir de tudo, procurando escapar de uma sina terrível como fez Branca de Neve: "A pobre menina estava tão desesperadamente sozinha na vasta floresta e tão aterrorizada... que não sabia o que fazer para se ajudar. Começou a correr e a correr sobre pedras pontiagudas e pelos espinheiros".

Não há maior ameaça na vida do que ser abandonado, ficar completamente sozinho. A psicanálise chama isto - o maior medo do homem - de ansiedade de separação; e quanto mais novos somos, mais excruciante nossa ansiedade quando nos sentimos abandonados, pois a criança nova realmente perece se não for adequadamente protegida e cuidada. Por conseguinte, o consolo fundamental é o de que nunca será abandonada. Há um ciclo de contos de fadas turcos onde o herói repetidamente se encontra nas situações as mais impossíveis, mas consegue evadir-se ou vencer o perigo logo que consegue um amigo. Por exemplo, num famoso conto de fadas, o herói, Iskender, suscita a inimizade de sua mãe, que força o pai a colocar Iskender numa cesta e pô-lo a navegar no oceano. Quem ajuda Iskender é um pássaro verde, que o salva deste e de inúmeros outros perigos, cada qual mais ameaçador que o precedente. O pássaro sossega Iskender cada vez com as palavras: "Saiba que você nunca está abandonado".[48] Este então, é o consolo fundamental que está implícito no final habitual
felizes para sempre".
A felicidade e

do conto a realização

fundamental do conto de fadas tem significado em dois níveis. Por exemplo, a permanente união de um príncipe e uma princesa simboliza a integração dos aspectos díspares da personalidade - falando psicanaliticamente, o id, ego e superego - e a conquista de uma harmonia das tendências até então discordantes dos princípios masculino e feminino, como discutimos em conexão com o final de "Cinderela".

Falando eticamente, esta união simboliza, através do castigo e da eliminação do mal, a unidade moral no plano mais alto - e, ao mesmo tempo, significa que a ansiedade de separação foi transcendida para sempre quando o parceiro ideal foi encontrado, e com ele se estabelece a relação pessoal mais satisfatória possível. Dependen-
de fadas: "E viveram que são o consolo do do conto de fadas e da área de problemas psicológicos ou nível de desenvolvimento a que é dirigido, isto toma formas externas diferentes, embora o significado intrínseco seja sempre o mesmo.

Por exemplo, em "Irmão e Irmã'[9], durante a maior parte da estória os dois não se separam; representam os lados animal e espiritual de nossa personalidade, que um dia foram separados mas devem ser integrados para a felicidade humana. Mas a principal ameaça ocorre depois que a irmã se casa com seu rei e é substituída por uma usurpadora após dar à luz um filho. A irmã ainda volta de noite, para cuidar do filho e do irmão veado. Sua recuperação é descrita assim: "O rei. ...saltou para ela e disse: - Você só pode ser a minha esposa querida -. Ao que ela respondeu: - Sim, eu sou a sua querida esposa -, e no mesmo momento ela foi restituída à vida pela graça de Deus, nova, rosada e com boa saúde." O consolo fundamental tem de esperar até que se acabe com o mal: "A bruxa foi lançada ao fogo onde ficou queimando até morrer. E enquanto ela se transformava em cinzas o pequeno veado voltou à sua forma humana, e irmão e irmã viveram felizes e unidos até o final deles." Assim o "final feliz", o consolo final, consiste tanto da integração da personalidade como no estabelecimento de uma relação permanente.

Na superfície, as coisas ocorrem de modo diferente em "João e Maria". Estas crianças conseguem atingir sua mais elevada humanidade logo que a feiticeira morre queimada, e isto é simbolizado pelos tesouros que obtêm. Mas como os dois não estão em idade de casarse, o estabelecimento de relações humanas que abolirão para sempre a ansiedade de separação não é simbolizado pelo casamento, mas pela volta feliz para casa e para o pai, onde - com a morte da outra figura malvada, a mãe - agora "Todas as preocupações terminaram, e viveram juntos na mais completa alegria."

Comparado ao que estes finais justos e consoladores narram sobre o desenvolvimento do herói, os sofrimentos do herói em muitos contos de fadas modernos, embora profundamente comoventes, parecem sem sentido porque não conduzem à forma final da existência humana. (Por ingênuo que pareça, o fato de o principe e a princesa se casarem e herdarem o reinado, governando em paz e felicidade, simboliza para a criança a forma mais alta possível de existência porque isto é tudo o que ela deseja para si própria: governar seu reinado - sua própria vida - com sucesso, paz, e numa união feliz com o mais desejável parceiro, que nunca a deixará.) em experimentar recuperação e consolo é O fracasso bastante verdadeiro encoraja a criança a permitirá aceitar que a possa conduzir a uma consolo é o maior serviço que o conto de fadas pode na realidade, mas isto dificilmente enfrentar a vida com a fé que lhe passagem por provações severas existência em plano mais alto. O prestar à criança: a confiança em que, apesar de todas as tribulações que tem de sofrer (como a ameaça de deserção dos pais em "João e Maria"; o ciúme por parte dos pais em "Branca de Neve" e das irmãs em "Cinderela"; a raiva devoradora do gigante em "João e o Pé de Feijão"; a vileza dos poderes do mal na "Bela Adormecida"), não apenas ele terá sucesso, como as forças do mal se extinguirão e nunca mais ameaçarão a paz de sua mente.

Embelezados ou expurgados, os contos de fadas são rejeitados, com razão, por qualquer criança que os tenha ouvido na forma original. A criança não acha adequado que as irmãs más de Cinderela fiquem livres de castigo ou que sejam elevadas por Cinderela. Esta magnanimidade não impressiona favoravelmente a criança, nem ela a aprenderá de um pai que expurga a estória de modo a que o justo e o malvado sejam igualmente recompensados. A criança sabe melhor o que necessita ouvir. Quando uma criança de sete anos ouvia a estória da "Branca de Neve", um adulto, ansioso em não perturbar a mente da criança, terminou a estória com o casamento de Branca de Neve. A criança, que conhecia a estória, prontamente perguntou: - E os sapatos de ferro em brasa que mataram a rainha malvada? -. A criança sente que tudo vai bem com o mundo, e que pode ficar segura nele, apenas se os maus são castigados no final Isto não significa que o conto de fadas não consiga levar em conta a enorme diferença entre o mal como tal e as conseqüências infelizes de um comportamento egoísta. "Rapunzel" ilustra este ponto. Embora a feiticeira finalmente force Rapunzel a viver num deserto "com grande dor e miséria", ela não é castigada por isto. A razão se torna clara a partir dos eventos da estória. O nome Rapunzel deriva da palavra alemã raponços (um legume europeu que é usado em saladas) e seu nome é a pista para entender o que acontece. A mãe de Rapunzel, quando grávida, estava atormentada por um enorme desejo de comer os raponços que cresciam no

jardim murado da feiticeira. Persuadiu o marido a entrar no jardim proibido e trazer-lhe alguns raponços. Na segunda vez em que ele vai lá, a feiticeira o surpreende, e ameaça puni-lo pelo roubo. Ele argumenta seus motivos: o desejo incontrolável de sua esposa grávida pelos raponços. A feiticeira, comovida pelas súplicas, permite-lhe levar tantos raponços quanto queira, desde que "você me dê a criança que nascer. A criança viverá bem e eu cuidarei dela como uma mãe". O pai concorda com estas condições. Assim, a feiticeira obtém os cuidados de Rapunzel porque os pais transgrediram, em primeiro lugar, seu domínio proibido, e, em segundo, concordaram em entregar Rapunzel. Por conseguinte, a feiticeira queria Rapunzel mais do que os pais, ou assim parece.

Tudo vai bem até que Rapunzel faz doze anos - isto é, como adivinhamos pela estória, quando atinge a idade da maturidade se-
xual. Com isto, surge o perigo dela deixar a mãe adotiva. Na verdade, é egoísmo da Rapunzel não importa quarto inacessível de uma torre. Embora seja errado privar Rapunzel da liberdade de se locomover, o desejo desesperado da feiticeira de não deixar Rapunzel partir não parece um crime grave aos olhos da criança, que deseja desesperadamente ser guardada pelos pais.

A feiticeira visita Rapunzel na torre, subindo pelas tranças desta - as mesmas tranças que permitem Rapunzel estabelecer uma relação com o príncipe. Assim, a transferência de uma relação com um dos pais para o amante fica simbolizada. Rapunzel deve saber como ela é terrivelmente importante para a feiticeira mãe-substituta, porque nesta estória ocorre um dos raros atos falhos "freudianos" encontrados nos contos de fadas. Rapunzel, obviamente culpada quanto a seus encontros clandestinos com o príncipe, trai o seu segredo quando pergunta à feiticeira imprudentemente: - Porque você é tão mais pesada para puxar do que o jovem filho do rei?"

Mesmo uma criança sabe que nada ocasiona uma fúria maior do que um amor traído, e Rapunzel, mesmo pensando no príncipe, sabia que a feiticeira a amava. Embora o amor egoísta seja errado e sempre perca, como é o caso da feiticeira, novamente a criança pode entender que se uma pessoa ama outra de modo exclusivo, não deseja que outra pessoa goze deste amor e a prive dele. Amar de forma tão egoísta e tola é errado, mas não malvado. deseja destruir o príncipe; tudo o que faz quando ele é privado de Rapunzel como *ela* está. A tragédia do príncipe é resultado de sua própria ação: no desespero de Rapunzel ter partido, ele salta da torre, caindo sobre espinhos que furam seus olhos. Tendo agido tola e egoisticamente, a feiticeira perde - mas como agiu por amar demais Rapunzel e não por malvadeza, nenhum mal lhe sucede.

Mencionei anteriormente como é criança ouvir, de modo simbólico, que próprio corpo os meios de conseguir o que deseja - assim como o príncipe

alcança Rapunzel pelas tranças dela. O final feliz em Rapunzel novamente ocorre através do seu corpo: suas lágrimas curam os olhos do amado, e com isto eles recuperam o reinado.

"Rapunzel" ilustra a fantasia, o escape, a recuperação e o consolo, embora inúmeros outros contos de fadas folclóricos pudessem servir igualmente. A estória se desenvolve com um feito contrabalançado por outro, cada um se seguindo ao outro com um rigor ético geométrico: o raponço (Rapunzel) roubado leva à devolução do raponço para o lugar de onde fora anteriormente tirado. O egoísmo da mãe, que força o marido a roubar o raponço, é contrabalançado
parte da feiticeira tentar conservar como, colocando-a reclusa num A feiticeira não é ficar exultante

consolador para a ela possui em seu pelo egoísmo da feiticeira, que deseja guardar Rapunzel só para ela. O elemento fantástico é o que fornece o consolo final: o poder do corpo é imaginativamente exagerado pelas tranças supercompridas, pelas quais se pode subir numa torre, e pelas lágrimas, que podem restituir a visão. Mas que outra fonte mais confiável de recuperação nós temos do que nosso próprio corpo?

Tanto Rapunzel quanto o príncipe agem imaturamente: ele vigia a feiticeira e sobe à torre escondido, em vez de aproximarse francamente dela falando-lhe de seu amor por Rapunzel. E Rapunzel também trapaceia não dizendo o que fez, com exceção de seu ato falho revelador. Por esta razão a remoção de Rapunzel da torre e do domínio da feiticeira não ocasiona imediatamente o final feliz. Tanto Rapunzel como o príncipe têm de sofrer um período de provas e tribulações, de crescimento interno através de desgostos -como é verdadeiro para os heróis de muitos contos de fadas.

A criança não está ciente de seus processos internos, razão pela qual estes são externalizados no conto de fadas e simbolicamente representados por ações que valem pelas lutas internas e externas. Mas um crescimento pessoal também requer uma profunda concentração. Isto é tipicamente simbolizado nos contos de fadas pelos anos destituídos deexternos, sugerindo desenvolvimentos internos Assim, o escape físico da criança do domínio dos pais é seguido por um extenso período de recuperação, de obtenção de maturidade.

Na estória, depois de Rapunzel ser banida para o deserto, chega a época em que ela não é mais cuidada pela mãe substituta nem o príncipe pelos pais. Ambos têm de aprender agora a cuidar deles próprios, mesmo nas circunstâncias mais adversas. A relativa imaturidade deles é sugerida por terem abandonado as esperanças -não confiar no confiar em si mesmo. Razão Rapunzel são capazes de

se determinação. Ele, diz o conto, "vagou cego pela floresta, só comia raízes e amoras, e não fazia nada além de lamentar-se e chorar porque perdera sua amada". Também não é dito que Rapunzel tenha feito muito no sentido positivo; ela também viveu na miséria e lamentou-se e chorou sua sina. Devemos assumir, todavia, que, para ambos, foi um período de crescimento, de encontro consigo mesmo, uma era de recuperação. No final, estão prontos não só a se socorrerem mutuamente, mas a constituir uma vida boa, um com o outro.
acontecimentos e silenciosos.

futuro significa$_o$realmente não pela qual nem príncipe nem buscarem um ao outro com **SOBRE A NARRATIVA DOS CONTOS DE FADAS**

Para atingir integralmente suas propensões consoladoras, seus significados simbólicos e, acima de tudo, seus significados interpessoais, o conto de fadas deveria ser contado em vez de lido. Se ele é lido, deve ser lido com um envolvimento emocional na estória e na criança, com empatia pelo que a estória pode significar para ela. Contar é preferível a ler porque permite uma maior flexibilidade.

Foi mencionado antes que o conto de fadas folclórico, à diferença dos contos inventados mais recentemente, resulta de ter sido moldado e remoldado por milhões de narrativas feitas por diferentes adultos para todos os tipos de outros adultos e crianças. Cada narrador, à medida em que contava a estória, introduzia e acrescentava elementos que a tornavam mais significativa para ele próprio e para os ouvintes, a quem conhecia bem. Quando falando a uma criança, o adulto respondia ao que adivinhava a partir das reações da criança. Assim, o narrador deixava sua compreensão inconsciente do que a estória descrevia ser influenciada pela compreensão da criança. Narradores sucessivos adaptaram a estória de acordo com as perguntas das crianças, com o prazer e medo que elas expressavam abertamente ou indicavam pelo modo pelo qual se aninhavam contra o adulto. Ater-se servilmente à forma como a estória está impressa tira muito de seu valor. A narrativa da estória para uma criança, para ser mais eficaz, tem de ser um evento interpessoal, moldado pelos que participam dela.

... Não é possível evitar a possibilidade de que isto também contenha algumas armadilhas. Um pai que não esteja afinado com seu filho, ou esteja muito atado ao que se passa no seu próprio inconsciente, pode escolher certos contos na base de *suas* necessidades em vez dos que a criança necessita. Mas mesmo assim, nem tudo fica perdido. A criança entenderá melhor o que impulsiona seu pai, e isto é de grande interesse e valor para ela na compreensão

dos motivos dos que têm maior importância na vida dela.

Um exemplo ocorreu quando um pai estava para deixar sua esposa muito mais competente a seu filho de cinco anos, aos quais não conseguia sustentar há algum tempo. Preocupava-se com o fato de seu filho ficar inteiramente sob o poder da esposa, que ele considerava uma mulher dominadora, quando ele não estivesse por perto. Uma noite o menino solicitou que o pai lhe contasse uma estória. O pai escolheu "João e Maria"; e quando a narrativa atingiu o ponto em que João foi colocado numa gaiola e estava sendo engordado para ser devorado pela feiticeira, o pai começou a bocejar e disse que estava muito cansado para continuar; deixou o menino, foi para a cama, e adormeceu. Assim, João foi deixado em poder da bruxa devoradora sem nenhum apoio - como o pai achava que iria deixar o filho em poder da esposa dominadora.

Embora tivesse apenas cinco anos, o menino compreendeu que seu pai estava para deixá-lo e que considerava a mãe uma pessoa ameaçadora, mas não via nenhum modo de protegê-lo ou de salvá-lo. Apesar de passar uma noite ruim, decidiu que, se não havia esperanças de seu pai cuidar bem dele, teria de chegar a um acordo na situação que enfrentava com a mãe. No dia seguinte contou à mãe o que sucedera e espontaneamente acrescentou que mesmo se Papai não estivesse por perto, ele sabia que Mamãe sempre cuidaria bem dele.

Felizmente, as crianças não só sabem como lidar com as distorções que os pais fazem dos contos de fadas, como também têm seus próprios meios de lidar com os elementos da estória que vão de encontro às suas necessidades emocionais. Conseguem isto modificando a estória, lembrando-se dela de modo diferente da versão original, ou acrescentando-lhe detalhes. Os caminhos fantásticos pelos quais a estória se desenrola encorajam estas mudanças espontâneas; as estórias que negam o que temos de irracional não permitem facilmente estas variações. É fascinante ver as mudanças que até mesmo as estórias mais difundidas sofrem na mente dos indivíduos, apesar dos eventos da estória serem de conhecimento comum.

Um menino modificou a estória de João e Maria de forma que era Maria quem ficava na gaiola, e João quem tinha a idéia de usar um osso para enganar a bruxa, e que a empurrava para dentro do fogão, desta forma libertando Maria. Para acrescentar algumas distorções femininas dos contos de fadas, que as fazem conformar-se às necessidades individuais; uma garota lembrava-se de "João e Maria" com a modificação de que era o pai quem insistia em que as crianças fossem expulsas, apesar das súplicas da mulher, e que o pai fizera esta maldade escondido da esposa.

Uma jovem senhora lembrava-se de "João e Maria" principalmente como

uma estória retratando a dependência de Maria de seu irmão mais velho, e atribuindo isso ao seu caráter "de machão chauvinista". Na sua versão da estória - e ela dizia lembrar-se vividamente - era João quem conseguia escapar, por sua própria esperteza, e empurrava a bruxa para dentro do fogão, e assim salvava Maria. Relendo a estória, surpreendeu-se distorcera, mas com a forma pela qual sua memória a percebeu que durante toda a infância ela apoiara sua dependência num irmão mais velho e, como o colocava;

- "Eu não desejava de bom grado aceitar minha própria força e as responsabilidades que esta conscientização acarreta". Havia outra razão pela qual no início da adolescência a distorção fora intensamente reforçada. Enquanto seu irmão estava fora, sua mãe morrera, e ela tivera que tomar as providências para a cremação. Por conseguinte, mesmo quando relia o conto, já como adulta, sen-tia repulsa diante da idéia de que fora Maria a responsável por a feiticeira morrer queimada; isso lembrava-lhe de modo doloroso a cremação da sua mãe. Inconscientemente compreendera bem a estória, especialmente no nível em que a feiticeira representava a mãe má em relação à qual todos abrigamos sentimentos negativos, mas sentimos culpa disto. Outra garota lembrava-se com riqueza de detalhes que fora o pai de Cinderela que tornara possível sua ida ao baile, apesar das objeções da madrasta.

Mencionei anteriormente que, de modo ideal, a narrativa do conto de fadas deveria ser um evento interpessoal no qual o adulto e a criança entram como parceiros iguais, como nunca pode ocorrer quando se lê a estória para uma criança. Um episódio da infância de Goethe ilustra isto.

Muito antes de Freud falar sobre o id e o superego, Goethe, a partir de sua própria experiência adivinhara que eles constituíam os blocos construtivos da personalidade. Felizmente para ele, na sua vida cada um destes blocos fora representado por um dos pais. "De papai obtive as diretrizes, a seriedade na busca das metas da vida: de mamãe, o prazer de viver e o amor por construir fantasias".[49] Goethe sabia que para ser capaz de apreciar a vida, de tornar seu trabalho árduo em algo agradável, necessitamos de uma vida rica em fantasia. O relato de como obteve uma parte desta capacidade e auto-segurança através das narrativas de contos que a mãe lhe fazia ilustra como as estórias devem ser narradas, e como podem unir pai e filho, cada qual dando sua própria contribuição. A mãe de Goethe contava, na velhice: "Eu lhe apresentava o ar, o fogo, a água e a terra como lindas princesas, e tudo na natureza assumia um significado mais profundo", recordava ela."Inventávamos estradas entre as estrelas, e os grandes espíritos que encontraríamos... Ele me devorava com os olhos; e se o destino de um de seus favoritos não corria como ele queria, eu podia ver a raiva em seu rosto ou os esforços para não romper em lágrimas.

Ocasionalmente ele interferia dizendo: "Mãe, a princesa *não* se casará com esse alfaiate miserável, mesmo se ele matar o gigante", quando então eu parava e adiava a catástrofe até a noite seguinte. Assim, a imaginação dele muitas vezes substituía a minha; e quando na manhã seguinte eu ajeitava o destino de acordo com a sugestão dele e dizia: - "Você adivinhou, foi o que aconteceu ele ficava todo excitado e podia-se ver seu coração batendo." [50]

Nem todos os pais podem inventar estórias tão bem como a mãe de Goethe - que durante sua vida foi conhecida como uma grande contadora de estórias de fadas. Contava-as de acordo com os sentimentos internos dos ouvintes quanto à forma que as coisas deveriam acontecer no conto, e este era considerado o modo certo de contá-lo. Infelizmente, muitos pais modernos não tiveram quem lhes contasse contos de fadas quando crianças; e, tendo sido privados do intenso prazer, e do enriquecimento da vida interna que estas estórias dão à criança, mesmo os melhores pais não são capazes" de fornecer ao filho aquilo que esteve ausente de sua própria experiência. Neste caso, uma compreensão intelectual de como um conto de fadas pode ser significativo para a criança, e por quê, deve substituir a empatia direta baseada nas lembranças da própria infância.

Quando falamos aqui de uma compreensão intelectual do significado de um conto de fadas, devemos enfatizar que não servirá de nada aproximarse da narrativa dos contos de fadas com intenções didáticas. Quando em vários contextos deste livro mencionamos que o conto de fadas ajuda a criança a entender-se a si própria, a se orientar para encontrar soluções para os problemas que a conturbam, etc, isso tem sempre um significado metafórico. Se a audição de um conto de fadas permite à criança adquirir tudo isto por si mesma, esta não foi a intenção consciente nem dos que no passado obscuro inventaram as estórias, nem dos que, ao recontá-la, transmitiram-nas por várias gerações. O propósito ao contar a estória de fadas deveria ser o da mãe de Goethe: uma experiência compartilhada de fruir o conto, embora o que contribua para isto possa ser completamente diferente para a criança e para o adulto. Enquanto a criança frui a fantasia, o adulto pode derivar seu prazer da satisfação da criança; enquanto a criança pode sentirse exultante porque entende melhor alguma coisa sobre si mesma, o prazer do adulto ao contar a estória pode derivar do fato da criança experimentar um súbito choque de reconhecimento.

Um conto de fadas é acima de tudo uma obra de arte, sobre o qual disse Goethe no seu prólogo a *Fausto,* "Quem oferece muita coisa oferecerá alguma coisa para alguns". [51] Isto implica em que qualquer tentativa deliberada de oferecer algo específico a uma pessoa particular não pode ser o propósito de uma obra de arte. Ouvir os contos de fadas e incorporar as imagens que ele apresenta

pode ser comparado a espalhar sementes, onde só algumas ficarão implantadas na mente da criança. Algumas ficarão trabalhando na sua mente de imediato; outras estimularão processos no seu inconsciente. Outras ainda precisarão descansar muito tempo até a mente da criança alcançar um estado adequado para sua germinação, e muitas não criarão raízes. Mas as sementes que caíram no solo certo se transformarão em lindas flores e árvores robustas - isto é, darão validade a sentimentos importantes, promoverão percepções internas, alimentarão esperanças, reduzirão ansiedades - e com isto enriquecerão a vida da criança no momento, e daí para sempre. Contar um conto de fadas com uma finalidade específica que não seja a de enriquecer a experiência da criança transforma-o num conto admonitório, numa fábula, ou em alguma experiência didática que, na melhor das hipóteses, fala à mente consciente da criança, ao passo que um dos grandes méritos desta literatura é atingir diretamente o inconsciente da criança.

Se os pais contam as estórias de fadas para o filho, dentro do espírito adequado - isto é, com sentimentos evocados dentro de si próprio tanto pela lembrança do significado que a estória teve para ele quando criança, quanto pelo seu significado atual diferente, e sensível às razões pelas quais a criança também pode construir algum significado pessoal ao ouvir a estória - então, quando ouve, a criança as compreende, com seus anseios mais ternos, os seus desejos mais ardentes, suas ansiedades e sentimentos de miséria mais agudos, bem como com as mais elevadas esperanças. Como o que o pai lhe conta promove de alguma forma estranha também um esclarecimento sobre o que se passa nos aspectos mais obscuros e irracionais de sua mente, isto mostra à criança que ela não está sozinha na sua vida de fantasia, que esta é compartilhada pela pessoa de que ela mais necessita e ama. Nestas condições favoráveis, o conto de fadas sutilmente oferece sugestões para lidar construtivamente com estas experiências internas. A estória de fadas comunica à criança uma compreensão intuitiva e subconsciente de sua própria natureza e do que o futuro pode lhe reservar se ela desenvolver seus potenciais positivos. Ela sente com os contos de fadas que ser um ser humano neste nosso mundo significa ter de aceitar desafios difíceis, mas também encontrar aventuras maravilhosas.

Nunca se deve "explicar" os significados dos contos para as crianças. Todavia, a compreensão do narrador quanto à mensagem do conto de fadas é importante para a mente préconsciente da criança. A compreensão do narrador sobre os vários níveis de significado da estória facilita à criança extrair pistas dessas estórias para entender melhor a si própria. Gabe à sensibilidade do adulto se.lecionar as estórias mais apropriadas ao estado de desenvolvimento da criança, e às dificuldades psicológicas específicas com que ela se defronta no momento.

Os contos de fadas descrevem estados internos da mente, por meio de imagens e ações. Como a criança reconhece a infelicidade e a mágoa quando uma pessoa está chorando, assim também o conto de fadas não precisa se estender sobre a infelicidade de uma pessoa. Quando a mãe de Cinderela morre, não contam que Cinderela sofreu pela mãe ou lamentou a perda e. se sentiu sozinha, abandonada, desesperada, mas simplesmente que "todos os dias ela ia ao túmulo da mãe e chorava".

No conto de fadas, os processos internos são traduzidos em imagens visuais. Quando o herói é confrontado por problemas internos difíceis que parecem desafiar uma solução, seu estado psicológico não é descrito; a estória de fadas mostra-o perdido numa floresta impenetrável e densa, sem saber que caminho tomar, desesperado de encontrar uma saída. Para todos que ouviram contos de fadas, a imagem e o sentimento de estar perdido numa floresta profunda e escura são inesquecíveis.

Infelizmente, algumas pessoas modernas rejeitam os contos de fadas porque aplicam a esta literatura padrões totalmente inapropriados. Se tomamos estas estórias como descrições da realidade, então os contos são verdadeiramente ultrajantes sob todos os aspectos - cruéis, sádicos e tudo o mais. Mas, como símbolos de acontecimentos ou problemas psicológicos, estas estórias são totalmente verdadeiras.

Por esta razão depende em grande parte dos sentimentos do narrador se o conto cai no vazio ou é apreciado. A avó amorosa, que conta um conto para a criança que, sentada no colo dela, o ouve extasiada, comunicará algo bem diferente de um pai que, chateado pela estória, lê o conto para várias crianças deidades diferentes, por obrigação. O sentido adulto de participação ativa na narração dá uma contribuição vital para, e enriquece muito as experiências da criança sobre a estória. Isso implica em uma afirmação da personalidade da criança através de uma experiência específica compartilhada com outro ser humano que, embora adulto, pode apreciar integralmente os sentimentos e as reações da criança.

Se, como diz a estória, as agonias da rivalidade fraterna não reverberam em nós, bem como os sentimentos desesperados de rejeição que a criança tem quando não se sente considerada como a melhor de todas; seus sentimentos de inferioridade quando seu corpo falha; seu sentido melancólico de inadequação se ela ou outros esperam a execução de tarefas que parecem hercúleas; sua ansiedade sobre os aspectos "animais" do sexo; e como tudo isto e tantas coisas mais podem ser transcendidas, se tudo isso não reverbera em nós - então nós falhamos à criança. Neste fracasso também não conseguimos dar à criança a convicção de que depois de todos seus esforços um mundo maravilhoso espera

por ela - e só esta crença pode dar-lhe forças para crescer bem, com segurança, autoconfiança e auto-respeito.

SEGUNDA PARTE

NA TERRA DAS FADAS
"JOÃO E MARIA"

"João e Maria" começa realisticamente. Os pais são pobres, e se preocupam como poderão cuidar dos filhos. Juntos, de noite, discutem o futuro deles, e o que poderão fazer por esse futuro. Mesmo em nível superficial, o conto de fadas folclórico transmite uma verdade importante, embora desagradável: a pobreza e a privação não melhoram o caráter do homem, mas, sim, o tornam mais egoísta e menos sensível aos sofrimentos dos outros, e assim sujeito a empreender feitos malvados.

O conto de fadas expressa em palavra e ações as coisas que se passam nas mentes infantis. Em termos da ansiedade infantil dominante, João e Maria acreditam que os pais estão tramando abandoná-los enquanto conversam. Uma criancinha, quando acorda faminta na escuridão da noite, sente-se ameaçada por uma rejeição e abandono completos, que ela experimenta sob a forma de medo de morrer de fome. Projetando a ansiedade interna sobre aqueles que as ameaçam de deserção, João e Maria estão convencidos de que os pais planejam deixá-los morrer de fome! De acordo com as fantasias infantis de ansiedade, a estória diz que até então os pais foram capazes de alimentar os filhos, mas que agora caíram numa fase de declínio.

A mãe representa a fonte de toda a alimentação para os filhos, e por isso agora ela é que é vista como abandonando-os numa selva. É a ansiedade infantil e a decepção profunda quando Mamãe não encara mais de bom grado todas as suas solicitações orais, o que a leva a crer que subitamente Mamãe se tornou egoísta, rejeitadora e pouco amorosa. Como as crianças sabem que necessitam desesperadamente dos pais, tentam voltar para casa depois de abandonadas. De fato, João consegue encontrar o caminho de volta da floresta na primeira vez em que eles são abandonados. Antes da criança ter coragem de empreender a viagem para se encontrar, para se tornar uma pessoa independente pelo encontro com o mundo, só pode desenvolver a iniciativa tentando voltar à passividade, para garantir-se de uma gratificação eternamente dependente. "João e Maria" conta que a longo prazo isto não funcionará.

A volta das crianças para casa não resolve nada. Seu esforço em continuarem a vida como antes, como se nada tivesse acontecido, não tem nenhuma utilidade. As frustrações continuam, e a mãe torna-se mais astuta nos planos de livrar-se das crianças.

Implicitamente, a estória fala sobre as conseqüências debilitantes de tentar

lidar com os problemas da vida por meio da regressão e da fuga, que reduz a própria capacidade de resolver problemas. Na primeira vez na floresta João usou sua inteligência apropriadamente deixando cair seixos para marcar o caminho de volta. Da segunda vez não utiliza tão bem sua inteligência - ele, que vivia próximo a uma grande floresta, deveria saber que os pássaros comeriam as migalhas de pão. João, em vez disso, deveria ter estudado as marcações do percurso para encontrar o caminho de volta. Mas tendo se engajado na fuga e na regressão - volta ao lar - João perdera muito de sua iniciativa e habilidade de pensar claramente. A ansiedade de morrer de fome levou-o para trás, e por isso só podia pensar agora na comida como a solução do problema de achar um caminho para sair de uma situação séria. O pão representa aqui a comida em geral, o "salva-vidas" do homem - uma imagem que João toma literalmente, a partir de sua ansiedade. Isto mostra os efeitos limitadores de fixações em níveis primitivos de desenvolvimento, em que nos engajamos por medo.

A estória de "João e Maria" dá corpo às ansiedades e tarefas de aprendizagem da criança pequena que precisa vencer e sublimar seus desejos incorporativos primários e, por conseguinte, destrutivos. A criança deve aprender que, se não se liberta destes, os pais ou a sociedade a forçarão a fazê-lo contra sua vontade, assim como a mãe pára de amamentar o filho logo que sente chegado o momento. Este conto dá expressão simbólica às experiências internas diretamente ligadas à mãe. Por conseguinte, o pai permanece uma figura apagada e ineficaz através da estória, como aparece à criança durante sua vida inicial, quando a Mãe é toda-importante, tanto nos aspectos benignos como nos ameaçadores.

Frustrada na sua capacidade de encontrar uma solução para seus problemas na realidade porque a dependência da comida para a segurança (migalhas de pão para marcar o caminho) falha, João e Maria agora dão rédea plena à regressão oral. A casa de biscoito de gengibre representa uma existência baseada nas mais primitivas satisfações. Arrebatados pelo anseio incontrolável, as crianças não pensam na destruição do que lhes daria abrigo e segurança, mesmo que o fato dos pássaros terem comido as migalhas devesse tê-los advertido sobre as conseqüências de comer as coisas.

Devorando o teto e a janela da casa de gengibre, as crianças mostram a pressa que sentem de comer alguém da casa e do lar, um medo que projetaram nos pais como causa para o abandono deles. Apesar da voz admonitória que pergunta: - "Quem está raspando a minha casinha?" - as crianças mentem para si mesmas e botam a culpa no vento e "(prosseguem) comendo sem se perturbar."

A casinha de biscoito de gengibre é uma imagem que ninguém
tentador.

tentação!
esquece: é Mas que
A criança
desejaria
perigos.
um quadro incrivelmente atraente e risco terrível corremos se cedemos à reconhece que, como João e Maria, devorar a casinha de biscoitos, não importa os A casa representa a voracidade oral, e como é atrativo ceder a ela. O conto de fadas é a cartilha onde a criança aprende a ler sua mente na linguagem das imagens, a única linguagem que permite a compreensão antes de conseguirmos a maturidade intelectual. A criança precisa ser exposta a essa linguagem, e deve aprender a prestar atenção a ela, se deseja chegar a dominar sua alma.

O conteúdo preconsciente fadas é muito mais rico até exemplos que se seguem. Por como em fantasias e imaginações da criança, uma casa, como o lugar onde habitamos, pode simbolizar o corpo, normalmente o da mãe. Uma casa de biscoito de gengibre, que podemos "devorar", é o símbolo da mãe, que de fato alimenta a criança com seu corpo. Assim, a casa que João e Maria devoram extasiados e descuidados representa no inconsciente a mãe-boa, que oferece seu corpo como fonte de nutrição. É a mãe-toda-dadivosa inicial, que todas as crianças esperam encontrar adiante em alguma parte do mundo, quando a própria mãe começa a fazer exigências e a impor restrições. Por esta razão, arrebatados pelas esperanças, João e Maria não dão atenção à voz macia que os chama, perguntando-lhes o que estão fazendo - uma voz que é a consciência externalizada. Arrebatados pela voracidade, e enganados pelos prazeres da gratificação oral que parece negar toda a ansiedade oral prévia, as crianças "pensaram estar no céu".

Mas, como diz a estória, ceder a uma gula desenfreada traz a ameaça de destruição. A regressão ao modo de ser inicial "celestial" - quando vivíamos simbioticamente da mãe, no seu peito -com toda individuação e independência. Até mesmo bota em perigo a própria existência, e por isso às inclinações canibalistas foi dada forma na figura da bruxa. das imagens do conto de do que podem transmitir os exemplo, em sonhos, assim A bruxa, que é a personificação dos aspectos destrutivos da oralidade, está tão propensa a comer as crianças como estas estão a demolir sua casa de biscoito de gengibre. Quando a criança cede aos impulsos indômitos do id, como é simbolizado pela voracidade descontrolada, arriscam-se à destruição. As crianças comem apenas a representação simbólica da mãe, a casa de gengibre; a bruxa deseja comer as próprias crianças. Isto ensina ao ouvinte uma lição valiosa: lidar com os símbolos é mais seguro do que lidar com as coisas reais. A reversão da situação

sobre a bruxa também se justifica em outro nível: as crianças que têm pouca experiência e ainda estão aprendendo a se auto-controlar não devem ser avaliadas pela mesma medida das pessoas mais velhas, que supostamente são mais capazes de controlar seus desejos instintivos. Assim, o castigo da bruxa é tão justificado quanto o resgate das crianças.

As intenções malvadas da bruxa finalmente forçam as crianças a reconhecer os perigos da voracidade oral descontrolada e da dependência. Para sobreviver, devem desenvolver a iniciativa e perceber que seu único recurso está na ação e no planejamento inteligente. Devem trocar a subserviência às pressões do id pela ação harmónica com o ego. O comportamento dirigido a uma meta e baseado numa avaliação inteligente da situação em que se encontram deve tomar o lugar das fantasias de realização de desejos: a substituição do dedo pelo osso, e o truque para fazer a feiticeira entrar no fogão. Só quando os perigos inerentes à fixação numa oralidade primitiva, com suas propensões destrutivas, são reconhecidos, abre-se o caminho para um estágio mais alto de desenvolvimento. Então se descobre que a mãe boa e dadivosa estava escondida no fundo da mãe malvada e destrutiva, porque há tesouros para se conseguir: as crianças herdam as jóias da bruxa, que se tornam valiosas depois que voltam para casa - isto é, depois que podem encontrar novamente o pai bom. Isto sugere que, à medida em que as crianças transcendem a ansiedade oral e se libertam da dependência de uma satisfação oral para segurança, podem também libertar-se da imagem da mãe ameaçadora - a bruxa - e redescobrir os pais bondosos, cuja maior sabedoria - as jóias partilhadas - então beneficia a todos.

Ouvindo repetidamente "João e Maria", as crianças ficam cientes do fato de que os pássaros comem as migalhas de pão e assirr impedem aos meninos de voltarem para casa sem antes se defrontarem com uma grande aventura. É também um pássaro que orienta João e Maria para a casa de biscoitos, e graças a um outro pássaro eles conseguem voltar para casa. Isto dá à criança - que pensa de modo diferente dos adultos sobre os animais - algo em que pensar estes pássaros devem ter uma finalidade, senão não impediriam, de início, João e Maria de encontrarem o caminho de volta, levandoos depois até a bruxa, e finalmente mostrando-lhes o percurso para casa.

Obviamente, como tudo termina bem, os pássaros devem ter sabido que era preferível João e Maria não encontrarem o caminho de volta diretamente da floresta para casa, mas, em vez disso, se arriscarem a enfrentar os perigos do mundo. Em conseqüência do encontro ameaçador com a bruxa, tanto as crianças como os pais vivem mais felizes daí por diante. Os pássaros dão a pista do caminho que as crianças devem seguir para serem recompensadas.

Depois de se familiarizarem com "João e Maria", a maioria das crianças

compreende, pelo menos inconscientemente, que o que sucede na casa paterna e na casa da bruxa são apenas aspectos separados do que na realidade constitui uma única experiência total. Inicialmente, a bruxa é a figura materna plenamente gratificadora, já que, diz o conto, "ela os tomou pela mão, e levou-os para dentro de sua casinha. Então colocou bons alimentos diante deles, leite e panquecas com açúcar, maçãs, e nozes. Depois cobriu duas lindas caminhas com lençóis brancos e limpos, e João e Maria se deitaram, e pensaram estar no céu". Só na manhã seguinte surge um rude despertar destes sonhos de bem-aventurança infantil. "A velha só fingira ser tão amável; na realidade era uma bruxa malvada..."

Ê assim que a criança se sente quando é devastada pelos sentimentos ambivalentes, frustrações, e ansiedades do estágio edípico de desenvolvimento, assim como pelos desapontamentos prévios desejos Gravemente conturbada porque a Mãe não a atende mais de forma inquestionável e sim faz certas exigências e se devota cada vez mais aos próprios interesses - algo que a criança não se permitia conscientizar antes -ela imagina que a Mãe, que a nutriu e criou um mundo oral abençoado, só fez isto para enganá-la - como a bruxa da estória.

Assim, o lar paterno "próximo a uma grande floresta" e a casa fatídica nas profundezas da mesma floresta são apenas, em nível inconsciente, dois aspectos do lar paterno: o gratificador e o frustrante.

A criança que pondera por conta própria sobre os detalhes de "João e Maria" acha significativo o seu começo. O fato de o lar paterno estar situado bem à beira da floresta, onde tudo acontece, sugere que o que vai se seguir estava iminente desde o início. Novamente é esta a forma do conto de fadas exprimir pensamentos através de imagens marcantes que levam a criança a usar sua própria imaginação para obter uma compreensão profunda.

Foi mencionado anteriormente como o comportamento dos pássaros simboliza que a aventura completa foi arranjada para o benefício das crianças. Desde os primeiros tempos cristãos a pomba branca simboliza poderes superiores benevolentes, João diz que es

e raivas quando a mãe não consegue gratificar seus e necessidades da forma integral esperada pela criança. tá vendo uma pomba branca pousada no teto do lar paterno, querendo dizer-lhe adeus. Ê um pássaro branco como a neve, que canta maravilhosamente, que leva as crianças à casa de biscoitos e depois pousa no teto, sugerindo ser aquele o lugar certo para elas ficarem. Outro pássaro branco se torna necessário para guiar as crianças de volta à segurança: o caminho para casa está bloqueado por um "grande rio" que eles só podem atravessar com a ajuda de um pato branco.

As crianças não encontram nenhum elemento aquático na vinda. Ter de cruzar um rio na

volta simboliza uma transição, e um novo começo em nível mais elevado de existência (como no batismo). Até o momento de cruzar este rio, as crianças nunca se tinham separado. A criança em idade escolar deveria desenvolver a consciência de sua unicidade pessoal, de sua individualidade, que significa que ela não pode mais compartilhar tudo com os outros, tem de viver sozinha até certo ponto e caminhar a passos longos por conta própria. Isto é expresso simbolicamente quando as crianças não são capazes de ficar juntas ao atravessar o rio. Quando chegam lá, João não vê jeito de atravessar, mas Maria observa um pato branco e pede-lhe que os ajude a cruzar o rio. João senta-se nas costas do pato e pede à irmã que venha também. Mas Maria sabe melhor que ele que isto não funcionaria. Têm de atravessar separados, e é o que fazem.

A experiência das crianças na casa da bruxa purgou-os das fixações orais; depois de atravessarem o rio, chegam à outra margem mais maduros, prontos a depender da própria inteligência para resolver os problemas da vida. Como crianças dependentes, tinham sido um fardo para os pais; quando voltam ao lar, tornam-se o esteio da família, já que trazem os tesouros que conseguiram. Estes tesouros são a recém-adquirida independência de pensamento e ação, uma nova autoconfiança que é o oposto da dependência passiva que os caracterizava quando foram abandonados na floresta.

São as mulheres - a madrasta e a bruxa - as forças inimigas nesta estória. A importância de Maria na liberação das crianças reassegura à criança que uma figura feminina pode ser tanto salvadora como destruidora. Provavelmente mais importante ainda é o fato de João salvá-los uma vez, e depois, mais adiante, Maria salvá-los de novo, o que sugere às crianças que, à medida em que crescem, devem passar a depender cada vez mais dos companheiros da própria idade para ajuda mútua e compreensão. Esta idéia reforça o objetivo principal da estória, que é uma advertência contra a regressão e um encorajamento ao crescimento em um plano mais elevado de existência, psicológico e intelectual.

"João e Maria" finaliza com a volta dos heróis ao lar, de onde partiram, e onde agora encontram a felicidade. Isto está psicologicamente correto porque uma criança nova, impulsionada para as suas aventuras por problemas orais ou edípicos, não pode esperar encontrar a felicidade fora do lar. Para que tudo corra bem com seu desenvolvimento, deve elaborar estes problemas enquanto ainda depende dos pais. Só através de boas relações com os pais a criança pode amadurecer para a adolescência de modo correto.

Depois de vencer as dificuldades edípicas, dominar as ansiedades orais, sublimar os anseios que não podem ser satisfeitos realisticamente, e aprender que o pensamento mágico deve ser substituído pela ação inteligente, a criança está pronta para viver novamente feliz com os pais. Isto é simbolizado pelos

tesouros que João e Maria trazem para casa a fim de compartilhá-los com os pais. Em vez de esperar que todas as coisas boas venham dos pais, a criança mais velha necessita ser capaz de dar alguma contribuição ao bem-estar emocional e da família.

Como "João e Maria" começa de fato com as preocupações da família de um pobre lenhador incapaz de sustentá-los, finaliza num nível igualmente concreto. Embora a estória conte que as crianças trouxeram para casa um monte de pérolas e pedras preciosas, nada mais sugere que o padrão de vida econômica da família tenha se modificado. Isto enfatiza a natureza simbólica destas jóias. O conto conclui: "E então todas as preocupações acabaram, e eles viveram juntos na mais completa alegria. Meu conto terminou; há um ratinho correndo, quem o pegar que faça dele um capuz de peles." Nada mudou no final de "João e Maria", a não ser as atitudes internas; ou, mais corretamente, tudo mudou devido à modificação das atitudes internas. As crianças não mais se sentirão expulsas, abandonadas, e perdidas na escuridão da floresta, nem buscarão a gengibre. Como também bruxa, pois provaram a conjunto, podem vencê-la em esperteza, saindo vitoriosos. O trabalho, produzindo coisas boas mesmo a partir de materiais não promissores (como usar pelo de um rato de forma inteligente para fazer um capuz), é a virtude e a aquisição real da criança em idade escolar, que lutou com as dificuldades edípicas e as dominou.

dois

"João e Maria" é um dos muitos contos de fadas onde irmãos cooperam num auxílio mútuo

sucesso devido aos esforços conjugados.

e alcançam o Estas estórias miraculosa casa de biscoitos de não encontrarão nem temerão a

eles mesmos que, pelo esforço

orientam a criança no sentido de transcender sua dependência imatura dos pais e alcançar os níveis seguintes e mais altos de desenvolvimento: valorizando também o apoio dos companheiros de idade. A cooperação com eles na realização das tarefas terá que substituir finalmente a dependência infantil e restrita aos pais. A criança em idade escolar freqüentemente ainda não pode imaginar que um dia será capaz de enfrentar o mundo sem os pais; por esta razão deseja agarrar-se a eles além do ponto necessário. Precisa aprender a confiar que algum dia dominará os perigos do mundo, mesmo na forma exagerada em que seus medos os retratam, e que se enriquecerá com isto.

A criança não encara os perigos existenciais objetivamente mas de um modo fantasticamente exagerado, que está de acordo com seu medo imaturo -

por exemplo, personificado como uma bruxa devoradora de crianças. "João e Maria" encoraja a criança a explorar por sua conta mesmo as meras invenções de sua imaginação ansiosa, porque este tipo de conto transmite-lhe a confiança de que poderá controlar não apenas os perigos reais de que os pais lhe falam, bem como os outros, intensamente exagerados, que ela teme que existam.

Uma bruxa forjada pelas fantasias ansiosas da criança, persegue-a; mas uma bruxa que ela pode empurrar para dentro de seu próprio fogão para que morra queimada é uma bruxa da qual a criança pode se livrar. Enquanto as crianças continuarem a acreditar em bruxas - sempre o fizeram e sempre o farão - até a idade em que não sejam mais compelidas a dar aparência humana às suas apreensões informes - elas necessitarão de estórias onde crianças se livram, pela engenhosidade, destas figuras persecutórias da imaginação. Conseguindo fazê-lo, ganham muito com a experiência, como o fizeram João e Maria.

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.[52] 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 "Chapeuzinha Vermelho" terminassem como Perrault a concluiu, seria melhor que as abandonássemos *.[53] Este teria sido seu destino, provavelmente, se a versão dos Irmãos Grimm não o transformasse no conto de fadas mais divul

* O interessante é que Andrew Lang escolheu a versão de Perrault para seu livro *O Livro de Fadas Azul.* A estória 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 estória 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.

gado. Mas, como esta estória começa com Perrault, consideraremos - e abandonaremos seu relato inicial.

A estória 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 este 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 informoulhe. 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 estória 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 estes 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 esta última pergunta dizendo: "São para te comer melhor". - E, pronunciando estas 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 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. * Infelizmente, com isso, tirava muito

* 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 onde ele engole os filhos que de modo miraculoso conseguem sair de seu estômago, e no lugar deles colocam pedras pesadas. Há uma estória Latina, de 1023 (de Egberto de Lièges, chamada *Fecunda ratis)*, na qual uma menininha é descoberta na companhia dos lobos; a menina usa uma manta verme

do significado dos contos. Quando conta a estória, 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. Estas simplificações junto com uma moral afirmada diretamente transformam este conto de fadas potencial num conto admonitório que especifica tudo. Assim, a imaginação do ouvinte não entra em ação para dar um significado pessoal à estória. Preso a uma interpretação racionalista da finalidade da estória, Perrault explicita tudo 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 esta 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 estes detalhes Capinha Vermelha se transforma de uma menina atraente e ingénua, 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 . À medida que cresce, a criança descobre novos aspectos destes contos bem conhecidas, e isto lhe dá a convicção de que realmente amadureceu em compreensão, já que a mesma estória agora lha, de grande importância para ela, e os estudiosos dizem que esta manta era um capuz vermelho. Aqui, então, seis séculos, ou mais, antes da estória 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. [54] Se alguma destas estórias foi a fonte de Perrault, podemos entender perfeitamente que ele tenha eliminado esta vulgaridade, dando-a como improvável, já que seu livro se destinava à diversão da corte de Versalhes. Perrault não só embelezava as estórias, 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 estórias, ele falava como se estivesse piscando para os adultos por cima da cabeça das crianças.

revela tantas coisas novas para ela. Isto só pode ocorrer se a criança não ouviu uma narrativa didática do assunto. A estória só alcança um sentido pleno para a criança quando é ela quem descobre espontânea e intuitivamente os significados previamente ocultos. Esta descoberta transforma algo recebido em algo que ela cria parcialmente para si mesma.

Os Irmãos Grimm contam duas versões desta estória, o que não lhes é habitual. * Em ambas, tanto a estória como 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 retratam nas estórias 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 tem de 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 conseqüência 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 dis-

* A coleção de contos de fadas dos Irmãos Grimm, que continha a estória de Chapeuzinho Vermelho, apareceu peia primeira vez em 1812 - mais de cem anos depois da publicação de Perrault.

tância 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 estória, 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 estória 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 aconselha-a 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, e 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 dela 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 id em busca de prazer recua e Chapeuzinho torna-se ciente de suas obrigações. *

***** Duas versões francesas bem diferentes da de Perrault evidenciaram ainda mais que Chapeuzinho Vermelho escolheu seguir o caminho do prazer, ou pelo menos o

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 maternais, 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.

É como se Chapeuzinho tentasse entender a natureza contraditória do homem vivenciando todos os aspectos da personalidade dele: as tendências egoístas, associais, 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 mais fácil, embora fosse advertida quanto ao caminho do dever. Nestes relatos da estória, Capinha Vermelha encontra o lobo numa bifurcação da estrada - isto é. um lugar onde se tem de tomar uma decisão importante: que caminho tomar. 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 corr. agulhas, " 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.

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 animalescas 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 estória 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 assegurarse 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 estória. 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 psicologi camente preparadas para as experiências sexuais podem dominá-las e crescer com isto. 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 nisto 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".

Esta 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 estória 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 estória 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 estória termina, "Mas Chapeuzinho Vermelho voltou feliz para casa, e ninguém lhe fez nenhum mal."

Esta 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. Isto 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 estórias 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 porque 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 estória 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 esta explicação não faz sentido porque o lobo poderia pegar Chapeuzinho imediatamente, e depois enganar a avó, como ocorre na estória.

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. * 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 estória 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 este 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 intercurso sexual dois tem de preceder ao "devoramento." Embora a maioria das crianças não * 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.

tenha conhecimento dos animais que morrem durante o ato sexual, estas 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 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!" [56] A estória 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 estes mesmos sentimentos subjacentes. Gustave Doré, numa de suas famosas ilustrações para os contos de fadas mostra Chapeuzinho Vermelho e o lobo juntos na cama.[57] 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. Isto, voltando à afirmativa de Djuna Barnes, é o que a criança sente acerca de Chapeuzinho e o lobo e a

relação deles, mas não sabe dizer - e é o que torna a estória tão cativante.

É esta 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 estas 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 estória 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 estória. Para a mente infantil, as implicações sexuais permanecem preconscientes, 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 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 estória 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 estória, 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 estória.

À 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 estória 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.

Porque o caçador fala do lobo como um "velho pecador" e diz que há muito tenta encontrá-lo? Chama-se um sedutor de lobo, na estória, 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 estória, não sabemos de onde ele vem, e nem ele conversa com Chapeuzinho Vermelho - salva-a, e é tudo. Durante a estória não se menciona o pai, o que não é habitual numa estória deste tipo. Isto 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 conseqüência 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 induzila 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 à própria Chapeuzinho quem tem a ideia 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. *

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 * Em outros relatos, o pai de Chapeuzinho aparece em cena, corta a cabeça do lobo e assim salva as duas mulheres.[58] 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.

dos contos de fada, esse é o tema de um renascimento para um pla-no mais alto de existência. As crianças (e também os adultos) de-vem ser capazes de acreditar que é possível atingir uma forma de existência mais alta se dominam os graus de desenvolvimento que isso requer. As estórias contando que isto, além de ser possível, é o provável têm uma tremenda atração para as crianças, porque com-batem o temor sempre presente de que não conseguirão fazer esta transição, ou de que perderão muito no processo. Por esta razão, por exemplo, em "Irmão e Irmã'[1], os dois não se perdem depois da transformação mas levam uma vida melhor juntos. Esta, 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. É o mesmo que se dissesse a uma pessoa que, quando Jonas foi engolido pela baleia, isto 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 estória 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 estória diz que a menina "pulou fora" do estômago do lobo, ela volta à vida como uma pessoa diferente. Este 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 estas transformações são possíveis.

A criança cujo consciente e inconsciente ficou profundamente envolvido na estória 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? Este 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. *

A estória deixa claro que as duas não morreram ao serem engolidas. Isto é evidenciado pelo comportamento de Chapeuzinho quando é libertada. "A menina pulou fora gritando: - Ó, 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. Estas 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.

* Esta 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 desta 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.

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 estórias como "Chapeuzinho Vermelho" a criança começa a entender - pelo menos num nível préconsciente - 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.

Isto é reforçado pela sentença final da estória, 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 estória 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 este 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 permitirse 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 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". A profundidade dos contos de fadas aparece quando os comparamos à literatura infantil moderna. David Riesman, por exemplo, comparou "Capinha Vermelha" com uma estória infantil moderna, intitulada *"Apito, o Trenzinho"*, um dos

Livrinhos de Ouro que teve uma vendagem de milhões de exemplares há uns vinte anos atrás.[59] 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 estória exemplifica a modificação do comportamento através dos estímulos adversos: as bandeiras vermelhas, *"Apito"* se reforma e a estória 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 estória 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 estória 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 estória 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.

"JOÃO E O PÉ-DE-FEIJÃO"

Os contos de fadas lidam, de forma literária, com os problemas básicos da vida, especialmente os inerentes à luta pela aquisição da maturidade. Advertem contra as conseqüências destrutivas de não conseguirmos desenvolver níveis superiores de egoicidade responsável, dando exemplos admonitórios como o dos irmãos mais velhos em "As Três Plumas", o das irmãs postiças em "Borralheira", e o lobo em "Chapeuzinho Vermelho". Estes contos sugerem sutilmente à criança a razão pela qual ela deveria lutar por uma integração superior e o que esta envolve.

As mesmas estórias também intimam os pais a tomarem consciência dos riscos envolvidos no desenvolvimento de seus filhos, para que fiquem alerta e protejam a criança quando necessário, a fim de evitar uma catástrofe. Também mostram que os pais deveriam apoiar e encorajar o desenvolvimento pessoal e sexual dos filhos quando e onde seja apropriado.

Os contos do ciclo de João são de origem britânica, de onde se difundiram para os países do mundo de língua inglesa.[60] A estória mais conhecida e interessante deste ciclo é "João e o Pé-de-Feijão". Alguns de seus elementos importantes aparecem em muitas estórias em todo o mundo: a troca aparentemente boba que fornece algo com poder mágico; a semente miraculosa de onde nasce uma árvore que chega até o céu; o ogre canibalista a quem o herói vence e rouba pela esperteza; a galinha que bota ovos de ouro ou o ganso de ouro; o instrumento musical que fala. A combinação destes elementos numa estória que afirma a conveniência da autoafirmação social e sexual no menino púbere, a tolice da mãe que o menospreza, fazem com que o conto seja muito significativo.

Uma das estórias mais antigas do ciclo é a de "João e Suas Barganhas". O conflito original do conto não é entre o filho e a mãe que o considera um tolo, mas uma luta pelo domínio entre filho e pai. Esta estória apresenta alguns problemas do desenvolvimento sócio-sexual do homem de uma forma mais clara do que em "João e o Pé-de-Feijão" e pode-se compreender mais depressa a mensagem subjacente deste último, à luz do primeiro conto.

Em "João e Suas Barganhas", João é um menino selvagem, de nenhuma serventia para o pai. Pior ainda, este, por causa do filho, está passando por um período difícil e enfrenta todos os tipos de dívidas. Assim, resolve mandar João à feira com uma de suas sete vacas, para vendê-la pelo melhor preço possível. No caminho, João encontra um homem que lhe pergunta para onde se dirige. João responde e o homem oferece-se para trocar a vaca por uma vara fabulosa: tudo que o dono tem de dizer é: "Levante-se bordão e avance" e a vara baterá nos inimigos até deixá-los sem sentidos. João faz a barganha. Chegando em casa, o pai, que esperava receber dinheiro pela vaca, fica tão furioso que procura um bordão para bater no filho. Em auto-defesa, este apela para o *seu* bordão, que bate no pai até ele pedir clemência. Isto estabelece a ascendência de João sobre o pai dentro da casa, mas não fornece o dinheiro de que precisam. Assim, João é enviado de novo à feira para vender outra vaca. Encontra o mesmo homem e troca a vaca por uma abelha que canta lindas canções. A necessidade de dinheiro aumenta e João é encarregado da venda de uma terceira vaca. Novamente encontra o homem e troca a vaca por um violino que toca melodias maravilhosas.

Aí muda o cenário. O rei que governa esta região tem uma filha que é incapaz de sorrir. O pai promete casá-la com o homem que conseguir alegrá-la. Muitos príncipes ricos tentam, em vão, diverti-la. João, com suas roupas esfarrapadas leva a melhor sobre os competidores de alta classe, porque a princesa sorri quando ouve a abelha cantar e o violino tocar de modo tão lindo. E ela ri quando o bordão bate em todos os outros pretendentes. Assim João se casará com ela.

Antes de se casarem, os dois devem passar uma noite juntos n;. cama. João fica imóvel e não faz nenhum movimento para se aproximar da princesa. Isto ofende o rei e a filha dele, mas o rei acalma a princesa e sugere que talvez João tivesse tido medo dela e da nova situação em que se encontra. Por isso, na noite seguinte fazem uma nova tentativa, mas sucede o mesmo que na noite, anterior Quando, numa terceira tentativa, João ainda não vai de encontro à princesa na cama, o rei irado manda lançá-lo num poço cheio de leões e tigres. O bordão de João derrota e submete os animais selvagens, deixando a princesa maravilhosa com "o homem admirável que ele é". "Casam-se e têm montões de filhos".

A estória é um tanto incompleta. Por exemplo, embora se enfatize repetidamente o número três - três encontros com o homem, três trocas de uma vaca por um objeto mágico, três noites com a princesa sem João se "mexer para ela" - não fica claro porque se mencionam sete vacas no início e depois não se ouve mais falar das outras quatro que restaram depois das trocas. Em segundo lugar, embora haja muitos contos em que um homem não responde ao amor por três dias ou noites consecutivas, normalmente o conto explica a razão disso. * O comportamento de João a esse respeito não é explicado e temos de usar a imaginação para inferir seu significado.

A fórmula mágica "Levante-se bordão e avance" sugere associações fálicas, como o fato de que só esta nova aquisição permite João dominar na relação com o pai que até então o dominava. Com este bordão consegue vencer a competição com todos os pretendentes - competição que é uma luta sexual, já que o prêmio é o casamento com a princesa. E é o bordão que finalmente leva à posse sexual da princesa, depois dele subjugar os animais. A canção maviosa da abelha e as lindas melodias do violino fazem a princesa sorrir, mas ela *ri* * quando o bordão bate nos pretendentes pretensiosos, fazendo pouco da postura masculina deles. Se a estória contasse apenas destas conotações sexuais não seria um conto de fadas, ou pelos menos um conto de fadas muito significativo. Temos que considerar os outros objetos mágicos para encontrar' os significados mais profundos, bem como as noites em que João fica imóvel ao lado da princesa como se ele mesmo fosse um bordão.

* Por exemplo, no conto dos Irmãos Grimm intitulado "Os Corvos", a filha de uma rainha transformada

em corvo pode ser libertada do encantamento se o herói es perá-la completamente acordado na tarde seguinte. O corvo adverte-o que para permanecer acordado não deverá comer nem beber nada que uma velha lhe oferecerá. Ele promete, mas por três dias consecutivos acaba sendo induzido a tomar alguma coisa e, em conseqüência disso, dorme no momento em que a princesacorvo vem se encontrar com ele. Aqui os ciúmes de uma velha e a cupidez egoísta de um homem explicam o sono dele, quando deveria estar bem acordado para sua amada.

* Há muitos contos de fadas onde uma princesa muito séria é conquistada por um homem que a faz rir - isto é, que a libera emocionalmente. O herói freqüentemente consegue isso fazendo com que as pessoas que normalmente inspiram respeito pareçam ridículas. Por exemplo, em "O Ganso de Ouro" dos Irmãos Grimm, Sim plório, o mais novo dos três irmãos, devido à gentileza com um anãozinho velho recebe um ganso com penas de ouro. A cupidez induz várias pessoas a tentarem puxar uma pena, mas com isto elas ficam grudadas no ganso, e grudadas umas nas outras. Finalmente um pároco e um sacristão ficam grudados também, e têm que correr atrás de Simplório e do ganso. Parecem tão ridículos que, vendo esta pro cissão, a princesa ri.

A estória deixa implícito que a potência fálica não basta. Por si só não leva a nada melhor e superior, nem ocasiona maturidade sexual. A abelha - símbolo de trabalho árduo e de doçura já que nos dá mel, e conseqüentemente as canções deliciosas - representa o trabalho e prazer de executá-lo. O labor construtivo, simbolizado pela abelha, é um contraste perfeito com a selvageria e preguiça iniciais de João. Depois da puberdade, o menino deve encontrar metas construtivas e trabalhar por elas para se tornar um membro útil da sociedade. Por esta razão João recebe primeiro o bordão, antes da abelha e do violino. O violino, o último presente, simboliza a conquista artística, e portanto a mais alta realização humana. Para conquistar a princesa, não basta o poder do bordão e do que ele simboliza sexualmente. Este poder (potência sexual) deve ser controlado, como sugerem as três noites na cama sem João se mexer. Com este comportamento ele demonstra seu autocontrole e não se apóia na exibição de uma masculinidade fálica: não deseja conseguir a princesa possuindo-a. Subjugando os animais ferozes João mostra que usa sua força para controlar as tendências inferiores - a ferocidade do leão e do tigre, sua selvageria e irresponsabilidade que acumulam dívidas para o pai - e com isto torna-se digno da princesa e do reinado. A princesa o reconhece. João de início fez apenas com que ela risse, mas no final, quando demonstrou não só poder (sexual) mas também autocontrole (sexual), é reconhecido por ela como um homem "admirável", com quem ela pode ser feliz e ter muitos filhos. *

"João e Suas Barganhas" começa com uma autoafirmação adolescente fálica (de "Levante-se e avance") e termina com a maturidade social e pessoal quando se conquista autocontrole e valorização das coisas superiores na vida. O conto "João e o Pé-deFeijão", muito mais conhecido, começa e termina em pontos bem anteriores do desenvolvimento sexual do homem. Embora haja indicações sobre a perda do prazer infantil na primeira estória, com a necessidade de vencer as vacas, este tema é uma proposta central em "João e o

Pé-de-Feijão". Nesta estória a boa vaca Leiteira Branca, que até então sustentara o filho e a mãe, pára de repente de * A estória "O Corvo" dos Irmãos Grimm pode servir como comparação para apoiar a idéia de que um autocontrole repetido três vezes frente às tendências instintivas demonstra maturidade sexual, enquanto sua ausência indica uma imaturidade que impede obter o amor verdadeiro da pessoa. À diferença de João, o hera. em "O Corvo", em vez de controlar seu desejo de comer, beber e dormir, sucumbe três vezes à tentação, aceitando o que a velha diz: "Uma vez só não é nada" - isto é, não conta - o que mostra sua imaturidade moral. Assim, ele perde a princesa. Finalmente consegue-a, mas só depois de muitas andanças que o fazem crescer.

dar leite. Assim começa a expulsão do paraíso infantil, que continua com a mãe escarnecendo da crença de João no poder mágico das sementes. O pé de feijão fálico permite que João se envolva num conflito edípico com o ogre, ao qual sobrevive e vence no final, mas só graças à mãe edípica que toma sua defesa contra o próprio marido. João abandona a crença no poder mágico da autoafirmação fálica quando derruba o pé de feijão, e isto abre o caminho do desenvolvimento da masculinidade moderna. Assim, as duas estórias de João, em conjunto, cobrem o desenvolvimento total do homem.

A lactância termina quando a crença em um suprimento infindável de amor e alimento torna-se uma fantasia irreal. A infância começa com a crença igualmente irreal sobre o que o próprio corpo em geral, e especificamente um de seus aspectos (o aparelho sexual recém-descoberto) pode fornecer. Como na lactância o seio da mãe simbolizava tudo o que a criança desejava da vida e parecia receber dele, da mesma forma agora a criança acredita que seu corpo, incluindo os genitais, farão tudo por ela - ou quer acreditar nisso. Isto vale tanto para meninos quanto para meninas. Por esta razão todas as crianças gostam de "João e o Pé-de-Feijão". O final da infância, como sugerimos anteriormente, ocorre quando tais sonhos infantis de triunfo são alcançados e a autoafirmação, mesmo contra um pai vem para o dia a dia da criança.

As crianças captam com facilidade o significado inconsciente da tragédia quando a boa vaca Leiteira Branca, que fornecia todo o necessário, repentinamente pára de dar leite. Suscita vagas lembranças da época trágica em que o fluxo de leite cessou para a criança, quando foi desmamada. É a época em que a mãe solicita que a criança aprenda a se arranjar com o que o mundo externo lhe pode oferecer. Isto é simbolizado pelo fato da mãe enviar João ao mundo para conseguir algo (o dinheiro que esperam obter pela vaca) que os sustente. Mas a crença de João nos fornecimentos mágicos não o preparam para enfrentar o mundo de forma realista.

Até então a Mãe (a vaca, na metáfora do conto) fornecera todo o necessário e agora não o faz mais; a criança então se volta naturalmente para o pai - representado na estória pelo homem que encontra no caminho - esperando que ele forneça magicamente tudo que ela necessita. Privada do abastecimento

"mágico" que até então era coisa segura, e ao qual se sentia com "direito" inquestionável, João está mais que disposto a trocar a vaca por qualquer promessa de solução mágica para o impasse de vida em que se encontra. Não é só a mãe que diz para João vender a vaca por esta não dar mais leite. João também quer se livrar desta vaca inútil que o decepciona. Se a Mãe, na forma de Leiteira Branca, lhe retira o apoio e torna necessária uma modificação, nas coisas, então João trocará a vaca não pelo que a mãe quer, mas pelo que lhe parece mais desejável. Ser enviado de encontro ao mundo significa o final da lactância. A criança deve então começar um processo longo e difícil de se transformar num adulto. O primeiro passo é o abandono da dependência de soluções orais para todos os problemas da vida. A dependência oral deve ser substituída pelo que a criança pode fazer para si mesma, por iniciativa própria. Em "João e Suas Barganhas" o herói recebe três objetos mágicos e só por meio deles consegue sua independência. Os objetos fazem tudo por ele; sua única contribuição, quando mostra autocontrole, é passiva; não faz nada na cama com a princesa. Quando o lançam no poço com os animais ferozes, o que o salva não é a coragem nem a inteligência, mas apenas o poder mágico de seu bordão.

As coisas se passam de forma diferente em "João e o Pé-deFeijão". A estória conta que, embora a crença na mágica possa ajudar a enfrentar o mundo por conta própria, em última análise devemos tomar a iniciativa e nos propormos a correr os riscos envolvidos em conduzir a vida. Quando João recebe as sementes mágicas, sobe o pé de feijão por iniciativa própria e não por sugestão de outrem: usa a força do corpo com perícia para escalar o pé-de-feijão, e arrisca a vida três vezes antes de conseguir os objetos mágicos. No final abate o pé-de-feijão e desta forma assegura a posse dos objetos que obteve pela sua própria astúcia.

A criança só aceita abandonar a dependência oral se puder encontrar segurança numa crença realista - ou, como mais provável, numa crença fantasticamente exagerada - no que o corpo e os próprios órgãos farão por ela. Mas vê na sexualidade alguma coisa nãc baseada numa relação entre homem e mulher, mas algo que pode realizar sozinha. Decepcionado com a mãe, o menininho possivelmente não aceita a idéia de que para concretizar sua masculinidade precisa de uma mulher. Sem esta crença (irreal) em si mesma, a criança não é capaz de enfrentar o mundo. A estória diz que Joãc procurou trabalho, mas não conseguiu encontrar. Ainda não é capaz de lidar com as coisas de forma realista; o homem que lhe dá as sementes entende isto, mas a mãe não. Só a confiança no que o próprio corpo - ou especificamente a sexualidade em florescimento pode fazer por ela, permite à criança abandonar a dependência da satisfação oral. Esta é outra das razões por que João se dispõe a trocar a vaca

pelas sementes.

Se a mãe aceitasse o desejo do filho de acreditar que as sementes - e o que pode crescer a partir delas - são tão valiosas agora como foi a vaca no passado, então João teria menos necessidade de recorrer a satisfações fantasiadas, como a de crer nos poderes fálicos mágicos simbolizados pelo enorme pé-de-feijão. Em vez de aprovar o primeiro ato de independência e iniciativa do filho - a troca da vaca pelas sementes - a mãe o ridiculariza, fica com raiva dele, bate nele, e pior ainda, incorre no exercício de seu poder oral destituidor: como castigo pela demonstração de iniciativa, manda João para a cama sem comer.

Lá, na cama, depois da realidade ter sido tão decepcionante, a satisfação fantasiada predomina. A sutileza psicológica da estória de fadas, que faz com que ela soe tão verdadeira, demonstra-se novamente no fato da semente se transformar num enorme pé-defeijão durante a noite. Nenhum menino normal poderia, durante o dia, exagerar de modo tão fantástico as esperanças que a sua masculinidade recém descoberta lhe desperta. Mas durante a noite, nos sonhos, isto lhe aparece em imagens extravagantes, como o pé-defeijão por onde sobe até os céus. A estória diz que, quando João despertou, o quarto estava parcialmente escuro, com o pé-de-feijão interceptando a luz. É outra pista de que a escalada até as alturas, o encontro com o ogre, etc., são apenas sonhos que dão ao menino esperanças de um dia realizar grandes feitos.

A criança entende que o crescimento fantástico das sementes simples mas mágicas, durante a noite, é um símbolo do poder milagroso e das satisfações ocasionadas pelo desenvolvimento sexual de João: a fase fálica substitui a oral; o pé-de-feijão substitui Leiteira Branca. Por este pé-de-feijão a criança subirá às alturas para conquistar uma existência superior.

Mas, adverte a estória, há grandes perigos nisso. Ficar agarrado à fase fálica é um processo pequeno sobre a fixação na fase oral. Só quando adquirimos a relativa independência devida aos novos desenvolvimentos sociais e sexuais e a usamos para resolver os antigos problemas edípicos chegamos a um processo verdadeiramente humano. Daí os encontros perigosos com o ogre, como pai edípico. Mas João também recebe ajuda da mulher do ogre, sem o que seria destruído por ele. João está inseguro quanto à sua recém-descoberta força masculina e isto é ilustrado pela "regressão" à oralidade sempre que se sente ameaçado: esconde-se duas vezes no forno, e finalmente numa grande terrina de cozinhar. Sua imaturidade também é sugerida pelo roubo dos objetos mágicos pertencentes ao ogre, pois só os consegue porque o ogre está adormecido. * João ainda não está pronto para confiar na sua masculinidade, o que percebemos pelo fato dele pedir comida à mulher do ogre porque está faminto.

À moda dos contos de fadas, a estória retrata os estágios de desenvolvimento que

um menino deve atravessar para se tornar um * O comportamento de João em "João e suas Barganhas" é bem diferente, pois confia na sua força recém-conquistada. Não se esconde nem consegue coisas sorrateiramente; ao contrário, quando está numa situação perigosa, seja com o pai, com os competidores que lutam pela princesa, ou com as bestas ferozes, utiliza abertamente o poder do bordão para conseguir seus objetivos.

ser humano independente, e mostra como isto é possível, e até mesmo agradável - apesar dos perigos - e é até muito vantajoso. Abandonar as satisfações orais, ou melhor, ser forçado a fazê-lo devido às circunstâncias - e substituí-las pela satisfação fálica como solução para os problemas da vida não é o bastante: temos que acrescentar, passo a passo, valores mais altos aos que já conquistamos. Antes disso acontecer, precisamos elaborar a situação edípica, que começa com uma profunda decepção em relação à mãe e envolve competições e intenso ciúmes do pai. O menino não confia ainda bastante no pai para relacionar-se francamente com ele. Para dominar as dificuldades deste período, o menino necessita a ajuda compreensiva da mãe: João só adquire os poderes do pai-ogre porque a mulher do ogre o protege.

Na primeira expedição João rouba uma bolsa cheia de ouro. Isto permite que ele e a mãe comprem o que precisam, mas o dinheiro acaba. João repete a excursão, embora agora saiba que com isso arrisca a vida. *

Na segunda viagem João consegue a galinha que bota ovos de ouro: aprendeu que as coisas se acabam se não pudermos produzilas ou ter quem as produza. João se contentaria com a galinha, pois agora todas as necessidades físicas são satisfeitas. Por isso, não é a necessidade que motiva a última viagem, mas o desejo do risco e da aventura - desejo de encontrar algo mais do que simples bens materiais. Assim, em seguida, João consegue a harpa de ouro, que sim * Em certo nível, escalar o pé-de-feijão simboliza não só o poder mágico de ereção do falo, mas também os sentimentos do menino em conexão com a masturbação. A criança que se masturba teme que, se for descoberta, sofrerá um castigo terrível, simbolizado pelo medo do ogre matá-lo se descobrir o que João está fazendo. Mas a criança também sente, ao sé masturbar, que está "roubando" algo do poder dos pais. Em nível inconsciente compreende este significado da estória e isto lhe assegura que as ansiedades da masturbação não são válidas. Sua excursão "fálica" no mundo dos ogres-adultos, em vez de conduzi-la à destruição, traz-lhe vantagens que ela pode gozar permanentemente.

Temos aqui um outro exemplo de como o conto de fadas permite à criança entender e receber ajuda em nível inconsciente sem ter que tomar consciência do que a estória está tratando. O conto de fadas representa em imagens o que se passa no inconsciente ou no preconsciente da criança: sua sexualidade nascente parece um milagre que ocorre na escuridão da noite, ou nos sonhos. A escalada do pé-defeijão, e o que ela simboliza, cria a ansiedade de que no final desta experiência ele seja destruído por sua ousadia. A criança teme que seu desejo de tornar-se sexualmente ativa signifique roubar os poderes e prerrogativas paternas, e que isto então só possa ser feito sorrateiramente, quando os adultos não podem ver o que ocorre. Depois da estória incorporar estas ansiedades, assegura à criança de que tudo acabará bem.

boliza a beleza, a arte, as coisas superiores na vida. Segue-se então a última experiência de crescimento, com a qual João aprende que confiar em mágica para resolver os problemas da vida não funciona.

Conseguindo uma humanidade integral com a luta pela obtenção do que a harpa representa, ele forçosamente toma consciência quando o ogre quase o apanha - de que, se continuar a depender de soluções mágicas,terminará destruído. Quando o ogre o persegue pelo pé de feijão, João grita para a mãe pegar o machado e cortar o pé de feijão. A mãe traz o machado como foi pedido, mas, quando vê as enormes pernas do gigante descendo o pé de feijão, fica paralisada; é incapaz de lidar com objetos fálicos. Num nível diferente, a atitude da mãe significa que embora ela possa proteger o filho contra os perigos que a luta pela masculinidade envolve - como faz a mulher do ogre escondendo João - não pode consegui-la por ele; só ele mesmo pode fazê-lo. João agarra o machado e abate o pé de feijão, e com isso derruba o ogre que morre da queda. Assim, João livra-se do pai, que é vivenciado em nível oral: como um ogre ciumento que o deseja devorar.

Mas, abatendo o pé de feijão, João não se liberta apenas de uma imagem do pai como ogre destrutivo e devorador; também abandona sua crença no poder mágico do falo corno meio para conseguir todas as coisas boas da vida. Cortando o pé de feijão, João abjura as soluções mágicas e torna-se "verdadeiramente um homem". Não mais tomará as coisas dos outros, mas também não viverá com um medo mortal dos ogres, nem dependerá de que mamãe o esconda no fogão (regressão à oralidade).

Quando a estória termina, João está preparado para abandonar as fantasias fálicas e edípicas e, em vez delas, tentar viver na realidade da forma possível a um menino de sua idade, O próximo estágio de desenvolvimento não o encontrará numa tentativa de enganar o pai adormecido para roubar suas posses, nem fantasiando que uma figura materna trairá o marido, para o bem dele, mas pronto a lutar abertamente por sua ascendência social e sexual. Aqui começa “João e Suas Barganhas”, onde vemos o herói alcançar esta maturidade.

Este conto de fadas, como vários outros, poderia ensinar muito aos pais sobre a forma de ajudar a criança a crescer. Diz às mães o que os meninos necessitam para resolver seus problemas edípicos: a Mãe deve apoiar a ousadia masculina do menino, ainda que subrepticiamente, e protegê-lo contra os perigos inerentes à afirmação masculina, particularmente quando dirigidos contra o pai.

A mãe em "João e o Pé de Feijão" não consegue ajudar o filho porque, em vez de apoiar sua masculinidade em desenvolvimento, nega sua validez. O pai do outro sexo deve encorajar o desenvolvimento sexual pubertal da criança, particularmente quando ele busca metas e realizações no mundo maior. A mãe de João, que considerava o filho completamente tolo devido à troca que fez, revela-se a tola porque não reconhece o desenvolvimento que estava ocorrendo no filho, transformandoo de criança em adolescente. Se as coisas tivessem

acontecido como ela queria, João permaneceria uma criança imatura, e nem ele nem a mãe teriam escapado da miséria. João, motivado pela sua masculinidade em botão, desencorajado pela opinião depreciativa da mãe, consegue uma grande fortuna pelas próprias ações corajosas. A estória ensina - como muitos outros contos de fadas, tais como "As Três Linguagens" - que o erro dos pais é basicamente a falta de uma resposta apropriada e sensível aos vários problemas envolvidos na maturação pessoal, social e sexual da criança.

O conflito edípico no menino deste conto está externalizado convenientemente em duas figuras distantes que existem num castelo em algum lugar nas alturas: o ogre e sua mulher. Na experiência da maioria das crianças, quando o pai está fora - como o ogre no conto - a criança e a mãe se divertem juntas, como João e a mulher do ogre. Então repentinamente Papai volta para casa, pedindo a refeição, o que estraga tudo para a criança, que não recebe atenção do pai. Se a criança não sente que o pai fica feliz em encontrála cm casa, passa a temer o que fantasiou enquanto ele esteve fora, porque isso não o incluía. Como a criança deseja roubar o que o Pai tem de mais valioso, é natural que tema ser destruída, em retaliação.

Considerados todos os perigos da regressão à oralidade, temos outra mensagem implícita na estória de João: não foi de todo ruim que a Leiteira Branca parasse de dar leite. Se isto não acontecesse. João não teria conseguido as sementes que fizeram crescer o pé-defeijão. Então a oralidade não é apenas um sustento. Se nos agarrarmos a ela por muito tempo, ela impedirá desenvolvimentos posteriores; pode até mesmo destruir, como o ogre fixado oralmente. A oralidade pode ser trocada com segurança pela masculinidade se a Mãe aprova e continua a oferecer proteção. A esposa do ogre esconde João num lugar seguro e protegido, como o útero materno que forneceu segurança contra todos os perigos. Esta regressão breve a um estágio prévio de desenvolvimento dá a segurança e força necessárias para o passo seguinte em independência e autoafirmação. Permite ao menino gozar integralmente as vantagens do desenvolvimento fálico que se inicia. E, se a bolsa de ouro e, ainda mais, a galinha que bota ovos de ouro representam idéias anais de possessão, a estória assegura que a criança não ficará presa ao estágio anal de desenvolvimento: logo perceberá que deve sublimar estes enfoques primitivos e ficará insastifeita com eles. Partirá então para nada menos do que uma harpa de ouro e o que ela simboliza. *

* Infelizmente, a reimpressão de "João e o Pé-de-Feijão" contém sempre muitas modificações e acréscimos, na maioria resultantes de esforços para justificar que João roube o gigante. Estas modificações, todavia, destroem o impacto poético da estória e roubam-lhe o significado psicológico profundo. Nesta versão expurgada, uma fada diz a João que o castelo do gigante e os objetos mágicos outrora eram de posse do pai de João, e que o gigante os tomou depois de matá-lo; e que, por conseguinte, João deve assassinar o

gigante e ter a posse devida dos objetos. Isto faz com que tudo que sucede a João seja uma retribuição moral em vez de uma estória sobre a aquisição da masculinidade.

O original de "João e o Pé-de-Feijão" é a odisséia de um menino que luta para conseguir independência de uma mãe que o menospreza, e tenta conseguir por conta própria uma certa grandiosidade. Na versão expurgada, João faz apenas o que lhe diz outra mulher mais velha e poderosa.

Um último exemplo mostra como os que pensam estar melhorando o conto de fadas tradicional realmente fazem o oposto. Em ambas as versões, quando João pega a harpa mágica, esta grita: "Senhor, Senhor", despertando O ogre, que então persegue João com a intenção de matá-lo. Uma harpa que desperta seu verdadeiro dono quando é roubada faz sentido no conto de fadas. Mas o que a criança deve pensar de uma harpa mágica que não só foi roubada do dono verdadeiro, mas roubada por um homem que o matou de modo vil, e que no processo de ser retomada pelo filho do dono verdadeiro desperta o ladrão assassino? A modificação destes detalhes tira o impacto mágico da estória, e priva o objeto mágico bem como tudo o mais que sucede na estória - do seu significado simbólico como representações externas de processos internos.

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 consequências desastrosas para eles se se deixam aprisionar por elas.*

Em "João e 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 isto 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 deste conto de fadas que

* 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.

traz de modo errado, o nome da criança, como sucede com a estória de Édipo. Pode ser útil, por isso, considerar rapidamente este 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 este sentimento dos pais, se eles fazem parte da relação com ela. A estória de fadas permite à criança compreender que não só ela sente ciúmes dos pais mas estes também têm sentimentos paralelos - uma percepção que 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 estes 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 porque 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 estória de Édipo é parte central ilustra como a seqiiência de gerações pode contribuir para o temor que os pais sentem dos filhos.[61]

Este 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 estórias 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 isto destruiu a ele e ao filho. Pélope, tendo sido usado desta 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 este 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 casarse com Hipodamia; se perdesse, o rei tinha direito de matá-lo, e ele sempre o fazia. Pélope subrepticiamente 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 pelos de ouro. Em retribuição, Atreus assassinou os dois filhos de Tiestes, e serviu-os como alimento para Tieste num' grande banquete.

Este 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 Pélope, pois abduziu - ou seduziu - Crisipo. Podemos considerar que Laio agiu assim por ciúmes de Crisipo, que era preferido por Pélope. Como castigo por este ato de rivalidade, o oráculo de Delfo disse a Laio que ele seria morto pelo próprio filho. Assim como Tântalo destruira, ou tentara destruir o filho de 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 destas estórias nos fala dos

desejos de um filho fazer isto 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 calcanhares 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, casouse 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 estória 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, Eteocles 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 nestes 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 estória ainda não se conclui. Creonte, que, sendo rei, condenou Antígona à morte, faz isto 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 consequência 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.

Neste ciclo de mitos encontramos quase todos os tipos de ligações incestuosas que também surgem nos contos de fadas. Mas nos contos, a estória 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 isto 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 muito 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 à 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 *destas* estórias é que as dificuldades e envolvimentos edípicos podem parecer sem solução, mas, lutando corajosamente com estas 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. Isto 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. Freqüentemente intitulava-se apenas "Branca de Neve", em bora existam muitas variações. * "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

* 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 em 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.

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; neste 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.[62]

Nestes relatos, conde e condessa ou rei e rainha são os pais sutilmente disfarçados, e a menina tão admirada pela figura paterna e a filha substituta. Os desejos edípicos do pai e da filha, bem como os ciúmes que despertam 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 estória

de "Branca de Neve" deixa os envolvimentos edípicos a cargo de nossa imaginação em vez de forçá-los em nossa mente consciente.[63]*

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 envolvimentos, os contos de fadas permitem-nos esboçar nossas próprias conclusões no tempo propício, para conseguirmos Uma melhor compreensão destes problemas. Estórias 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 estória 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 estória - ficam a cargo de nossa imaginação.

* 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. Este tio, que é realmente seu pai adotivo, é o único pai que ele teve, pois a mãe engravidara magicamente com uma folha de osa 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 estória. No final, o tio descobre que a jovem escrava é Lisa. Restitui-lhe o lugar devido e expulsa a sua esposa que, por ciúme de seu amor por Lisa, quase a destruira.[64]

Quando, psicologicamente falando, os pais geram um filho, a vinda da criança é o que faz os dois se tornarem 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 este 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 préedípica absoluta, são mencionados levemente, como ocorre na maioria dos contos de fadas. A estória 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.

A estória dos Irmãos Grimm começa assim: "Era uma vez, no meio do inverno, quando a neve caía como plumas do céu, uma rainha que 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 casouse novamente..."

A estória começa com a mãe de Branca de Neve picando os dedos e as três gotas de sangue vermelho caindo sobre a neve. Aqui a estória 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 hímem 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). [65] - é uma précondição para a concepção, porque a criança só nasce depois deste, 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 da 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 sentirse 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 da 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 isto 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[11]

O narcisismo faz parte da configuração infantil. A criança deve aprender gradualmente a transcender esta forma perigosa de autoenvolvimento. A estória 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 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 dele 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 isto produza ciúmes dela na mãe. Mas em nível preconsciente, a criança sabe bem o quanto sente ciúmes quando os pais prestam atenção um ao outro, quando ela sente que desejaria esta 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 este 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 estória 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 positivos 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 emocionai 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 suas vantagens e poderes.

Se uma criança não pode se permitir a sentir ciúmes dos pais (isto 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 esta 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, ousai 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, tomam o partido da filha se fosse livre, como o fez.

Por que as figuras masculinas são projetadas com tanta freqüência no papel de caçadores nos contos de fadas? Embora a caça tenha sido uma ocupação tipicamente masculina quando as estórias de fadas começaram a existir, esta é uma explicação muito fácil para o fato. Nessa época os i príncipes e princesas eram tão raros quanto hoje, mas aparecem com fartura nos contos. Mas quando e onde essas estórias 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 freqüentemente 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 esta figura. No inconsciente o caçador é visto como símbolo de proteção. Em conexão com isto devemos considerar as fobias de animais dos 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 estes animais ameaçadores, mantê-los permanentemente à 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, associais, 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 estória de Branca de Neve, o pai-caçador não consegue uma posição forte e definida. Nem cumpre seu dever para 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 destas figuras nos contos de fadas sugere que maridos dominados pelas esposas não constituem uma novidade neste mundo. Mais exatamente, são estes pais que criam dificuldades insuperáveis para a criança ou não conseguem ajudar a resolvê-las. Este 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? Isto 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 associais 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 insite 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 bloqueda 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 é 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.

Esta não é a primeira estória 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, isto 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 isto 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 isto for verdade, o pai, ainda muito poderoso, se vingue. É 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 reali zações da criança. E 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 destas dificuldades psicológicas. Algumas crianças vão além, fantasiando e na realidade fugindo em busca deste lar ideal. Os contos de fadas, todavia, ensinam implicitamente à criança que este 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 estória de Branca de Neve, envolve grandes perigos. Por algum tempo parece possível escapar desta 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, ate 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 ce Neve, parece ultrajante a noção dela ter-se arriscado subconscientemente a dormir na cama com um homem. Mas Branca de Neve mostra, quando se deixa tentar três vezes pela rainha disfarça da que, como a maioria dos humanos - e, acima de tudo, dos ado lescentes - cede facilmente à tentação. Todavia, a incapacidade de Branca de Neve em resistir à tentação torna-a mais atraente e hu mana, 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 que 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.[66] 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; este 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 européias freqüentemente eram resíduos de temas religiosos cristãos não aceitos, porque a Cristandade não tolerava as tendências pagãs 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 destes 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.) Estas 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. Estes "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. *

À 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. Esta falta de modificações e ausência de desejo por ela faz a existência deles ser comparável â da criança pré-púbere. Por esta razão os anões não entendem nem simpatizam com as pressões internas que tornam impossível para Branca de Neve resistir às tentações da rainha. Os * 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 deste simbolismo. Estes 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 estória. 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 estória novamente. O relato poético de "Branca de Neve", escrito por Anne Sexton sugere a natureza fálica destes personagens, pois refere-se a eles como "os anões, estes cachorros quentes e pequenininhos" [67]

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 préadolescente pacífico que Branca de Neve vive entre os anões antes da 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. Freqüentemente estas 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. Isto 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 compe tição com a madrasta, Branca de Neve tenta escapar para um perío do de latência livre de conflitos, quando o sexo está adormecido e o turbilhão da adolescência pode ser visto. Mas o tempo ou o desen volvimento humano não permanecem estáticos, e uma volta à la tência 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 du rante o período anterior. Com isto, a madrasta, que representa os elementos negados conscientemente no conflito interno de Branca de Neve, reaparece no cenário, e despedaça a paz interna da mes ma.

A presteza com que Branca de Neve cede repetidamente à tentacão 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 peIas 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 voltar à imaturidade quando encontra dificuldades adolescentes.

Embora não saibamos quanto tempo ela viveu com os anões antes da 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. Isto 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. *

Ora, se o propósito da rainha fosse matar Branca de Neve, poderia fazê-lo facilmente neste momento. Mas se seu objetivo era impedir a filha de superá-la, bastava reduzila à imobilidade. A rainha então, representa a mãe que temporariamente consegue manter o predomínio parando o desenvolvimento da filha. Em outro nível, o significado deste episódio é sugerir os conflitos de Branca de Neve quanto ao desejo adolescente de estar bem enfeitada porque isto 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 este desejo é "venenoso" para Branca de Neve no seu estado adolescente imaturo, e ela cai desacordada. Novamente os anões a salvam. Da * 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 esta desmaia.

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 dentre 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 no meio, comendo aparte 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 visitála: 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. Estes 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. *

* Este período de inércia também explica o nome de Branca de Neve, que frisa apenas uma das três cores responsáveis por sua beleza. O Branco freqüentemente 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

A estória 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 fez 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 fixações 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 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; ê a pureza branca de nossa consciência, o superego. À 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 estas 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 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 estória, 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.

pela morte que causam, dançando com eles. Simbolicamente, a estória 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 da rainha sentir ciúmes, ou sua boa vida com os anões - experiências difíceis e dolorosas de crescimento que não podem ser evitadas. Estas estórias 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 obtém 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 destróem seus filhos e certamente se destróem.

"CACHINHOS DE OURO E OS TRÊS URSOS"

Esta estória não possui algumas das características mais importantes dos contos de fadas, já que no final não existe nem recuperação nem consolo; não há resolução de conflito, e, por conseguinte, nenhum final feliz. Mas é um conto muito significativo porque lida simbolicamente com alguns dos problemas mais importantes de desenvolvimento da criança: a luta com os predicamentos edípicos; a busca de identidade; e a rivalidade fraterna.

Na forma atual esta estória é de origem recente, embora derive de um conto antigo. Sua breve história exemplifica o desenvolvimento, no tempo, de um conto admonitório à medida que adquire características de conto de fadas,

tornando-se mais popular e significativo. Sua história demonstra que o aparecimento impresso de um conto de fadas não exclui a sua revisão em edições posteriores. Mas, quando*ocorrem alterações, as mudanças - em contraste com a época em que os contos eram perpetuados apenas oralmente
- refletem mais do que apenas as idiossincrasias pessoais do narrador.

A menos que seja um artista criador,, um autor quando reorganiza um conto de fadas para nova impressão raramente se orienta por seus sentimentos inconscientes quanto à estória, e não tem em mente uma criança específica a quem deseje divertir e esclarecer ou ajudar num problema aflitivo. Estas modificações, em vez disso, com freqüência se instituem na base de que o autor considera o que o leitor "em geral" deseja. Destinados a satisfazer os desejos ou escrúpulos morais de um leitor desconhecido, o conto é renarrado sob formas desgastadas e cheias de lugares comuns.

Quando a estória só existe na tradição oral, é o inconsciente do narrador que determina em ampla escala qual estória ele relata, e o que lembra dela. Isso fazendo, ele é motivado não só pelos sentimentos conscientes e inconscientes quanto à estória, mas também pela natureza de seu envolvimento emocional com a criança a quem narra. Em. muitas dessas repetições orais de uma estória, por muitos anos, por várias pessoas, para ouvintes diferentes, chega-se a uma versão tão convincente para o consciente e inconsciente de tantas pessoas, que não parece haver mais modificações a serem feitas. Com isso, a estória atingiu sua forma "clássica".

Todos concordam em que a fonte principal de "Cachinhos de Ouro" se encontra num antigo conto escocês onde uma raposa fêmea se intromete na casa de três ursos.[68] Os ursos devoram a invasora
- um conto admonitório advertindo-nos a respeitar a propriedade e privacidade dos outros. Num livrinho caseiro escrito por Eleanor Muir em 1831 como presente de aniversário para um menino, e que só foi novamente descoberto em 1951, a intrusa é uma velha zangada. Com esta alteração, seja deliberada, ou por identidade equivocada, ou por um ato falho "freudiano", começou a transição de um conto admonitório antigo para uma estória de fadas. Em 1894 divulgouse um outro relato de tradição oral da estória, provavelmente bem antigo, onde o intruso serve-se de leite, senta-se nas cadeiras e descansa nas camas dos ursos que, nesta versão, vivem num castelo na floresta. Em ambas as estórias o invasor recebe um sério castigo dos ursos que tentam lançá-lo ao fogo, afogá-lo ou jogá-lo da torre de uma igreja.

Não sabemos se Robert Southey, que publicou a estória pela primeira vez em forma impressa em 1837 no livro *"O Médico",* estava familiarizado com estes contos mais antigos. Mas ele introduziu uma modificação importante, pois

pela primeira vez o invasor salta pela janela e seu destino futuro não é conhecido. A estória termina assim; "A mulherzinha saltou fora; e não sei dizer se ela quebrou o pescoço na queda; ou se correu para a floresta e lá se perdeu; ou se encontrou o caminho para sair da floresta e foi presa por um policial por vagabundagem. Mas os Três Ursos nunca mais a viram." Houve uma resposta positiva e imediata a esta versão impressa da estória.

Joseph Cundall fez a alteração seguinte, como explica numa dedicatória de 1849 para o livro *"Tesouro de Livros Agradáveis para Crianças"*, que apareceu em 1856. Transformou o invasor numa menininha e chamou-a de "Cabelos de Prata" ("Cabelos de Prata" ou "Chachinhos de Prata" virou, em 1889 "Cabelos de Ouro", e, finalmente, em 1904, "Cachinhos de Ouro"). O conto conseguiu grande popularidade, mas só depois de duas outras modificações importantes. Nos *Contos de Mamãe Gansa*, de 1878, "O Urso Grandão", o "Urso Médio" e o "Ursinho Pequenininho" viraram "Papai Urso", "Mamãe Ursa" e o "Bebê Urso"; e a heroína simplesmente desaparece pela janela - não se fala nem se antecipa nenhum outro final ruim para ela.

Com a designação explícita dos ursos de constituírem uma família, a estória inconscientemente se aproximou muito mais da situação edípica. Aceita-se que uma tragédia projete resultados destrutivos para conflitos edípicos, mas não um conto de fadas. A estória só se tornou popular porque o resultado ficou a cargo de nossa imaginação. Esta incerteza é aceitável porque a invasora interfere na integração da constelação familiar básica, e assim está ameaçando a segurança emocional da família. De um estranho que invade a privacidade e toma posse da propriedade, ela virou alguém que bota em perigo a segurança e bem-estar emocionais da família. Estes esteios psicológicos explicam a súbita popularidade da estória. As falhas relativas de um conto de fadas inventado recentemente em comparação a um conto antigo, narrado muitas vezes, aparecem quando fazemos um paralelo entre "Cachinhos de Ouro" e "Branca de Neve", de onde tiraram e modificaram alguns detalhes para melhorar o original de "Os Três Ursos". Nos dois contos uma menina perdida na floresta encontra uma casa acolhedora temporariamente abandonada por seus habitantes. Em "Cachinhos de Ouro" não sabemos como ou por que a menina se perdeu na floresta, por que precisava buscar abrigo, ou onde era seu lar. Não sabemos as razões importantes subjacentes ou declaradas, para o fato de estar perdida. * Assim, desde o início, "Cachinhos de Ouro" suscita questões que permanecem sem resposta, enquanto o maior mérito de um conto de fadas é o de fornecer respostas, por fantásticas que sejam aparentemente, mesmo para perguntas das quais não estamos cientes, porque elas só nos perturbam inconscientemente.

Apesar das vicissitudes históricas que transformaram a intrusa de raposa numa

velha suja, e depois numa menina atraente, ela é e * Algumas versões modernas expurgadas explicam porque Cachinhos está perdida, dizendo que sua mãe enviara-a numa tarefa a ser realizada e ela se perdera no caminho da floresta. Esta adaptação lembra-nos Chapeuzinho Vermelho e o modo como foi enviada pela mãe; mas Chapeuzinho não se perdeu - não resistiu à tentação de sair do caminho conhecido, por isso o que ocorre com Chapeuzinho devese em grande parte às suas próprias ações. João e Maria, bem como Branca de Neve ficam perdidos não por suas ações, mas por conta das ações dos pais. Mesmo uma criancinha sabe que ninguém se perde na floresta sem motivo; por esta razão todas as verdadeiras estórias de fadas explicam qual o motivo. Como sugerimos anteriormente, estar perdido numa floresta é um símbolo antigo da necessidade de nos encontrarmos. Este significado sofre uma grave interferência se for devido ao simples acaso.

continua sendo uma estranha que nunca se torna uma conhecida. Talvez isso tenha se dado porque no começo do século mais e mais. pessoas passaram a se sentir como estranhas ao seu meio. Somos levados a lamentar os ursos cuja privacidade foi invadida, e a lamentar a pobre, linda e encantadora "Cachinhos de Ouro", que vem não se sabe de onde e não tem para onde ir. Não há vilões na estória, embora o Bebê Urso fique sem a comida e sua cadeira seja quebrada. À diferença dos anões, os ursos não se encantam com a beleza de "Cachinhos de Ouro". Nem se comovem com o relato de uma desgraça, como sucede com os anões quando ouvem a estória de Branca de Neve. Cachinhos de Ouro não tem estória; sua entrada é tão enigmática quanto sua saída.

"Branca de Neve" começa com uma mãe que deseja profundamente uma filha. Mas a mãe idealizada da infância desaparece e é substituída por uma madrasta ciumenta que, além de expulsar Branca de Neve de casa, ameaça a vida dela. A necessidade absolu-. ta de sobreviver força Branca de Neve a correr os perigos da floresta, onde aprende a sobreviver por conta própria. O ciúme edípico entre mãe e filha delineia-se de modo claro para a criança que entende intuitivamente os conflitos emocionais e as pressões internas subjacentes à trama.

O contraste em "Cachinhos de Ouro" está na diferença entre a família bem-integrada representada pelos ursos, e o estrangeiro em busca de si mesmo. Os ursos felizes e ingênuos não têm problemas de identidade: cada um sabe exatamente sua posição em relação aos demais membros da família, fato evidenciado pelos nomes Pai, Mãe e Bebê Urso. Embora cada um tenha sua individualidade, funcionam como um conjunto de três. Cachinhos de Ouro tenta descobrir quem ela é, qual o papel adequado à sua pessoa. Branca de Neve é a criança mais velha lutando com uma fase específica de conflitos edípicos não resolvidos: a relação ambivalente com a mãe. "Cachinhos de Ouro" é a préadolescente que tenta lidar com todos os aspectos da situação edípica.

Isto é simbolizado pelo papel significativo que o número três desempenha na estória. Os três ursos constituem uma família feliz, onde as coisas andam em uníssono, e por isso não existem problemas sexuais ou edípicos para eles. Cada um está feliz no seu lugar; cada um tem cadeira, prato, e cama próprios. Cachinhos de Ouro, ao contrário, está totalmente confusa, sem saber qual dos três servirá para ela. Mas no seu comportamento o número três aparece muito antes dela encontrar os três pratos, camas e cadeiras - nos três esforços que marcam sua entrada na residência dos ursos. No relato de Southey, a velha "primeiro... olhou pela janela, depois espiou pelo buraco da fechadura, e, não vendo ninguém em casa, levantou o trinco da porta." Em algumas versões posteriores Cachinhos de Ouro fez o mesmo; noutras, bate três vezes na porta antes de entrar.

Espiar pela janela e pelo buraco da fechadura antes de levantar o trinco sugere ansiedade e uma curiosidade ávida sobre o que se passa atrás da porta fechada. Qual a criança que não sente curiosidade quanto ao que os adultos fazem de portas fechadas e que não gostaria de descobri-lo? Que criança deixaria de gozar de uma ausência temporária dos pais, que lhe permite espionar seus segredos? Com a substituição da velha por Cachinhos de Ouro, torna-se mais fácil associar ao comportamento do personagem a atitude de uma criança que espiona para descobrir os mistérios da vida adulta.

O número três é místico e freqüentemente sagrado, e já o era. muito antes da doutrina sagrada da Santíssima Trindade. São três: a cobra, Eva e Adão que, de acordo com a Bíblia, concorrem para o conhecimento carnal. No inconsciente, o número três representa o sexo, porque cada sexo tem três características sexuais visíveis: o pênis e os dois testículos no homem; a vagina e os dois seios na mulher.

O número três representa também o sexo no inconsciente, de um modo bem diferente, já que simboliza a situação edípica com o profundo envolvimento de três pessoas entre si - relações que, como mostram Branca de Neve e outras estórias, estão coloridas de sexualidade.

A relação com a mãe é a mais importante na vida de todas as pessoas; mais do que qualquer outra, ela condiciona o desenvolvimento inicial da nossa personalidade, afetando em grande escala nossa visão futura da vida e de nós mesmos - por exemplo, se será uma visão otimista ou pessimista. * Mas no que se refere à criança não há escolha: a mãe e a atitude dela com a criança são "dadas". Da mesma forma, é claro, lhe são dados pai e irmãos, (e também as condições econômicas e sociais da família; mas estas só influenciam a criança pequena pelo impacto que tem sobre os pais e sobre o comportamento deles para com ela.) À criança começa a sentirse uma pessoa,,, um parceiro significante e

significativo numa relação humana, quando principia a relacionar-se com o pai. Só nos tornamos pessoas quando nos definimos em oposição a outra pessoa. Como a mãe é a primeira e, por algum tempo, a única pessoa na nossa vida, uma autodefinição rudimentar se inicia com uma definição frente a ela. Mas, devido à

* Erikson diz que estas experiências determinarão por toda a vida o modo pelo qual nos aproximaremos de cada acontecimento - com confiança ou desconfiança. Uma atitude básica que molda o desenrolar dos eventos, e o impacto que terão sobre nós. [69]

profunda dependência da mãe, a criança não pode encaminhar-se para a autodefinição, a menos que conte com uma terceira pessoa. Um passo necessário para a independência é aprender que "Eu posso contar com outra pessoa além de mamãe" antes de podermos acreditar que podemos lidar com as coisas sem depender de *ninguém.* Depois da criança estabelecer um relacionamento íntimo com outra pessoa, pode sentir que, se preferir mamãe a esta outra pessoa, essa é uma decisão própria - e não mais algo acerca do qual ela se sente sem liberdade.

O número três é central em "Cachinhos de Ouro"; refere-se a sexo, mas não em termos de ato sexual. Ao contrário, relaciona-se com algo que precede de muito a sexualidade madura: a saber, descobrir quem somos biologicamente. O número três também representa as relações dentro da família nuclear, e os esforços para nos certificarmos de nosso lugar. Assim, o três simboliza uma busca pelo que somos biologicamente (sexualmente), e quem somos em relação às pessoas mais importantes de nossa vida. De modo geral, o três simboliza a busca da identidade pessoal e social. A partir das características sexuais visíveis e das relações com pais e irmãos, a criança deve aprender com o que se identificar à medida que cresce, e quem é adequado para tornar-se seu companheiro de vida, e, com isso, também qual o parceiro sexual.

Esta busca de identidade tem uma alusão clara em "Cachinhos de Ouro", nos três pratos, cadeiras e camas. A imagem mais direta da necessidade de uma busca é a de que algo perdido deve ser encontrado. Se estamos em busca de nós mesmos, então o símbolo mais convincente para isto é o de estarmos perdidos. Nos contos de fadas, estar perdido numa floresta não significa a necessidade de ser encontrado, mas e de nos descobrirmos ou nos encontrarmos.

Cachinhos de Ouro embarca numa viagem de autodescoberta que começa quando tenta espiar dentro da casa dos ursos. Isto evoca associações com o desejo que a criança tem de descobrir os segredos dos adultos em geral, e os dos pais em particular. Esta curiosidade freqüentemente tem muito que ver com a necessidade que ela sente de obter conhecimento quanto ao que envolve sua própria sexualidade, mais do que o desejo de saber exatamente o que os pais fazem na cama.

Depois de entrar na casa, Cachinhos de Ouro explora os três conjuntos de

objetos - pratos de mingau, cadeiras e camas verificando se se ajustam a ela. Experimenta-os sempre na mesma ordem: primeiro o do pai, depois o da mãe, e finalmente o do filho. Isto parece sugerir que Cachinhos investiga em qual dos dois sexos ela se adequa melhor e em que posição na família isto sucede: na do pai, da mãe ou na da criança. A busca do ego em Cachinhos e a procura de seu papel na família começa com a comida, já que a primeira experiência consciente de uma pessoa é a alimentação, e as relações com os outros começam quando é alimentada pela mãe. Mas a escolha de Cachinhos pelo prato do Papai Urso sugere que deseja ser como ele (homem), ou anseia mais ligar-se a ele. O mesmo sucede quando escolhe em primeiro lugar a cadeira e a cama dele, embora suas experiências com o mingau e a cadeira já devessem ter ensinado que o que pertence a ele não lhe serve. Dificilmente encontramos um exemplo mais próximo dos desejos edípicos de uma menina do que a sugestão de que Cachinhos tenta compartilhar cama e mesa com uma figura paterna.

Mas, diz a estória, seja um desejo de ser homem ou de dormir na cama do Pai, isto não funciona. O mingau do Pai é "muito quente" e sua cadeira "muito dura". Por isso, desapontada porque a identidade masculina, ou a intimidade com o pai não lhe servem, ou são muito ameaçadoras - podemos nos queimar - e muito duras para se lidar com elas, Cachinhos, como qualquer menina que experimenta decepções edípicas profundas com o pai, volta-se para a relação inicial com a mãe. Mas isto também não funciona. O que antes fora uma relação calorosa agora é muito fria como consolo, (o mingau é muito frio) E se a cadeira da mãe não é muito dura, ao contrário é demasiado macia; talvez envolva como faz a Mãe com a criança, mas Cachinhos certamente não deseja voltar a isso.

Quanto às camas, Cachinhos acha a cabeceira do pai muito alta, e os pés da cama da mãe também, mostrando que os papéis de ambos e a intimidade com eles estão fora de seu alcance. Só as coisas do Bebê Urso servem "exatamente" para ela. Por isso parece que não lhe resta senão o papel de criança. Mas não totalmente: quando Cachinhos senta-se na cadeira do Bebê Urso que, segundo é dito, "Não era demasiado dura, nem demasiado macia, mas certinha, o assento saiu, e ela caiu ao chão." Obviamente ela era maior do que a cadeirinha de criança. A base (assento) na verdade caiu fora de sua vida porque não teve êxito na relação, primeiro, com o Pai, e depois, com a Mãe. Mas isto só ocorreu quando, depois destes fracassos, Cachinhos tentou relutantemente voltar a uma existência infantil, semelhante à de um bebê. Para Cachinhos não há final feliz - acorda de seu fracasso em descobrir um lugar adequado, como de um pesadelo, e foge.

A estória de Cachinhos de Ouro ilustra o significado da escolha difícil que a criança deve fazer: ser como o pai, como a mãe ou como uma criança? Decidir

quem deseja ser com respeito às três posições humanas básicas é de fato uma tremenda batalha psicológica, uma provação que todo o ser humano tem de sofrer. Mas, quando a criança ainda não está preparada para ocupar um lugar de Pai ou de Mãe, aceitar apenas a posição de criança não é solução - razão pela qual três testes não são suficientes. Para crescer, devemos combinar a percepção de que ainda somos crianças com um outro reconhecimento: o de que temos de ser nós mesmos, algo diferente dos pais, ou de sermos simplesmente seus filhos.

Nos contos de fadas folclóricos, à diferença dos que foram inventados, como "Cachinhos de Ouro", as coisas não terminam depois de três esforços. No final de "Cachinhos de Ouro" não há resolução do problema de identidade, nem autodescoberta, nem uma transformação em pessoa nova e independente. Mas, a experiência de Cachinhos na casa dos ursos pelo menos ensina-lhe que uma regressão ao infantilismo não é saída para as dificuldades de crescimento. O processo de nos tornarmos nós mesmos, sugere a estória, começa com a organização daquilo que sobrevêm das nossas relações com nossos pais.

Os ursos em "Cachinhos de Ouro" não ajudam; ao contrário, ficam horrorizados e criticam a menina por tentar caber na cama de Papai e tentar tomar o lugar de Mamãe. O oposto sucede em "Branca de Neve": os anões em vez de acharem errado Branca de Neve provar dos sete pratos e copos, e experimentar as sete camas, admiram a pequena heroína. Os ursos despertam Cachinhos de Ouro com o susto que sentem; os anões procuram se assegurar de que Branca de Neve não seja perturbada enquanto dorme, mesmo que isso lhes traga inconvenientes. Por mais que se encantem com a beleza de Branca de Neve, informam-lhe imediatamente que, se desejar ficar com eles, terá que cumprir certas obrigações: se desejar tornar-se uma pessoa, terá de agir de modo maduro. Os anões advertem-na dos perigos que o crescimento implica, mas mesmo quando Branca de Neve não segue o conselho, repetidamente ajudam-na a sair das dificuldades.

Cachinhos de Ouro não recebe ajuda para os problemas de crescimento por parte dos ursos, por isto tudo o que pode fazer é fugir, assustada pela própria ousadia, derrotada nos esforços de encontrar-se. Fugir de uma tarefa difícil de desenvolvimento não encoraja a criança para prosseguir o trabalho árduo de resolver, um de cada vez, os problemas que o crescimento lhe apresenta. Além disso, a estória de Cachinhos termina sem nenhuma promessa de felicidade futura para os que resolveram a situação edípica quando crianças, ou novamente quando adolescentes, momento em que estas antigas dificuldades reaparecem, para serem resolvidas então de modo mais maduro. Cachinhos carece deste aspecto, pois só grandes esperanças quanto ao futuro fornecem à criança uma coragem que a capacite para prosseguir lutando até conseguir sua egoicidade.

Apesar das falhas quando comparada a outros contos de fadas, "Cachinhos de Ouro" tem um mérito considerável, senão não teria tido tal popularidade. A estória lida com as dificuldades de conseguir identidade sexual, e os problemas criados pelos desejos edípicos e os esforços para conseguir o amor total, primeiro de um pai, e depois do outro.

"Cachinhos de Ouro" é uma estória ambígua que depende muito da forma como é narrada. O pai que, por razões próprias, se delicia com a idéia de que se deve assustar a criança que espia os segredos dos adultos, contará a estória com uma ênfase diferente cia do pai que compreende este desejo da criança. Certas pessoas pode rao simpatizar com as dificuldades de Cachinhos em estar em paz com sua identidade feminina; outras, não. Algumas pessoas sentirão mais profundamente a frustração de Cachinhos quando ela tem de aceitar que ainda é uma criança, mas também que deve superar a infância, embora não o deseje.

A ambigüidade da estória permite uma narrativa que enfatize a rivalidade fraterna - outro tema principal dela. Neste caso, muito depende da forma como se conta o incidente com a cadeira quebrada. Pode-se contá-lo com simpatia pelo choque de Cachinhos quando a cadeira, que parecia tão adequada, se quebra subitamente; ou, de forma oposta, rindo da queda de Cachinhos ou do fato dela ter quebrado a cadeira do Bebê Urso.

Quando se conta a estória da perspectiva do Bebê Urso, Cachinhos é a intrusa que subitamente surge não se sabe de onde, como sucede com o caçula, e usurpa - ou tenta fazê-lo - um lugar na família que, para Bebê Urso, estava completa sem ela. Esta intrusa desagradável rouba a comida, estraga sua cadeira, e até tenta tirarlhe a cama - e, por extensão, tomar seu lugar no amor dos pais. Por isso, compreende-se que tenha sido a voz de Bebê Urso (e não a dos pais) que "era tão aguda, e penetrante, que acordou-a imediatamente. Precipitou-se e correu para a janela". É o Bebê Urso - a criança - que deseja livrar-se da recém-chegada, deseja que ela volte para o lugar de onde veio, e não vê-la "nunca mais". Assim â estória dá corpo, na imaginação, aos medos e desejos que sente uma criança quanto à entrada de um novo filho, imaginário ou real, na família.

Se, visto da perspectiva de Cachinhos, o Bebê Urso é o irmão, então podemos compreender seu desejo de tirar sua comida, destruir seu brinquedo (a cadeira) e ocupar sua cama para que ele não ocupe mais nenhum lugar na família. Interpretada assim, a estória vira novamente um conto admonitório, agora advertindo para não cedermos à rivalidade fraterna num grau em que seremos levados a agir destrutivamente contra as posses do irmão. Se o fizermos, poderemos acabar abandonados no frio, sem ter para onde ir.

A grande popularidade de "Cachinhos de Ouro" entre as crianças e adultos deriva parcialmente de seus múltiplos significados em vários níveis diferentes. A

criancinha pode responder principalmente ao tema da rivalidade fraterna, encantada com o fato de Cachinhos ter de voltar para o lugar de onde veio, como muitas criancinhas desejariam que acontecesse com o novo bebê. Uma criança mais velha ficará fascinada com as tentativas de Cachinhos experimentar os papéis dos adultos. As crianças gostarão de ver Cachinhos espiando e entrando na casa; alguns adultos poderão gostar de lembrar a seus filhos que Cachinhos foi expulsa por isto.

A estória é particularmente apropriada porque retrata o estrangeiro, Cachinhos, de forma encantadora. Isto atrai algumas pessoas, como outras são atraídas pelo fato de os ursos vencerem. Assim, seja porque nos sintamos como estranhos ou como alguém que pertence ao grupo, a estória é igualmente encantadora. A mudança do título com o correr dos tempos mostra como uma estória que protege a propriedade e os direitos psicológicos dos pertencentes ao grupo - os ursos - passou a concentrar a atenção sobre o estrangeiro. Antes entitulava-se "Os Três Ursos" e agora é conhecida como "Cachinhos de Ouro". Além disso, a ambigüidade da estória, que está tão de acordo com a época, pode explicar também sua popularidade, enquanto as soluções nítidas do conto de fadas tradicional parecem indicar uma época mais feliz onde se achava que as coisas podiam ter soluções definidas.

Um aspecto mais importante ainda é a maior atração da estória, que, ao mesmo tempo constitui sua maior fraqueza. Em todas as épocas, a fuga dos problemas - o que no inconsciente significa negá-los ou reprimi-los - sempre pareceu a saída mais fácil quando confrontados com situações que são aparentemente muito difíceis ou sem solução. Cachinhos nos deixa com este tipo de solução. Os ursos parecem não se comover com seu aparecimento nem como seu súbito desaparecimento. Agem como se nada tivesse acontecido, como se tudo fosse apenas um interlúdio sem conseqüências; tudo se resolve pelo salto que ela dá para fora da janela. No que concerne a Cachinhos, a fuga sugere que não é necessária nenhuma solução dos predicamentos edípicos nem da rivalidade fraterna. Ao contrário do que acontece nos contos de fadas tradicionais, a impressão é que a experiência de Cachinhos na casa dos ursos pouco modificou sua vida ou a da família de ursos; não se ouve mais falar do assunto. Embora explore seriamente para ver onde se adapta melhor - implicitamente, quem ela é - não é dito que Cachinhos tenha sido levada a conseguir uma egoicidade mais aprimorada.

Os pais gostariam que suas filhas permancessem eternamente as suas menininhas, e a criança gostaria de crer que é possível escapar da luta pelo crescimento. Esta é a razão pela qual a reação espontânea diante de "Cachinhos de Ouro" é: - "Que estória adorável!" - Mas esta é também a razão pela qual esta

estória não ajuda a criança a conseguir uma maturidade emocional.

"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. Este 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. Esta 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 estória 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 este 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 desta forma que, depois de eles terem juntado forças na solidão, tornaram-se agora eles mesmos. De fato, este 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. Neste 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 ogre. "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 paistemem 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 isto é resultado de uma estereotipia sexual. Os contos de fadas não apresentam estas 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 juntos* 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. Neste 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, independente do sexo do herói, a estória 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. Este 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. É 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.[70] Para explicar a diferença, é melhor considerarmos rapidamente a forma que a estória tinha no *Pentamerone*, de Basílio, onde se intitula: "O Sol, a Lua, e Tália. * [71]

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 este 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 isto 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 inerme 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, Apaixo * Por esta época já era um tema antigo, pois há relatos em Francês e Catalão desde o século quatorze até o dezesseis que serviram de modelos para Basilio, se é que ele não contou com contos folclóricos da sua própria época e que ainda sejam desconhecidos para nós. [72]

nando-se por sua beleza, coabitou com ela; depois partiu e esqueceu-se do assunto. Nove meses depois Tália deu a 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, casouse com Tália, e ficou feliz por encontrar seus filhos, que o cozinheiro salvara. A estória termina com estes versos: Gente feliz, é o que se diz,

É abençoada pela Sorte na cama. *

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

Na estória 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, casarse 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

* Como os filhos de Tália chamam-se Sol e Lua, é possível que Basílio tenha sido influenciado pela estória de Leto, uma das muitas amantes de Zeus, que lhe deu Apoio 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(ses).

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 estória e a de Basílio. Ele era, afinal de contas, um cortesão que contava estórias 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 estória 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 estória 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 estória 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 estória 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 estória. *

Devido a essas duas partes incongruentes desta estória, podemos compreender que na narrativa oral - e com freqüência na impressa também - esta termina com a união feliz do príncipe e da Bela Adormecida. Os Irmãos Grimm registraram-na desta 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 estória encontramos a mãe(s)-fada-boa, 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 estória de Perrault, como na de Basílio, acaba-se com a maldade e faz-se a justiça de * 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 estória 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 isto." Como se os heróis de contos de fadas não vivessem num mundo onde a moda não se modifica. Estas observações, onde Perrault mistura indiscriminadamente uma racionalidade trivial com a fantasia da estória 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, transformandoo 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.

conto de fadas. Mas a versão dos Irmãos Grimm, que seguiremos daqui para diante, é deficiente porque a fada malvada não recebe castigo.

Por mais que variem os detalhes, o tema central de todas as versões da "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 de 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 todas 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: - 'Ó, 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 frequentemente a realização sexual será discutida mais adiante, em conexão com a estória "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.* As prendas com que as boas fadas dotam a

* Nas *Anciennes Chroniques de Perceforest*, do século catorze (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 co

criança também diferem nas diversas versões, enquanto a maldição é sempre a mesma: a menina (na estória 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 estória 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 ratai. Em todas as versões da estória 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 as 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.

locado 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 estória 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.

Quando se torna uma adolescente, a menina explora áreas de existência previamente inacessíveis, representadas pelo quarto oculto onde a velha está fiando. Neste ponto a estória 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".*

Muitos príncipes tentam alcançar Bela Adormecida antes de terminar sua maturação; todos os pretendentes prematuros perecem nos espinheiros. Com isto, 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 * O nome da moça e do conto, em alemão, *("Dornröschen")* 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.

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. Neste autoenvolvimento 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 estas dificuldades. A fuga narcisista é uma reação tentadora, para as tensões da adolescência mas, adverte a estória, 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 isto vai depender do ouvinte; a criança compreende os dois significados.

Dependendo da idade, a criança entenderá de modo diferente este 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 este 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 "Bela Adormecida", poderão viver felizes até o final. Este objetivo, o mais desejável da vida, parece ser o comunicado mais significativo que as estórias transmitem à criança mais velha. É 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 podemos ter a esperança de encontrála em relação aos outros. A criança obtém uma compreensão préconsciente da conexão entre os dois estágios através das próprias experiências de desenvolvimento.

A estória de 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 consequências felizes. Implanta o pensamento de que estes acontecimentos devem ser levados a sério, mas que não precisamos temê-los. A "maldição" é uma bênção disfarçada.

Vejamos novamente a primeira forma conhecida do tema da "Bela Adormecida" em *Perceforest* há uns seiscentos anos atrás: Vênus, a deusa do amor, promove o despertar da moça, fazendo com que o bebe desta sugue a farpa do dedo, e o mesmo sucede na estória 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 estória 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, estas estórias enumeram experiências que só pertencem às mulheres. Estas devem passar por todas antes de alcançar o auge da feminilidade.

A sucção do bebê, extraindo 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 ressurge 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 autoenvolvimento sugerido pelo longo sono da heroína chega ao final quando amamenta o bebê, e este, nutrindose dela, restitui-lhe a existência no nível mais elevado possível: uma reciprocidade onde quem recebe vida também dá vida.

Na "Bela Adormecida" isto 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 ressurge na medida em que se amamenta uma criança para viver nele, porque só desse modo a humanidade pode continuar existindo.

Este simbolismo se perdeu nas formas posteriores da estória, 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 isto seja explicitado como nas versões mais antigas - que ela é a encarnação da perfeita feminilidade.

BORRALHEIRA

Sem dúvida alguma, "Borralheira" é o conto de fadas mais conhecido, e provavelmente o mais apreciado. [73] É uma estória bem antiga. Quando foi registrada na China durante o século nove D.C, já possuía uma história.[74] O incomparável pezinho como um sinal de virtude extraordinária, de distinção e beleza, bem como o sapatinho feito de um material precioso são facetas que indicam a origem oriental, mesmo que não necessariamente chinesa.* O ouvinte moderno não associa a beleza e a atração sexual em geral com um pezinho extremamente pequeno, como faziam os antigos chineses, de acordo com o costume de enfaixar os pés das mulheres.

Borralheira, como a conhecemos, é uma estória onde são vivenciados os sofrimentos e as esperanças que constituem essencialmente a rivalidade fraternal, bem como a vitória da heroína humilhada sobre as irmãs que a maltrataram. Muito antes de Perrault escrever Borralheira na forma que é mais divulgada hoje em dia, "ter de viver entre as cinzas" era símbolo de ser rebaixado em comparação a um irmão, independente do sexo dele. Na Alemanha, por exemplo, havia estórias onde um menino que vivia entre as cinzas, mais tarde se tornava rei, de forma comparável à de Borralheira.

* Registra-se a existência, no Egito, de chinelos Feitos artisticamente de material precioso, desde o século III. Num decreto datado de 301 D.C. o imperador romano Diocleciano estabeleceu o preço máximo para tipos diversos de calçados, incluindo chinelos de um excelente couro babilônico, pintados de púrpura

ou escarlate, e chinelinhos para as mulheres.[73]
"Aschenputtel" é o título que os Irmãos Grimm deram à sua versão do conto.

O termo originalmente designava uma empregada suja, de baixa condição, que deve vigiar as cinzas da lareira.

Há muitos exemplos na língua alemã de que o fato de ser forçado a viver entre as cinzas era símbolo não só de degradação, mas também de rivalidade fraterna, e de como no final o irmão em questão vencia os outros que o humilharam. Martin Lutero no livro *Conversas ao Redor da Mesa* fala sobre Caim como de um malfeitor amaldiçoado por Deus e que é poderoso, enquanto o pio Abel é forçado a ser seu irmão-das-cinzas *(Aschebrúdel),* um nada, submisso a Caim; num dos sermões de Lutero, diz ele que Esau foi forçado ao papel de irmão-das-cinzas de Jacó.[76] Caim e Abel, Jacó e Esaú são exemplos bíblicos de um irmão ser suprimido ou destruído por ou [tro.] O conto de fadas substitui as relações fraternas pelas relações entre irmãos adotivos - talvez um expediente para explicar e fazer com que se aceite a animosidade que gostaríamos que não existisse entre irmãos verdadeiros. Embora a rivalidade fraterna seja universal e "natural" no sentido de ser a conseqüência negativa natural de sermos irmãos, esta mesma relação produz sentimentos igualmente positivos entre os irmãos, enfatizadas em contos como "Irmão e Irmã".

Nenhum outro conto relata tão bem como "Borralheira" as experiências internas da criança pequena nos espasmos da rivalidade fraterna, quando ela se sente desesperadamente marginalizada pelos irmãos e irmãs. Borralheira é humilhada e rebaixada pelas irmãs adotivas; a madrasta sacrifica os interesses de Borralheira em favor dos das irmãs; deve executar os trabalhos mais sujos e mesmo fazendo-os bem, não é aceita por eles; só lhe fazem mais exigências. É como se sente a criança quando é devastada pelas desgraças da rivalidade fraterna. Embora as tribulações e humilhações de Borralheira possam parecer exageradas ao adulto, a criança arrebatada pela rivalidade fraterna sente que "É assim comigo; é como me maltratam ou gostariam de maltratar; é como me menosprezam." E há momentos - às vezes longos períodos - em que, por razões internas, a criança se sente desta maneira mesmo quando sua posição entre os irmãos não pareça dar motivos para isso.

Quando uma estória corresponde à maneira pela qual a criança se sente no íntimo - o que nenhuma narrativa realista provavelmente faz - ela atinge a qualidade emocional de "verdadeira" para a criança. Os fatos de "Borralheira" oferecem-lhe imagens vívidas que corporificam suas emoções esmagadoras mas vagas e indescritíveis. Por isso estes episódios parecem-lhe mais convincentes do que suas experiências de vida.

A expressão "rivalidade fraterna" refere-se a uma constelação complexa de sentimentos e suas causas. Com raríssimas exceções, as emoções que surgem numa pessoa sujeita à rivalidade fraterna são desproporcionais em relação à sua situação real com irmãos e irmãs, se encarada objetivamente. Embora todas as crianças sofram muito, em vários momentos, com a rivalidade fraterna, raramente os pais sacrificam um dos filhos em favor de outro, nem desculpam um filho que persegue o outro. Os julgamentos objetivos são difíceis para a criança pequena - quase impossíveis quando surgem suas emoções - mas mesmo assim, nos momentos de maior raciocínio ela "sabe" que não é tão maltratada quanto Borralheira. Mas com freqüência se sente assim, apesar de "conhecimento" em contrário. Por esta razão, acredita na verdade inerente de "Borralheira" e vem a crer na sua libertação e vitória futuras. Com o triunfo da heroína, a criança consegue esperanças exageradas para o seu futuro, necessárias para contrabalançar a extrema desgraça que vivência quando a rivalidade fraterna a assola.

Embora receba o nome de "rivalidade fraterna", este complexo de emoções só tem que ver incidentalmente com irmãos de fato. A fonte real é o que a criança sente pelos pais. Quando um irmão ou irmã mais velho é mais capaz do que a criança, suscita apenas ciúmes temporários. Se um filho recebe uma atenção especial, o outro só se sente insultado quando teme que, em contraste, os pais o menosprezem ou rejeitem-no. Em razão desta ansiedade, um ou todos os irmãos da criança podem tornar-se um espinho na carne. O temor de que em comparação a eles não possa obter o amor e a consideração dos pais é o que inflama a rivalidade fraterna na criança. Isso é mostrado pelas estórias através do fato de que pouco conta se os irmãos realmente possuem maior capacidade. A estória bíblica de José diz que o comportamento destrutivo de seus irmãos se deveu a ciúmes do afeto que o pai lhe dedicava. À diferença de Borralheira, os pais de José não participavam das humilhações que faziam a ele e, ao contrário, preferiam-no aos outros filhos. Mas José, como Borralheira, é transformado em escravo e, como a menina, escapa milagrosamente e termina superando os irmãos.

A criança devastada pela rivalidade fraterna não sente muito alívio em seus sentimentos de rejeição se lhe dissermos que crescerá e será tão capaz quanto os irmãos. Por mais que deseje confiar nessas afirmativas, na maioria das vezes simplesmente não pode. Ela só consegue enxergar subjetivamente e, comparando-se com os irmãos nesta base, não pode crer que, um dia, sozinha, será tão capaz quanto eles. Se pudesse acreditar mais em si mesma, não se sentiria destruída pelos irmãos, independente do que lhe fizessem, pois, então, poderia crer que o tempo lhe traria a tão desejada mudança na sorte. Mas como

não pode sozinha confiar que no futuro as coisas darão certo para ela, só sente alívio nas fantasias de glória - um domínio sobre os irmãos o que espera que se torne realidade através de algum acontecimento fortuito.

Qualquer que seja nossa posição na família, em certos momentos da vida somos conturbados pela rivalidade fraterna de uma ou outra forma. Mesmo um filho único sente que outras crianças levam vantagem sobre ele, o que lhe produz ciúmes intensos. Além disso, ele pode sofrer com um pensamento ansioso de que se tivesse um irmão, este seria preferido pelos pais. "Borralheira" é um conto de fadas que tem uma atração tão forte para os meninos quanto para as meninas, pois as crianças de ambos os sexos sofrem igualmente com a rivalidade fraterna, e têm os mesmos desejos de serem resgatadas de sua posição inferior e de superar os que lhe parecem superiores.

Superficialmente, "Borralheira" é uma estória enganadoramente simples como a de "Chapeuzinho Vermelho" com quem compartilha a maior popularidade. Fala dos sofrimentos da rivalidade fraterna, dos desejos que se tornam realidade, dos humildes que são exaltados, do verdadeiro mérito que é reconhecido mesmo oculto sob farrapos, da virtude recompensada e da maldade castigada - uma estória que vai diretamente ao ponto. Mas sob este conteúdo manifesto está escondido um turbilhão de conteúdos complexos e em grande parte inconscientes, a cujos detalhes a estória alude apenas o suficiente para impulsionar nossas associações. Isto estabelece um contraste entre a simplicidade superficial e a complexidade subjacente que desperta um profundo interesse pela estória e explica a atração que exerceu sobre milhões de pessoas através dos séculos. Para atingir e compreender alguns destes significados ocultos, temos de ir além das fontes óbvias da rivalidade fraterna que foram discutidas até aqui.

Como mencionamos anteriormente, se a criança pudesse ao menos acreditar que sua posição inferior se deve a coisas da própria idade, não sofreria de modo tão infeliz, de rivalidade fraterna, porque confiaria num futuro que corrigiria tudo. Quando ela pensa que sua humilhação é merecida, sente sua situação como totalmente desesperadora. A afirmação de Djuna Barnes sobre os contos de fadas - de que a criança sabe algo sobre eles que não pode exprimir (como o prazer que sente com a ideia de Chapeuzinho com o lobo na cama) - poderia se ampliar, dividindo os contos em dois grupos: um grupo no qual a criança só responde inconscientemente à verdade inerente da estória e assim não pode falar sobre ela; e outro grupo de contos onde a criança sabe pré-conscientemente ou mesmo concientemente em que consiste a "verdade" da estória e assim pode exprimi-la, mas não deseja deixar escapar que sabe.[77] Alguns aspectos de "Borralheira" incidem na última categoria. Muitas crianças acreditam que Borralheira

provavelmente merece o destino que tem, no começo da estória, como sentem que mereceriam também, mas não querem que ninguém o saiba. Apesar disso, acham que ela é digna de ser exaltada no final, como a criança espera que seja seu caso, independente de suas falhas iniciais.

Todas as crianças acreditam em algum período da vida - e isto não é só em momentos raros - que, devido a seus desejos secretos, ou até mesmo a ações clandestinas, merece ser rebaixada, banida da presença dos outros, relegada ao submundo do carvão. Teme que possa ser assim, independente de quão afortunada seja sua situação real. Odeia e teme os outros - como os irmãos - que acredita estarem livres de semelhante mal, e teme que, se eles ou seus pais souberem como ela é realmente, a depreciarão. Porque deseja que todos, principalmente os pais, acreditem na sua inocência, se delicia vendo que "todo o mundo" acredita na de Borralheira. Este é um dos maiores atrativos desta estória. Como as pessoas dão crédito à bondade de Borralheira, a criança espera que também acreditarão na dela. E Borralheira alimenta esta esperança, razão pela qual esta é uma estória tão agradável.

Outro aspecto de grande atrativo para a criança é a vilania da madrasta e das irmãs adotivas. As falhas que a criança vê nela mesma se tornam insignificantes diante da falsidade e da maldade da madrasta e das irmãs. Além disto, o que as irmãs fazem com Borralheira justifica qualquer sentimento fraterno desagradável: elas são tão vis que qualquer coisa que se possa desejar que aconteça a elas é mais que justificável. Em comparação ao comportamento delas, Borralheira é de fato inocente. Por isso, quando ouve a estória, a criança considera que não é necessário sentirse culpada pelos seus pensamentos de raiva.

Num nível bem diferente - e as considerações de realidade coexistem facilmente com os exageros fantásticos no pensamento da criança - ainda que os pais e irmãos pareçam tratar-nos muito mal, e por mais que soframos, isso não é nada em comparação ao destino de Borralheira. Sua estória lembra à criança ao mesmo tempo o quanto é feliz, e como as coisas poderiam ser bem piores. (Qualquer ansiedade quanto à última possibilidade é aliviada pelo final feliz, como ocorre sempre nos contos de fadas) O comportamento de uma menina de cinco anos e meio, como nos foi relatado pelo pai, ilustra a facilidade com que a criança sente que é uma Borralheira. A menininha tinha uma irmã mais nova que lhe causava muito ciúme. A menina gostava demais de "Borralheira", pois a estória lhe oferecia elementos para dramatizar seus sentimentos, e porque sem as imagens da estória seria dificílimo compreendê-los e expressá-los. A menina costumava andar muito limpa e gostava de roupas bonitas, mas passou a andar despenteada e suja. Um dia em que lhe pediram para buscar sal, disse enquanto saia: - "por que vocês me tratam como Borralheira?

Quase sem fala, a mãe lhe perguntou: - "Por que você acha que eu trato você como Borralheira?"
- "Porque você me obriga a fazer todo o trabalho mais duro da casa" - respondeu a menina. Assim, a menina introduzira os pais nas suas fantasias, e as colocava em prática abertamente, pretendendo que estava encarregada de toda a sujeira, *etc.* Foi mais além, brincando de preparar a irmã para o baile. Mas ainda fez melhor do que a estória de Borralheira, pois baseada na sua compreensão inconsciente das emoções contraditórias representadas no papel de Borralheira, disse à mãe e à irmã noutra ocasião: - "Vocês não deviam ter ciúmes de mim só porque eu sou a mais bonita da família."[78]

Isto mostra que sob a humildade superficial de Borralheira jaz a convicção de ser superior à mãe e às irmãs, como se pensasse: "Vocês podem me obrigar a fazer todo o trabalho sujo, e eu fingir que sou suja, mas no íntimo sei que vocês me tratam assim porque sentem ciúmes de mim por eu ser tão melhor do que vocês." - Esta convicção é apoiada pelo término da estória, que assegura a todas as "Borralheiras" que no final elas serão descobertas pelo príncipe.

Por que a criança acredita no seu íntimo que Borralheira merece sua condição de enjeitada? Esta pergunta leva-nos de volta ao estado mental da criança no final do período edípico. Antes de se enredar nos complexos edípicos, a criança está convencida de que é adorável e amada, se tudo corre bem nos relacionamentos familiares. A psicanálise descreve este estado de satisfação completa consigo mesmo como "narcisismo primário". Durante este período a criança está certa de que é o centro do universo, e por isso não há motivo para ter ciúmes de ninguém.

As decepções edípicas que surgem no final deste estágio de desenvolvimento lançam enormes sombras de dúvida sobre o senso de valorização da criança. Esta sente que se realmente merecesse o amor como pensava, então os pais nunca a repreenderiam ou desapontariam. A única explicação que a criança encontra para a crítica paterna é a de que deve haver algum defeito grave com ela que responda por aquilo que ela experimenta como rejeição. Se seus desejos não são satisfeitos e os pais desapontam-na, deve haver algo errado com ela, ou com seus desejos, ou as duas coisas. Ela ainda não pode aceitar que outras razões além das razões de dentro dela possam ter impacto sobre seu destino. Com os ciúmes edípicos, o desejo de livrar-se do pai do mesmo sexo parecera a coisa mais natural do mundo, mas agora percebe que as coisas não podem ser do jeito que ela quer, e que talvez seja assim porque o seu próprio desejo é errado. Não está mais certa de que seus irmãos são os preferidos e começa a suspeitar que tudo se deve ao fato *deles* não terem maus pensamentos nem fazerem coisas erradas como ela, Isto tudo sucede à medida que a criança

vai sendo gradualmente submetida a atitudes repreensivas durante a socialização. É solicitada a comportar-se de um modo que vai contra seus desejos naturais e ressente-se com isso. Mesmo assim deve obedecer, o que lhe dá muita raiva. Esta é dirigida contra os que lhe fazem exigências, provavelmente os pais; por esta razão também deseja livrar-se deles, o que é outro motivo para sentirse culpada por estes desejos. Por isso, a criança também sente que merece ser punida por seus sentimentos, um castigo de que acredita só poder escapar se ninguém souber no que ela pensa quando está zangada. O sentimento de não merecer o amor dos pais num momento em que anseia intensamente o amor deles leva ao medo de rejeição, mesmo quando nada disto ocorre na realidade. Este medo de rejeição compõe uma ansiedade constituída de dois elementos: o de que os outros são preferidos e o de que talvez sejam preferíveis - a raiz da rivalidade fraterna.

Estes sentimentos impregnantes de imerecimento se originam das experiências infantis durante o treinamento dos hábitos de higiene e de tudo o que cerca os outros aspectos da educação orientados para a limpeza e a ordem. Muito já foi dito sobre a criança que se sente má e suja porque não é tão limpa quanto os pais desejam ou solicitam. Mesmo aprendendo a ser limpa, a criança sabe que preferiria dar vazão à sua tendência para a bagunça, desordem e sujeira.

No final do período edípico, além da culpa pelos desejos de sujar e bagunçar, entra um elemento de culpa edípica, devido ao desejo da criança substituir o pai do mesmo sexo no amor do outro pai. O desejo de ser a amada, e mesmo ser a parceira sexual do pai do outro sexo, que no começo do processo edípico parecia natural e "inocente", é vivenciado como mau e reprimido no final deste período. Mas, enquanto o desejo em si é reprimido, o mesmo não sucede com a culpa quanto a ele e aos sentimentos sexuais em geral, e isto faz a criança sentirse suja e sem valor.

Aqui novamente, a falta de conhecimento objetivo faz a criança achar que só ela é ruim a este respeito - a única criança que tem estes desejos. Por isso, todas as crianças se identificam com Borralheira, que é relegada à posição de sentar-se entre as cinzas. Como a criança tem estes desejos "sujos", lá é seu lugar, e é onde terminaria se os pais soubessem de seus desejos. Por esta razão, a criança necessita acreditar que, mesmo que fosse aviltada desta forma, no final seria resgatada desta degradação e elevada a uma posição digníssima - como sucede com Borralheira.

Para lidar com os sentimentos de inferioridade e desvalorização que surgem nesta época, a criança precisa desesperadamente apreender de alguma forma o sentido destes sentimentos de culpa e ansiedade. Ademais, necessita se assegurar, em nível consciente e inconsciente, de que será capaz de se extrincar

destes predicamentos. Um dos maiores méritos de "Borralheira" é que, independente da ajuda mágica que ela recebe, a criança compreende que é fundamentalmente pelos próprios esforços, e por ser quem é, que Borralheira consegue transcender de modo magnífico sua condição degradada, apesar dos obstáculos aparentemente insuperáveis. A criança passa a confiar que o mesmo será válido para ela, porque a estória se liga tão bem às causas conscientes e inconscientes de sua culpa.

"Borralheira" fala abertamente da rivalidade fraterna na forma mais extrema: os ciúmes e inimizades das irmãs adotivas, e os sofrimentos de Borralheira quanto a isso. As inúmeras outras proposições psicológicas recebem uma alusão tão encoberta que a criança não toma consciência delas. Mas no inconsciente responde a estes detalhes significativos que se referem a assuntos e experiências de que se afastou conscientemente, mas que continuam criando-lhe grandes problemas.

No mundo ocidental a estória de "Borralheira" editada começou com a estória de Basílio "A Gata Borralheira".[79] Fala de um príncipe viúvo que ama tanto a filha que "enxergava apenas pelos olhos dela". Este príncipe casa-se com uma mulher malvada que odeia a enteada - podemos presumir que por ciúmes - e "lançavalhe olhares desagradáveis, que faziam-na sobressaltar-se de medo". A garota queixa-se disso com sua querida governanta, dizendo que ela teria preferido que o príncipe tivesse desposado a governanta. Esta se sente tentada pela oportunidade e diz à menina, que se chamava Zezolla, que peça à madrasta para pegar algumas roupas dentro de uma grande arca, de modo que, ao se curvar dentro dela, Zezolla pudesse soltar a tampa sobre a cabeça da madrasta e assim quebrar seu pescoço. Zezolla segue o conselho e mata a madrasta.[80] Depois persuade o pai a casarse com a criada.

Poucos dias depois do casamento, a nova esposa começa a promover suas seis filhas, que mantivera escondidas até então. Faz com que o pai fique contra Zezolla, que "é levada a uma situação onde cai do salão para a cozinha, do dossel para a lareira, de roupas de ouro e seda para trapos, da autoridade do cetro para o desprezo; e não só mudou sua condição, mas seu próprio nome, pois passou a ser chamada de Gata Borralheira."

Um dia, quando o príncipe ia viajar, perguntou a todas as filhas o que desejariam que lhes trouxesse na volta. As filhas adotivas pediram coisas caras, mas Zezolla solicitou apenas que ele a recomendasse às pombinhas das fadas e pedisse que lhe mandassem alguma coisa. As fadas enviaram para Zezolla uma tamareira com os instrumentos para plantar e cultivar. Borralheira plantou e vigiou a árvore com muito cuidado e pouco depois esta cresceu até ficar do

tamanho de uma mulher. De dentro da árvore surge então uma fada que pergunta à Gata Borralheira o que ela deseja. Tudo o que quer é poder deixar a casa sem o conhecimento das irmãs.

No dia de um grande baile as irmãs se enfeitam para ir à festa. Logo que elas saem, Gata Borralheira "correu para a árvore e pronunciou as palavras que a fada lhe ensinara, e imediatamente ficou trajada como uma rainha." O rei do país, que estava, na festa, se enamora da extraordinária beleza de Gata Borralheira. Para descobrir quem ela é, ordena aos criados que a sigam, mas ela consegue enganá-los. O mesmo ocorre no baile seguinte. Numa terceira comemoração, os eventos se repetem, mas desta vez, quando um criado a persegue, Gata Borralheira perde o "tamanquinho mais lindo e precioso que se possa imaginar" (No tempo de Basílio, as damas napolitanas quando saíam usavam sandálias de salto alto, chamadas tamancos). Para encontrar a dona dos tamancos, o rei convoca todas as mulheres do reino para uma festa. No final ordena que experimentem o tamanquinho perdido, e "no momento em que se aproximou do pé de Zezolla, o tamanco se projetou sozinho para calçá-la". Assim, o rei toma Zezolla como sua rainha, e "as irmãs, lívidas de inveja, voltaram para casa, onde ficaram com a mãe".

O tema de uma criança que mata a mãe ou a madrasta é raríssimo.* A degradação temporária de Zezolla é um castigo tão inadequado para um assassinato que temos de procurar alguma explicação, especialmente porque seu rebaixamento para "Gata Borralheira" não foi uma retaliação por essa ação má, ou pelo menos, não diretamente. Outro traço específico desta estória é a duplicação de madrastas, "Gata Borralheira" não fala da mãe verdadeira, que é mencionada na maioria das estórias de "Borralheira", e não é uma representação simbólica da mãe original que fornece à filha maltratada os meios de encontrar o príncipe, mas uma fada em forma de tamareira.

É possível que em "Gata Borralheira" a mãe real e a primeira madrasta sejam a mesma pessoa em períodos diferentes de desenvolvimento. E seu assassinato e substituição sejam uma fantasia edípica em vez de realidade. Assim sendo, faz sentido que Zezolla não seja castigada por crimes que só imaginou. Sua degradação em

* Numa estória do tipo "irmão e Irmã", intitulada *"La Mala Matrè"*, as crianças matam a mãe má, a conselho de uma professora e, como na estória de Basílio, pedem ao pai para casarse com esta.[81] Este conto, como o de Basílio, se originou no Sul da Itália, por isso parece provável que um tenha servido de modelo para o outro.

favor das irmãs pode ser também uma fantasia do que lhe sucederia se concretizasse os desejos edípicos. Quando Zezolla ultrapassou a idade edípica e está pronta novamente para ter boas relações com a mãe, esta retorna sob a forma da fada na tamareira e permite que a filha tenha êxito sexual com o rei,

um objeto não edípico.

A posição de Borralheira é conseqüência de uma relação edípica, como sugerem várias versões neste ciclo de contos de fadas. Em estórias difundidas por toda Europa, África e Ásia - na Europa, por exemplo, na França, Itália, Áustria, Grécia, Irlanda, Escócia, Polônia, Rússia e Escandinávia - Borralheira foge do pai que quer se casar com ela. Num outro grupo de estórias muito conhecidas ela é exilada pelo pai porque não o ama tanto quanto ele solicita, embora o ame bastante. Assim, há muitos exemplos do tema de "Borralheira" em que sua degradação - muitas vezes sem que haja madrasta ou irmãs adotivas na estória - é conseqüência dos enredamentos edípicos de pai e filha.

M. R. Cox, que fez um estudo globalizante de 345 estórias de "Borralheira", dividiu-as em três grandes categorias.[82] O primeiro grupo contém apenas os dois traços essenciais a todas: uma heroína maltratada, e seu reconhecimento por meio do sapatinho. O segundo grupo principal contém mais dois traços fundamentais: o que Cox chama, no seu estilo vitoriano, de "pai desnaturado" - quer dizer, um pai que deseja casarse com a filha - e outro traço consequente deste - a fuga da heroína, o que finalmente transforma-a numa "Borralheira". No terceiro grande grupo de Cox, os dois traços adicionais do segundo grupo são substituídos pelo que ele chama de "Julgamento do Rei Lear": um pai que extrai da filha uma declaração de amor que julga insuficiente, e por isso ela é banida, o que a induz à posição de "Borralheira".

A "Borralheira" de Basílio é uma das poucas em que o destino da heroína depende inteiramente dela, como resultado de sua trama e ações más. Em praticamente quase todas as outras versões, ela é aparentemente totalmente inocente. Nada faz para suscitar o desejo do pai casarse com ela; não deixa de amá-lo quando a expulsa por achar que não o ama bastante. Nas estórias mais conhecidas atualmente, Borralheira não faz nada que justifique sua degradação em favor das irmãs adotivas.

Na maioria das versões de "Borralheira", com exceção da de Basílio, frisa-se a inocência dela; sua virtude é perfeita. Infelizmente, nas relações humanas é raro que um dos parceiros seja a inocência personificada enquanto o outro seja a única parte culpada. É claro que num conto de fadas isto é possível; como milagre, não é maior do que os efetuados pelas fadas madrinhas. Mas quando nos identificamos com a heroína de uma estória, fazêmo-lo por nossas próprias razões, e nossas associações conscientes e inconscientes entram nisso. As idéias de uma menina sobre esta estória podem ser intensamente influenciadas pelo que ela deseja crer quanto à relação do pai com ela, e por aquilo que quer dissimular a respeito do que sente por ele. [83]

Poderíamos interpretar as várias estórias em que o pai exige que a inocente Borralheira seja sua companheira conjugal - um destino do qual só pode escapar pela fuga - como algo que expressa e está de acordo com as fantasias universais infantis em que uma menina quer que o pai se case com ela e depois, devido a fantasias, nega ter feito qualquer coisa para despertar este desejo do pai. Mas no fundo a criança, sabendo que realmente quer que o pai a prefira em vez de à mãe, sente-se merecedora de um castigo - donde a fuga ou exílio, e a degradação para uma existência de Borralheira.

As outras estórias em que o pai expulsa Borralheira por ela não amá-lo bastante podem ser vistas como uma projeção do desejo da menina de que o pai quisesse o amor dela além dos limites, que é como ela quer amá-lo. Ou então podemos encarar a expulsão pelos motivos expostos como uma corporificação dos sentimentos edípicos paternos por uma filha, o que inconscientemente apela para o inconsciente, atraindo os sentimentos edípicos, agora profundamente reprimidos, tanto do pai como da criança.

Na estória de Basílio, Borralheira é inocente em relação às irmãs adotivas e à criada que virou madrasta, embora seja culpada de assassinar a primeira madrasta. Na estória de Basílio, bem como nos contos chineses mais antigos, Borralheira não é maltratada pelas irmãs, nem se menciona qualquer outra humilhação além de ser forçada pela madrasta a executar tarefas caseiras em roupas esfarrapadas. Não a excluem deliberadamente de comparecer ao baile. A rivalidade fraterna, que é tão predominante nas versões atuais de "Borralheira", tem um papel insignificante nestas estórias antigas. Por exemplo, quando, na estória de Basílio, as irmãs invejam Borralheira por esta ter se tornado rainha, parece apenas uma reação natural por terem perdido para ela.

As coisas são bem diferentes nas versões atuais de "Borralheira", em que as irmãs participam ativamente dos maus tratos a Borralheira e são adequadamente castigadas. Mesmo assim, nada acontece à madrasta, mesmo que ela tenha sido apenas uma coadjuvante nos maus tratos infligidos pelas irmãs. É como se a estória dissesse que os abusos da madrasta seriam de certa forma merecidos, mas não os das irmãs. Só podemos inferir motivos que justifiquem os maus tratos da madrasta em estórias como a de Basílio, ou em outras em que Borralheira desperta tanto amor no pai que este deseja casarse com ela.

Considerando estas estórias antigas nas quais o papel da rivalidade fraterna é insignificante enquanto as rejeições edípicas são centrais - a filha que foge do pai devido aos desejos sexuais dele para com ela; um pai que rejeita a filha porque ela não o ama bastante; a mãe que rejeita a filha porque o marido ama-a demais; e o caso raro em que a filha deseja substituir a esposa do pai por uma outra escolhida por ela - podemos pensar que, na sua origem, os desejos edípicos

frustrados são os responsáveis pela degradação da heroína. Mas não há nenhuma seqüência histórica nítida para considerarmos que estas estórias formam um ciclo, já que, entre outras razões, na tradição oral, as versões antigas coexistem com as mais recentes. Como as estórias de fadas só foram reunidas e publicadas mais tarde, qualquer ordenação cronológica das mesmas num período anterior a isto é altamente especulativa.

Mas, embora ocorram muitas variações em detalhes de menor importância, todas as versões desta estória se assemelham nos traços fundamentais. Por exemplo, em todas elas a heroína primeiro goza de amor e de alta consideração, e sua queda desta posição privilegiada para uma degradação total ocorre subitamente, tanto quanto sua volta a uma posição ainda muitíssimo mais elevada, no final da estória. O desenlace ocorre quando a reconhecem pelo sapato que só cabe em seu pé. (Ocasionalmente outro objeto, um anel por exemplo, substitui o sapato.[84]) O único ponto crucial de divergência - em termos dos vários grupos (como foi discutido) em que distinguimos as estórias - reside na *causa* da degradação de Borralheira.

Num dos grupos, o pai desempenha um papel central como antagonista de Borralheira. No segundo grupo, os antagonistas são a madrasta *cum* as irmãs adotivas; nestas, mãe e filhas estão tão identificadas que as sentimos como se fossem uma só unidade dividida em figuras diferentes. No primeiro grupo, amor demais do pai pela filha ocasiona a trágica condição de Borralheira. No outro, o ódio de uma madrasta e suas filhas devido à competição fraterna é o responsável por tudo.

Se confiamos nas pistas que a estória de Basílio nos oferece, então podemos dizer que o amor excessivo de um pai pela filha e o dela por ele ocorreram em primeiro lugar e sua redução ao papel de Borralheira pela madrasta com as irmãs, foi a conseqüência disso. Esta situação é comparável ao processo edípico de uma menina. Primeiro, ela ama a mãe - a mãe boa inicial, que depois reaparece na estória como uma fada madrinha. Depois, volta-se da mãe para o pai, amando-o e querendo ser amada por ele; neste ponto a mãe e todos os irmãos, reais e imaginários, principalmente as irmãs tornam-se competidores. No final do período edípico a criança se sente marginalizada, completamente sozinha; então, se tudo corre bem na puberdade, ou antes, a menina redescobre um caminho de volta à mãe, agora não como uma pessoa para ser amada exclusivamente, mas como alguém com quem se identificar.

A lareira., o centro do lar, é um símbolo da mãe. Viver tão próximo a ela a ponto de se habitar entre as cinzas pode então simbolizar um esforço de se agarrar à mãe ou de voltar a ela e ao que ela representa. Todas as meninas pequenas tentam voltar à mãe quando o pai as decepciona. Mas esta tentativa de

retorno não funciona porque a mãe não é mais aquela toda-dadivosa da lactância, mas alguém que exige coisas da criança. Deste ponto de vista, no começo da estória Borralheira não só pranteia a perda da mãe inicial, mas sofre também com a perda dos sonhos sobre a relação maravilhosa que ia ter com o Pai. Borralheira tem que elaborar suas profundas decepções edípicas para voltar a uma vida exitosa no final da estória, não mais como criança, mas como uma mocinha preparada para o casamento.

Assim, os dois grupos de estórias de "Borralheira", que na superfície diferem tanto, são semelhantes num nível profundo em relação às causas de sua desgraça. Eles simplesmente relatam em separado alguns aspectos importantes do mesmo fenômeno: os desejos e ansiedades edípicas da menina.

As estórias de Borralheira atualmente populares são consideravelmente mais complexas, e é necessário ir mais longe para explicar a razão de terem suplantado as versões mais antigas, como a de Basílio. Os desejos edípicos pelo pai são reprimidos - com exceção da expectativa de receber dele um presente mágico. O presente que o pai traz para Borralheira, como a tamareira na "Gata Borralheira[1]', possibilita que ela se encontre com o príncipe e conquiste seu amor, o que o transforma num substituto do pai como o homem a quem ela mais ama no mundo.

O desejo de Borralheira eliminar a Mãe foi completamente reprimido nas versões modernas e substituído por um deslocamento e uma projeção: não é mais a Mãe quem desempenha manifestamente um papel crucial na vida da menina, mas a madrasta; a Mãe é deslocada por uma substituta. E não é a menina quem quer rebaixar a Mãe para poder desempenhar um papel muitíssimo maior na vida do pai, mas, como uma projeção, a madrasta é quem deseja ocupar o lugar da enteada. Uma outra substituição assegura que os desejos verdadeiros estão escondidos: são as irmãs adotivas que desejam tirar o lugar devido à heroína.

Nestas versões, a rivalidade fraterna substitui um envolvimento edípico reprimido, como centro do enredo. Na vida real, as relações edípicas positivas e negativas, bem como a culpa decorrente destas relações, fraterna. lógicos complexos que despertam grande culpa, o que a pessoa expermanecem freqüentemente ocultas Mas, como costuma suceder com os sob a rivalidade fenômenos psicoperimenta conscientemente é a ansiedade decorrente da culpa, e não a própria culpa, ou sua causa. Assim, "Borralheira" fala apenas do infortúnio de ser degradada.

Seguindo a melhor tradição dos contos de fadas, a ansiedade suscitada no ouvinte pela existência infeliz de Borralheira logo se alivia com o final feliz. Lamentando profundamente por Borralheira (implicitamente e sem que isto se torne consciente) a criança lida de alguma forma com a ansiedade e culpa

edípicas, e também com os desejos subjacentes a elas. A esperança que sente de poder livrar-se da situação edípica, encontrando um objeto amoroso a quem possa entregar-se sem culpa ou ansiedade, transforma-se em uma confiança, pois a estória assegura que entrar nos níveis inferiores de existência é apenas um passo necessário para sermos capazes de concretizar nossos potenciais mais elevados.

Devemos frisar que seria impossível, depois de ouvir uma das formas populares atuais de "Borralheira", reconhecer de forma consciente que sua infelicidade se deve a envolvimentos edípicos de sua parte, e que, insistindo na sua inocência a toda prova, a estória apenas encobre sua culpa edípica. As conhecidas estórias de "Borralheira" obscurecem de modo consistente o que é edípico,, e não deixam rastros de dúvidas sobre a inocência dela. Em nível consciente, a maldade da madrasta e das irmãs adotivas é suficiente como explicação para o que sucede com Borralheira. A trama moderna centraliza-se na rivalidade fraterna; a madrasta degrada Borralheira pela simples razão de que deseja promover suas próprias filhas; e a maldade das irmãs deve-se aos ciúmes que sentem de Borralheira.

Mas "Borralheira" não deixa de ativar dentro de nós aquelas emoções e idéias inconscientes que, na nossa experiência interna, estão ligadas aos sentimentos de rivalidade fraterna. Partindo de sua própria vivência, a criança entende muito bem - sem "saber" nada sobre isso - o turbilhão de experiências internas ligadas à Borralheira. Tratando-se de uma menina, evoca seus desejos reprimidos de livrar-se da Mãe e ter o Pai inteiramente para ela, e então, sentindo-se culpada por tais desejos "sujos", a menina pode "entender" bem a razão porque uma mãe afastaria a filha de sua vista, mandando-a viver entre as cinzas, e preferiria os outros filhos. Qual a criança que não desejou em algum momento poder banir um dos pais, e quem não sente que merece o mesmo destino como retaliação? E quem de nós, em criança, não desejou de coração revolver-se no sujo ou na lama? E quem, diante da repreensão paterna, passando conseqüentemente a sentirse sujo, também não se convenceu de que merecia ser relegado a um cantinho sujo?

Nossa finalidade ao tratarmos cuidadosamente do fundo edípico de "Borralheira" foi mostrar que a estória oferece ao ouvinte uma compreensão mais profunda daquilo que está por baixo dos sentimentos de rivalidade fraterna. Se o ouvinte permite sua compreensão inconsciente "vibrar" de acordo com o que sua mente consciente está percebendo, consegue uma compreensão muito mais profunda dos fatores responsáveis pelas emoções complexas que surgem em função dos irmãos. A rivalidade fraterna, tanto na sua expressão manifesta quanto na sua negação, toma parte ativa nas nossas vidas até a maturidade, tanto

quanto a contrapartida, que são nossas ligações positivas com os irmãos. Mas esta última raramente leva a dificuldades emocionais, enquanto a primeira, sim; por isso uma compreensão maior daquilo que está envolvido psicologicamente na rivalidade fraterna poderia ajudar-nos a lidar com este problema importante e difícil na nossa vida.

Como "Chapeuzinho Vermelho", "Borralheira" é conhecida hoje em dia em duas formas diversas, uma que deriva de Perrault, e a outra dos Irmãos Grimm - as duas versões diferem consideravelmente.[85]

Como sucede com todas as estórias de Perrault, o problema com sua versão de "Borralheira" é que ele tomou os elementos do conto de fadas - seja da estória de Basílio ou de alguma outra "Borralheira" que conhecesse pela tradição oral, ou uma combinação de ambas as fontes - despojou-a de todo o conteúdo que considerasse vulgar, e refinou as outras características para que o produto disso tudo pudesse ser contado na corte. Sendo um autor de grande habilidade e bom gosto, inventou detalhes novos e modificou outros para que a estória ficasse de acordo com suas concepções estéticas. Por exemplo, que o sapatinho fatídico na sua estória era feito de vidro, o que só sucede em outras versões que se derivaram da dele.

Há uma verdadeira controvérsia quanto a este detalhe. Como em francês os termos *vair* (que significa peles variadas) e *verre* (vidro, cristal) têm pronúncias semelhantes, achou-se que Perrault, ouvindo a estória, tinha substituído, por engano, *vair* por *verre* e assim transformado um sapatinho de peles num outro feito de vidro. Embora esta explicação seja repetida com freqüência, não parece haver dúvidas de que o sapatinho de vidro foi uma invenção deliberada de Perrault. Mas para isto ele teve que desprezar um elemento importante de muitas versões anteriores de "Borralheira", que contam como as irmãs mutilaram os pés para que coubessem no sapatinho. O príncipe cai nesse logro até que o canto dos passarinhos chama sua atenção para o sangue nos sapatos. Este detalhe seria imediatamente percebido se o sapatinho fosse de vidro. Por exemplo, na versão escocesa, *Rashin Coatrê (d),* a madrasta consegue à força, calçar o sapatinho nos pés das filhas, cortando o calcanhar de uma e os dedões da outra. A caminho da igreja, um passarinho canta: Com pés cortados e apertados
Esta cavalga com o rei
Enquanto na cozinha se escondem
Pés Formosos e elegantes.

Ouvindo os pássaros o príncipe percebe que a irmã não é a noiva verdadeira. Mas esta mutilação grosseira não estaria de acordo com o desejo de Perrault de recontar a estória de uma forma polida.

A estória de Perrault, bem como as que se baseiam diretamente nela,

retratam o caráter da heroína bem diferente das outras versões. A Borralheira de Perrault é adocicada e de uma bondade insípida, e não tem nenhuma iniciativa (provavelmente por esta razão Disney escolheu a versão de Perrault como base de seu relato cinematográfico). A maioria das outras Borralheiras são mais gente. Para mencionar apenas algumas das diferenças, na estória de Perrault é Borralheira quem escolhe dormir entre as cinzas: - "Quando terminava o trabalho, ia para um canto da lareira e se instalava entre as cinzas" - o que deu origem a seu nome. Na estória dos Irmãos Grimm não há este tipo de autodesvalorização; como eles dizem, Borralheira *tinha* de dormir no meio das cinzas.

Na versão de Perrault, quando as irmãs estão se preparando para o baile, Borralheira, por iniciativa própria, "aconselhou-as da melhor maneira possível, e ofereceu-se para penteá-las", enquanto na versão dos Irmãos Grimm as irmãs ordenam-lhe que penteie os cabelos delas e escove os sapatos; ela obedece, mas chorando. Quanto à ida ao baile, a Borralheira de Perrault não toma nenhuma iniciativa; é a fada madrinha quem lhe diz que ela deseja ir. Na estória dos Irmãos Grimm Borralheira pede à madrasta que a deixe ir ao baile, persiste na solicitação embora recusada, e leva a cabo as tarefas impossíveis que lhe são exigidas para poder ir. No final do baile sai por decisão própria e se esconde do príncipe em seu encalço. A Borralheira de Perrault não parte porque considere isto correto, mas simplesmente obedece a uma ordem da fada madrinha de não ficar nem mais um minuto depois de meia-noite porque a carruagem se transformaria novamente numa abóbora, etc...

Na ocasião de experimentar o sapatinho, na estória de Perrauit não é o príncipe quem vai procurar a dona delas, mas um cavalheiro enviado pelo príncipe. E antes de Borralheira se encontrar com o príncipe a fada madrinha aparece e veste-a com lindas roupas. Assim se perde um detalhe importante da versão dos Irmãos Grimm e de outras - a saber, que o príncipe não se desencoraja com a aparência esfarrapada de Borralheira porque reconhece suas qualidades internas, independentes de seu aspecto exterior. Por conseguinte, o contraste entre as irmãs materialistas, que dependem de coisas exteriores, e Borralheira, que pouco liga para isto, fica reduzido.

Na versão de Perrault não faz muita diferença se somos vis ou virtuosos. Na estória dele as irmãs abusam de Borralheira muito mais do que na versão dos Irmãos Grimm; e no entanto, no final, Borralheira abraça as que a aviltaram, dizlhes que as ama de todo o coração e que deseja que a amem sempre. Partindo da estória, é incompreensível que ela se importasse com o amor delas, ou que elas pudessem amá-la depois de tudo o que acontecera. Mesmo depois de casarse com o príncipe, a Borralheira de Perrault "deu aposentos para as duas irmãs no

palácio, e casou-as no mesmo dia com dois cavalheiros importantes da corte."

Na versão dos Irmãos Grimm o final é bem diferente, como sucede em todos os outros relatos do conto. Em primeiro lugar, as irmãs mutilam os pés para poderem calçar o sapatinho. Em segundo lugar, comparecem, por vontade própria, ao casamento de Borralheira para ver se recebem favores e uma parte da boa sorte. Mas, quando caminham para a igreja, os pombos - provavelmente os mesmos que anteriormente tinham ajudado Borralheira a efetuar as tarefas impossíveis que lhe estabeleceram - furam um olho de cada uma na ida, e o outro na volta. A estória termina: "E assim, foram castigadas pela maldade e falsidade, ficando cegas para o resto dos dias."

Só vamos mencionar mais duas das várias diferenças entre as duas versões. No conto de Perrault o pai tem um papel insignificante. Tudo o que sabemos sobre ele é que se casara pela segunda vez e que Borralheira "não ousava queixar-se ao pai porque ele brigaria com ela, pois era inteiramente mandado pela esposa". Também não se diz nada sobre a fada madrinha até que ela surge de repente não se sabe de onde para suprir Borralheira com a carruagem, cavalos e vestidos.

Como "Borralheira" é o conto de fadas mais popular e é divulgado no mundo inteiro, achamos apropriado considerar os temas importantes entrelaçados na estória os quais, em conjunto, fazem com que ela tenha grande atração consciente e inconsciente e significado profundo. Stith Thompson, que fez a melhor análise dos temas dos contos folclóricos, enumera os que aparecem na "Borralheira" dos Irmãos Grimm como se segue: uma heroína maltratada; ser obrigada a viver junto à lareira; o presente que pede ao pai; a nogueira que planta no túmulo da mãe; as tarefas exigidas à heroína; os animais que a ajudam a realizá-las; a mãe, transformada na árvore que Borralheira plantara no túmulo, que dá a ela as lindas roupas; o encontro no baile; a fuga por três vezes de Borralheira do baile; esconder-se primeiro no pombal e depois numa pereira, que é derrubada pelo pai; a armadilha feita de pixe e a perda do sapato; o teste do sapato; as irmãs mutilando os pés e sendo aceitas como noivas (falsas); os pássaros que revelam o logro; o casamento feliz; a vingança inflingida aos vilões.[87] Minha discussão destes elementos da estória também inclui algumas observações sobre os detalhes mais conhecidos da Borralheira de Perrault e que não fazem parte do conto dos Irmãos Grimm.

Já discutimos os maus-tratos a Borralheira como uma conseqüência da competição fraterna, tema principal nas formas modernas da estória. Isso é o que causa o impacto imediato no ouvinte e desperta sua simpatia. Leva-o a identificar-se com a heroína, e prepara o palco para tudo que se segue.

O fato de Borralheira viver

no

é

meio das cinzas - de onde ela tira o seu nome um detalhe de grande complexidade.* Superficialmente significa maus-tratos, e o rebaixamento da posição privilegiada que gozava antes do começo da estória. Mas não é sem razão que Perrault decidiu fazê-la habitar entre as cinzas. Estamos tão acostumados a pensar que viver como um criado entre as cinzas da lareira é uma situação extremamente humilhante que não podemos mais reconhecer que, de um outro ponto de vista, isto pode ser encarado como uma posição desejável e até mesmo valorizada. Nas épocas antigas sabia às Virgens Vestais vigiarem a lareira - uma das posições de maior prestígio, senão a mais valorizada, a que tinham acesso as mulheres. A Virgem Vestal era invejada na Roma antiga. Para este cargo de honra escolhia-se uma menina entre seis a dez anos de idade - aproximadamente a idade com que imaginamos a heroína durante os anos de servidão. Na estória dos irmãos Grimm Borralheira planta uma nogueira e cultiva-a com lágrimas e orações. Só depois de crescida e transformada em árvore a nogueira fornece o que a moça necessita para ir ao baile - assim, devem ter passado muitos anos entre o plantio e o baile. Esta estória também marca com maior profundidade as crianças entre seis a dez anos de idade, e com freqüência fica gravada em suas mentes e sustenta-se pelo resto da vida.

Falando dos anos de servidão, de Borralheira: só em épocas posteriores tornou-se costume as Vestais servirem por trinta anos antes de abandonarem o posto e poderem casarse. Originalmente ficavam como sacerdotisas apenas por cinco anos: isto é, até atingirem a idade de Imaginamos que os sofrimentos da heroína casarse. duraram aproximadamente este tempo. Ser uma Vestal significava

*

Por infelicidade. Borralheira tornou-se conhecida por este nome

(Cinderela) em inglês, uma tradução fácil e incorreta do termo francês *"Cendrillon"* que como no nome da heroína em alemão, frisa o fato dela viver entre as cinzas. "Cinzas" e não "borralho" é a tradução correia do francês *cendre* que se deriva do termo latino para cinzas, *cinerem.* O *Oxford English Dictionary* frisa que "cinders" não está ligado etimologicamente ao termo francês *cendres.* Isto é importante com respeito às conotações que se ligam ao nome de "Cinderela". pois as cinzas são a substância poeirenta muito limpa que é um resíduo da combustão completa: o borralho ao contrário, é o resto bem sujo de uma combustão incompleta.

ao mesmo tempo ser a guardiã do fogo e ser absolutamente pura. Depois de desempenharem bem sua função, estas mulheres faziam casamentos de alta classe, como sucede com Borralheira. Assim, ser inocente, puro, e ser guardião do fogo significam a mesma coisa nas conotações antigas. * Possivelmente, com a rejeição do paganismo, o que antes fora uma posição altamente desejável tornou-se a mais mesquinha e desvalorizada na era cristã. As Vestais serviam ao

fogo sagrado e a Hera, a deusa mãe. Com a mudança para um deus pai, as antigas deusas maternais foram rebaixadas e desvalorizadas, bem como o lugar perto do fogo. Neste sentido, podemos encarar Borralheira como a deusa-mãe degradada que no final renasce das cinzas, como Fênix, o pássaro mítico. Mas o ouvinte médio de '"Borralheira" não estabelecerá prontamente estas conexões por serem de natureza histórica.

Viver perto do fogo tem outras associações igualmente positivas para a criança. As crianças adoram passar o tempo na cozinha, observando e participando do preparo da comida. Antes do aquecimento central um lugar perto da lareira era o mais quentinho e gostoso da casa. A lareira evoca, em muitas crianças, lembranças felizes dos tempos que ali passaram com a mãe.

As crianças também gostam de se lambuzar; poder fazer isto é um símbolo de liberdade instintiva para elas. Assim, a pessoa que mexe nas cinzas - significado original do nome Aschenbrödel, também tem conotações muito positivas para a criança. Lambuzar-se é agradável e ao mesmo tempo produz culpa hoje em dia, como nas épocas antigas.

Finalmente, Borralheira pranteia a mãe morta. "As cinzas para as cinzas" não é o único dito que estabelece uma íntima conexão entre os mortos e as cinzas. Cobrir-se de cinzas é um símbolo de luto; viver em frangalhos sujos é um sintoma de depressão. Assim, morar entre as cinzas pode tanto significar tempos adoráveis com Mamãe na proximidade da lareira, como um estado de luto profun * A pureza das sacerdotisas responsáveis pelo fogo sagrado e o próprio *fogo*, que purifica, evocam as conotações apropriadas também para as cinzas. Em muitas sociedades estas são usadas para abluções. como meio de uma pessoa se limpar. Esta era uma das conotações de cinzas, embora não mais divulgada hoje em dia. A outra conotação das cinzas é o luto. Espalhar cinzas sobre a cabeça, como no dia de Cinzas, ainda é sinal de desolação como nos tempos antigos. Sentar entre as cinzas como reação ao luto. e sinal de luto. é mencionado na *Odisséia*, e foi praticado por muitos povos. " Fazendo Borralheira sentar-se entre as borralhas e baseando seu nome nisso, estas conotações de pureza e luto profundo que estão ligadas ao nome original na estória italiana (que antecede em muito o conto de Perrault). bem como ao nome em francês e alemão, passou em inglês para exatamente as conotações opostas, que se referem à negrura e sujeira.

do pela perda desta intimidade com a Mãe à medida que crescemos, simbolizada pela "morte" da mãe. Devido a esta combinação de imagens, a lareira evoca sentimentos intensos de empatia, lembrando-nos do paraíso que um dia habitamos, e da mudança radical em nossas vidas quando fomos forçados a abandonar a existência simples e feliz de criancinhas, para lidar com todas as ambivalências da adolescência e idade adulta.

Enquanto a criança é pequena, os pais protegem-na da ambivalência dos irmãos e das exigências do mundo. Em retrospecto, esta época parece paradisíaca. De repente, os irmãos mais velhos parecem tirar vantagem da criança que agora passa a ser menos protegida; exigem-lhe coisas; eles e a Mãe

repreendem o que a criança faz. As referências à sua desordem e aos hábitos sujos, fazem com que ela se sinta rejeitada e suja; e os irmãos parecem viver no esplendor. Mas a criança acha que o bom comportamento deles é uma simulação, um engano e uma falsidade. Esta é a imagem das irmãs em "Borralheira". A criança nova vive de extremos: ora sente-se vil e suja, cheia de ódio; ora acha-se completamente inocente e os outros é que são maus.

Quaisquer que sejam as condições externas, durante esses anos de rivalidade fraterna a criança vivência um período interior de sofrimento, privação e mesmo carência; experimenta equívocos e malícia. Os anos que Borralheira viveu entre as cinzas dizem à criança que ninguém pode escapar disso. Há épocas em que parecem só existir forças hostis, que não há nenhuma força auxiliadora por perto. Se a criança, ouvindo a estória de Borralheira, não sentir que esta teve de agüentar um bocado de períodos ruins, seu alivio será incompleto quando finalmente chegar o momento em que as forças auxiliadoras superam as hostis. A infelicidade da criança em alguns momentos é tão profunda que parece durar um tempo interminável. Por conseguinte, nenhum outro período da vida de Borralheira parece ser comparável a este. Borralheira deve sofrer em intensidade e duração tanto quanto a criança sente que ocorre com ela, para que a libertação seja convincente, dê-lhe a certeza de que o mesmo sucederá na sua vida.

Depois de sentirmos compaixão pelo estado de abandono de Borralheira, ocorre o primeiro desenvolvimento positivo de sua vida. "Um dia o pai ia a uma feira e perguntou às duas filhas adotivas o que queriam que ele lhes trouxesse. - 'Roupas lindas' - disse uma. E a outra prosseguiu: - 'pérolas e pedras preciosas' -. - 'E você, Aschenputtel, o que deseja?' - perguntou. - 'Pai, o primeiro ramo que esbarrar no seu chapéu quando voltar. Arranque-o para mim." O pai fez o que foi pedido. Um ramo de nogueira não só esbarrou como derrubou seu chapéu na volta. E ele o trouxe para Aschenputtel. "Ela lhe agradeceu, foi ao túmulo da mãe e ali plantou o ga-
lho; chorou tanto que as lágrimas caíram e regaram-no. O ramo cresceu e transformou-se numa linda árvore. Ela ia até lá três vezes por dia e chorava e rezava; e em cada vez um pássaro branco pousava na árvore; ela exprimia um desejo e o pássaro atirava-lhe o que ela pedira."

Quando Borralheira pede ao pai um galho que tencionava plantar no túmulo da mãe e ele satisfaz seu desejo, ela está tentando pela primeira vez reestabelecer uma relação positiva entre os dois. Presumimos, a partir da estória, que Borralheira sentira-se muito decepcionada e até zangada com o pai por ele casarse com uma espécie de megera. Mas, para a criança, os pais são onipotentes. Para que Borralheira seja dona de seu destino, a autoridade dos pais

deve diminuir. Esta diminuição e transferência de poder poderia ser simbolizada pelo fato do ramo derrubar o chapéu da cabeça do pai, e também o mesmo ramo transformar-se numa árvore com poderes mágicos para Borralheira. Por conseguinte, ela usa o que diminui o pai (o ramo da nogueira) para aumentar o poder e prestígio da mãe (morta) arcaica. Como o pai é quem dá para Borralheira o ramo que intensifica a lembrança da mãe, isto parece um sinal de que ele aprova a sua transferência do intenso envolvimento que tem com ele para a relação original não ambivalente com a mãe. Esta diminuição da importância emocional do pai na vida da heroína prepara o caminho para a transferência do amor infantil que sente por ele para um amor maduro pelo príncipe.

A árvore que Borralheira planta no túmulo da mãe e rega com as próprias lágrimas é o traço poético mais comovente, e mais significativo psicologicamente. Simboliza que a lembrança da mãe idealizada da lactância é parte importante da experiência interior, se a conservarmos viva dentro de nós, e pode suportar-nos mesmo nas piores adversidades.

Isto é narrado de modo ainda mais claro em outras versões da estória em que a mãe boa se transforma não em árvore, mas num animal auxiliador. Por exemplo, no primeiro relato do tema de "Borralheira", em chinês, a heroína tem um peixe manso que cresce de centímetros para três metros sob seus cuidados devotados. A madrasta malvada descobre a importância do peixe, e astuciosamente mata-o e come-o. A heroína fica desolada até que um velho sábio lhe diz onde estão enterrados "os ossos do peixe e lhe aconselha a juntá-los e guardá-los em seu quarto. Diz-lhe que se ela orar para estes ossos, obterá o que quiser. Em muitas variações europeias e orientais a mãe se transforma numa bezerra, vaca, cabra ou outro animal qualquer para ajudar, de maneira mágica, a heroína.

O conto escocês, intitulado *"Rashin Coatie"* é mais antigo que a "Borralheira" de Basílio ou a de Perrault, pois já é mencionado em 1540. [89] Neste, a mãe, antes de morrer, doa uma bezerrinha para
a filha, Rashin Coatie, e a bezerra lhe dá tudo o que deseja. A madrasta descobre isto e ordena que matem a bezerra. Rashin fica desesperada, mas a bezerra morta diz-lhe para juntar os ossos e enterrá-los sob uma pedra cinzenta. Fazendo isto, a menina passa a receber o que deseja, simplesmente indo até a pedra e pedindo à bezerrinha o que quer. Na época do Natal, quando todos se enfatiotam para ir à igreja, a madrasta diz a Rashin que ela está muito suja para ir com eles. A bezerra morta fornece lindas roupas para a moça, e na Igreja um príncipe apaixona-se por ela; no terceiro encontro ela perde um sapatinho, etc...

Em várias outras estórias de Borralheira o animal auxiliador também alimenta a heroína. Por exemplo, num conto egípcio a madrasta e as irmãs

postiças maltratam duas crianças que pedem: "Vaca, seja bondosa conosco, como era nossa mãe" -. E a vaca lhes dá uma comida gostosa. A madrasta descobre, e mata a vaca. As crianças queimam os ossos da vaca e enterram as cinzas num pote de barro, de onde cresce uma árvore que dá frutos para as crianças e com isto elas ficam felizes.[90]

Assim, há estórias do tipo "Borralheira" em que um animal e uma árvore se conjugam para representar a mãe, mostrando como uma pode substituir a outra. Estes contos ilustram também a substituição simbólica da mãe original por um animal que nos dá leite a vaca, ou nos países mediterrâneos, a cabra. Isto reflete a conexão emocional e psicológica com experiências pregressas de alimentação que nos dão segurança na vida posterior.

Erikson fala de "um sentido de *confiança básica*" que, como diz, "é uma atitude para consigo mesmo e com o mundo derivada da experiência do primeiro ano de vida".[91] A confiança básica se instila na criança através dos desvelos maternos durante o período inicial de vida. Se tudo corre bem, então a criança terá confiança em si mesma e no mundo. O animal auxiliador ou a árvore mágica são imagens, personificações, representações externas desta confiança básica. É a herança que uma boa mãe deixa para a criança, que ficará com ela, e a preservará e sustentará nas aflições mais terríveis.

As estórias onde a madrasta mata o animal auxiliador mas não consegue privar a heroína do que lhe dá força interior indicam que, para lidarmos com a vida e a enfrentarmos, o que existe na realidade é menos importante do que o que se passa em nossas mentes. O que torna a vida suportável mesmo nas piores circunstâncias é a imagem da mãe boa que interiorizamos, por isso o desaparecimento do símbolo exterior não importa.[92]

Uma das importantes mensagens manifestas das várias estórias de "Borralheira" é que nós nos equivocamos se pensamos que devemos nos agarrar em alguma coisa do mundo exterior para ter êxito na vida. Todos os esforços das irmãs postiças são inúteis - suas roupas cuidadosamente escolhidas e preparadas, a fraude que tentam fazer para o pé caber no sapato. Só por sermos verdadeiros conoscos mesmos como Borralheira, teremos êxito no final. A mesma idéia se transmite no fato da presença da mãe ou do animal auxiliador não ser necessária. Isso está psicologicamente correto, porque a segurança interior e o sentimento de autovalor não requerem coisas exteriores se desenvolvermos a confiança básica - nem as coisas exteriores compensam se não alcançamos a confiança básica durante a lactância. Os que infelizmente não a conseguiram no início da vida podem conquistá-la, se puderem, apenas pelas modificações na estrutura interna da mente e da personalidade, nunca por meio de coisas que parecem boas.

A árvore que cresce de um ramo ou os ossos e cinzas da bezerra são imagens que transmitem algo diferente desenvolvendo-se a partir da mãe original ou da vivência com ela. A imagem da árvore é especialmente pertinente porque envolve o crescimento, seja a tamareira da Gata Borralheira ou o ramo de nogueira de Borralheira. Isto indica que não basta simplesmente reter a imagem interiorizada da mãe original. À medida em que a criança cresce, a mãe interiorizada também deve passar por modificações, como ela própria É um processo de desmaterialização semelhante àquele em que a criança sublima a mãe boa real, transformando-a numa experiência interior de confiança básica.

Na "Borralheira" dos Irmãos Gnmm, tudo isto ainda é mais refinado. Os processos interiores de Borralheira começam com seu luto desesperado pela mãe, simbolizado pela existência entre as cinzas. Se ficasse grudada ali, não haveria nenhum desenvolvimento interior. O luto, como uma transição temporária para continuar a viver sem a pessoa amada, é necessário. Mas, para a sobrevivência, ele deve ser finalmente transformado em algo positivo: a construção de uma representação interna daquilo que foi perdido na realidade. Um objeto interior deste tipo ficará sempre inviolável dentro de nós, independente do que suceda na realidade. Quando Borralheira chora sobre o ramo que plantou, mostra que mantém viva a memória da mãe morta. Mas a árvore cresce, e o mesmo ocorre com a mãe interiorizada dentro de Borralheira.

As orações que Borralheira faz junto à árvore traduzem as esperanças que cultiva. As orações pedem algo que esperamos que aconteça: a confiança básica reafirma-se depois do choque da adversidade desgastar-se; esta confiança restaura em nós a esperança de que no final tudo ficará bem novamente para nós, como foi no passado. O passarinho branco que aparece em resposta às orações de Borralheira é o mensageiro do Eclesiastes: "Um pássaro do ar trará consigo a voz, e esse que tem asas falará das coisas". Podemos reconhecer facilmente o pássaro tranco como o espírito da mãe transmitido à criança através dos bons cuidados que ela lhe dá; é o espírito que inicialmente se implantou na criança como confiança básica. Como tal, torna-se o próprio espírito da criança, que a sustém em todas as provações, dando-lhe esperanças quanto ao futuro, e forças para criar uma vida boa para si própria.

Reconhecendo ou não conscientemente o significado integral do que está expresso em termos simbólicos na imagem de Borralheira quando esta pede o galho, planta-o e cultiva-o com lágrimas e orações, e finalmente no pássaro que pousa no ramo sempre que Borralheira precisa dele, este traço da estória nos toca e respondemos, pelo menos em nível préconsciente, a seu significado. É uma imagem linda e significativa, ainda mais significativa e instrutiva para a criança que está apenas começando a interiorizar o que os pais significam para ela. É

significativa tanto para meninas como para meninos porque a mãe interiorizada - ou confiança básica - é um fenômeno mental crucialmente importante, qualquer que seja o sexo da pessoa. Eliminando a árvore e substituindo-a por uma fada madrinha que aparece de repente, sem se esperar, vinda do nada, Perrault roubou da estória uma parte de seu significado mais profundo.

A Borralheira dos irmãos Grimm transmite sutilmente à criança a idéia de que, por mais infeliz que ela se sinta no momento - devido à rivalidade fraterna ou qualquer outra razão - sublimando sua dor e infelicidade, como faz Borralheira quando planta e cultiva a árvore com suas emoções., a criança por si própria pode arranjar de modo que sua vida no mundo também se tornará boa.

Na "Borralheira" dos Irmãos Grimm, logo depois da estória falar da árvore e do passarinho branco que satisfaz os desejos de Borralheira, ficamos sabendo que o rei ordenou três dias de festas para que o filho escolha uma noiva. Borralheira pede para ir às festas. Apesar das negativas, insiste nas súplicas. Finalmente, a madrasta lhe diz que esvaziou um prato de lentilhas no meio das cinzas; se Borralheira conseguir catá-las no período de duas horas, poderá ir ao baile.

Esta é uma das tarefas aparentemente impossíveis que os heróis de contos de fadas têm de executar. Nas versões orientais de Borralheira, ela tem de fiar; em outras estórias ocidentais tem de peneirar grãos.[93] À primeira vista, é outro exemplo dos maus tratos que sofre. Mas, como esta exigência é feita depois da mudança radical na sorte - pois Borralheira conseguiu o auxílio mágico do pássaro branco que satisfaz seus desejos, e ocorre logo antes de ir à festa
- isso sugere que antes de Borralheira merecer um final feliz deve executar tarefas difíceis e árduas. Graças aos pássaros que chama em sua ajuda, ela consegue acabar a tarefa, mas a madrasta repete a exigência, agora com as dificuldades duplicadas: da segunda vez ela tem de separar dois pratos de lentilhas esparramadas entre as cinzas, em apenas uma hora. Novamente com a ajuda dos pássaros Borralheira consegue, mas a madrasta mesmo assim não lhe permite ir ao baile, apesar de suas duas promessas.

A tarefa exigida a Borralheira parece sem sentido. Por que esparramar lentilhas entre as cinzas, só para serem catadas novamente? A madrasta está convencida de que isto é impossível, degradante, sem significado. Mas Borralheira sabe que é possível conseguir algo de bom de qualquer coisa se lhe atribuirmos significado, mesmo que seja remexer em cinzas. Este detalhe da estória encoraja a criança na sua convicção de que morar em lugares desvalorizados brincar neles e com a sujeira - pode ser de grande valia se soubermos como extrair valor disso. Borralheira chama os pássaros para ajudá-la, dizendo-lhes para separar as lentilhas boas e colocá-las na vasilha, e acabar

com as ruins, comendo-as.

A falsidade da madrasta, renegando duas vezes suas promessas, se opõe à descoberta de Borralheira de que é necessário separar o bom do mau. Depois de Borralheira transformar espontaneamente a tarefa num problema moral de bom versus mau, e eliminar o que é mau, vai até o túmulo da mãe e pede à árvore para "esparramar ouro e prata" sobre ela. O pássaro joga sobre ela um vestido de ouroe prata e, na primeira e segunda vez, chinelinhas enfeitadas de seda e prata. Na última vez as chinelinhas são de ouro.

No conto de Perrault, Borralheira também tem de executar uma tarefa antes de poder ir ao baile. Depois da fada madrinha dizer a ela que deve ir ao baile, ordena-lhe que traga uma abóbora do jardim. Embora a menina não entenda o significado disso, faz como a fada manda. É a fada madrinha, e não Borralheira quem esvazia a abóbora e transforma-a numa carruagem. Depois a fada diz à heroína para abrir uma ratoeira e transforma seis ratos em cavalos. Um dos ratos é transformado em cocheiro. Finalmente, Borralheira deve buscar seis lagartos que se transformam em lacaios. Seus farrapos mudam para lindas roupas e ela recebe os sapatinhos de cristal. Assim, Borralheira parte para o baile, mas recebe a ordem de voltar antes da meia-noite porque neste momento tudo voltará ao que era antes.

Os sapatinhos de cristal, a abóbora que vira carruagem são invenções de Perrault: não há indícios disso em nenhuma das outras versões além da sua e das que decorreram dela. Marc Soriano vê nestes detalhes uma zombaria de Perrault quanto aos ouvintes que levam a estória a sério, mas também a ironia com que trata do assunto: se Borralheira pode transformar-se numa princesa lindíssima, então ratos e camundongos podem virar cavalos e cocheiros. *

A ironia em parte é o resultado de pensamentos inconscientes; e a ampla aceitação dos detalhes de Perrault só se explica porque encontra ressonância nos ouvintes. A obrigação de ater-se ao melhor do passado; de cultivar o sentido de moralidade; de se permanecer fiel ao próprio valor apesar da adversidade; de não se ser derrotado pela malícia e insolência dos outros - isto tudo é tão óbvio em "Borralheira" que Perrault não poderia deixar de ser tocado por tudo isso. A conclusão deve ser a de que ele deliberadamente se defendeu disso. Sua ironia invalida a solicitação inerente à estória, de nos transformarmos por um processo interior. Ele ridiculariza a idéia de que a luta pelas metas superiores nos permite inferiores de nossa existência"Borralheira" a uma fantasia transcender as condições exterior.[95] Perrault reduz bonitinha sem nenhuma implicação para nós próprios. E é como muitos desejam encarar a estória, o que responde pela ampla aceitação de sua versão.

Embora isto explique a forma de Perrault reelaborar o conto antigo, não responde pelos detalhes específicos que ele inventou de acordo com sua compreensão consciente e inconsciente da estória, e que nós aceitamos pela mesma razão. Ao contrário de todas as versões em que Borralheira é forçada a viver entre as cinzas, só Perrault fala que foi ela quem *escolheu* isso. Este fato transforma-a numa menina prépubere que ainda não reprimiu o desejo de se lambuzar; e que ainda não adquiriu aversão a animaizinhps furtivos como ratos, camundongos e lagartos; e que esvazia uma abóbora, imaginando que é uma linda carruagem. Os ratos e camundongos habitam em cantos sujos e escuros e roubam comida, coisas que a criança também gosta de fazer. Inconscientemente também suscitam associações com o falo, indicando o aparecimento de interesse e maturação sexuais. Independente de suas conotações fálicas, transformar animais tão inferiores representa correto pelo menos em dois níveis: significa a companhia que Borralheira teve enquanto viveu entre as cinzas no seu estágio inferior, e até seus interesses fálicos, e parece adequado que estes interesses devam ser sublimados à medida que ela amadurece - i.e., prepara-se para o príncipe.

O relato de Perrault torna sua "Borralheira" mais aceitável para a nossa inconsciente do assunto ao

compreensão consciente e qual a estória se refere. Conscientemente estamos dispostos a aceitar a ironia que reduz a estória a uma fantasia engraçadinha, sem

* Quanto aos lagartos, Soriano lembra-nos a expressão francesa "preguiçoso como um lagarto", que explica a razão por que Perrault escolheu estes animais para se transformarem em lacaios, cuja preguiça é motivo de troça.[94]

e até repulsivos em cavalos, cocheiros e lacaios uma sublimação. Por isso, este detalhe parece conteúdo sério, pois alivia-nos da obrigação implícita de chegar a um acordo com o problema da rivalidade fraterna, e da tarefa de interiorizar nossos objetos iniciais e de viver no nível de seus requisitos morais. Inconscientemente os detalhes que ele acrescenta parecem convincentes na base de nossas experiências infantis soterradas, pois parecem indicar que, para sermos maduros, devemos transformar e sublimar nosso fascínio inicial pelo comportamento instintivo, seja uma atração pelo sujo ou por objetos fálicos.

A Borralheira de Perrault, que vai ao baile numa carruagem puxada por seis cavalos e servida por seis lacaios - como se o baile ocorresse no palácio de Versalhes de Luís XIV - deve se retirar antes da meia-noite, quando voltará às suas roupas modestas. Na terceira noite, todavia, ela não consegue prestar suficiente atenção à passagem do tempo, e na pressa de escapar antes que expire o encantamento, perde um dos sapatinhos de cristal. "Os guardas dos portões do palácio foram interrogados para saber se não teriam visto uma princesa saindo;

disseram não ter uma mocinha muito mal vestida, criada do que uma dama".
visto ninguém além de que parecia mais uma Na estória dos Irmãos Grimm, Borralheira pode ficar no baile o tempo que quiser. Quando parte, é por decisão própria, e não porque deva fazê-lo. Quando sai, o príncipe tenta acompanhá-la mas ela escapa, escondendo-se dele na primeira noite. "O filho do rei esperou até o pai chegar e contoulhe que uma moça singular pulara para dentro do pombal." O velho pensou: "Seria Aschenputtel?" e que lhe trouxessem um machado com o qual partiu o pombal ao meio, mas lá não havia ninguém." Neste ínterim Borralheira escapara e voltara a vestir as roupas sujas. No dia seguinte, as coisas se repetem, com a diferença de que Borralheira se esconde numa pereira. No terceiro dia o príncipe manda untar as escadas com pixe, e quando Cinderela foge de novo, um de seus sapatinhos fica grudado.

Há variações da estória, em iniciativa de ser reconhecida, passivamente. Numa delas o príncipe lhe dá um anel, que ela coloca dentro de um bolo que ele comerá; ele diz que só se casará com a moça em quem couber o anel.

Qual a razão de Borralheira ir três vezes ao baile para encontrar o príncipe, se foge dele e volta à sua posição desvalorizada? Como sucede com freqüência nos contos, o comportamento que se repete três vezes reflete a posição da criança com relação aos pais, e sua conquista da egoicidade verdadeira à medida que reflete sobre a sua primeira convicção de que o elemento mais importante deste conjunto de três pessoas é ela própria, e seu temor posterior de ser ela a mais insignificante. Conseguimos a verdadeira egoicida-que Borralheira toma a em vez de esperar de não pelas três repetições, mas por algo a mais a que elas conduzem - o fato do pé caber na chinelinha.

A nível aberto, quando a heroína foge do príncipe é como se dissesse que deseja ser escolhida por quem ela é na realidade, e não por sua aparência esplendorosa. Só se seu pretendente a vir no seu estado desvalorizado e ainda a desejar, ela será dele. Mas para isto bastaria ter aparecido uma única vez, e ter perdido o sapatinho na primeira noite. Em nível mais profundo, a repetição das idas aos bailes simboliza a ambivalência da mocinha que quer se comprometer em termos pessoais e sexuais, mas ao mesmo tempo tem medo disso. É uma ambivalência que se reflete também no pai que fica imaginando se a linda moça é sua filha Borralheira, mas não confia em seus sentimentos. O príncipe, como que reconhecendo enquanto ela numa relação edípica, não a procura por conta própria mas pede ao pai que o faça. Só se o pai, em primeiro lugar, se mostrar disposto a desprender a sua filha dos laços que tem com ele, ela se sentirá bem em transferir seu amor heterossexual do objeto imaturo (pai) para o objeto maduro - seu futuro marido. Quando o pai derruba os esconderijos de Borralheira, abatendo o pombal e a pereira, mostra sua disposição de entregá-la

ao príncipe. Mas seus esforços não têm o resultado desejado.

Em nível bem diferente, o pombal e a pereira substituem os objetos mágicos que sustentaram Borralheira até então. O primeiro é o lugar onde vivem os pássaros auxiliadores que separaram as lentilhas para a heroína - substitutos do pássaro branco na árvore, que lhe deu as lindas roupas, inclusive o chinelinho fatídico. E a pereira lembra-nos a outra árvore que cresceu sobre o túmulo da mãe. Borralheira deve abandonar sua crença e sua dependência dos objetos mágicos se quiser viver bem no mundo da realidade. O pai parece entender isto, e portanto derruba seus esconderijos: ela não se ocultará mais entre as cinzas, mas também não se refugiará da realidade em lugares mágicos. Daí para a frente Borralheira viverá nem abaixo nem acima de sua verdadeira posição.

Cox, seguindo Jacob Grimm, menciona o antigo costume alemão em que o noivo dá um sapato à noiva, como sinal de compromisso. [96] Mas isso não explica porque o fato do pé caber no chinelinho de ouro (no conto chinês) ou de cristal (no de Perrault) é o que decide quem é a noiva certa. Para que o teste funcione, o sapato deve ser um que não estique, senão serviria para qualquer moça, como as irmãs. Perrault demonstra sutileza quando diz que o sapato era de cristal, um material que não estica, é extremamente frágil e quebra-se com facilidade.

Um receptáculo pequenino dentro do qual se pode inserir uma parte do corpo de modo justo pode ser visto como um símbolo da
que não poderá conquistar Borralheira permanecer emocionalmente ligada ao pai vagina. Algo que é frágil e não deve se esticar porque romperia lembra-nos o hímem; e algo que se pode perder com facilidade no final de um baile quando o amado tenta estreitar a amada, parece uma imagem apropriada à virgindade, especialmente quando o homem prepara uma armadilha - o pixe na escadaria - para agarrá-la. Podemos encarar a tentativa de Borralheira fugir desta situação como um esforço para proteger sua virgindade.

A ordem da fada madrinha de que Borralheira esteja em casa a uma certa hora, senão as coisas sairão erradas, no conto de Perrault, é semelhante à solicitação dos pais à filha para que não fique fora até tarde, devido ao medo do que possa suceder-lhe. As várias estórias em que Borralheira foge para não ser possuída por um pai "desnaturado" sustentam a idéia de que o motivo dela fugir do baile é o desejo de proteger-se de uma violentação, ou do medo de se deixar levar pelos próprios desejos. Isso também força o príncipe a procurá-la na casa do pai, o que pode ser comparado ao que acontece quando o noivo vem pedir a mão da noiva. No conto de Perrault, um cavalheiro experimenta o sapato na moça; no conto dos Irmãos Grimm, o príncipe só entrega o sapato para Borralheira e ela mesma o calça; mas em várias versões é o príncipe quem

coloca o sapato na heroína. Isto se assemelha ao noivo quando coloca o anel no dedo da noiva como parte importante da cerimônia de casamento, um símbolo da união que terão daí para a frente. Tudo isto é compreendido com facilidade. Ouvindo a estória sentimos que o fato de o sapatinho servir no pé representa um compromisso, e fica bem claro que Borralheira é uma noiva virgem. Todas as crianças sabem que o casamento é ligado ao sexo. Nos tempos antigos, quando mais crianças cresciam perto de animais, elas sabiam que o sexo tem a ver com o fato de o macho introduzir seu órgão dentro da fêmea, e os pais instruem a criança moderna sobre isso. Todavia, em vista do tópico principal da estória, a rivalidade fraterna, há outros significados simbólicos possíveis para o fato de o sapatinho precisar servir no pé apropriado.

A rivalidade fraterna é o tema de Borralheira, como de muitos contos de fadas. Nos outros contos a rivalidade quase sempre existe entre crianças do mesmo sexo. Mas na vida real, com freqüência, a maior rivalidade existente entre crianças da mesma família é entre a irmã e o irmão.

A discriminação que as mulheres sofrem quando comparadas aos homens é uma estória muito velha que está sendo desafiada hoje em dia. Seria estranho se esta discriminação não criasse ciúmes e inveja entre irmãos e irmãs dentro da família. As publicações psicanalíticas estão cheias de exemplos de meninas que invejam o aparelho sexual do menino; a "inveja do pênis" por parte da mulher é um conceito familiar há algum tempo. Mas não se reconhece tanto
que esta inveja não seja unilateral. Os meninos também sentem ciúmes do que as meninas possuem: os seios, e a capacidade de ter filhos. [97]

Cada sexo sente ciúmes do outro ter o que lhe falta, por mais que goste e se orgulhe daquilo que lhe pertence - seja a posição, o papel social, ou os órgãos sexuais. Embora isso possa ser prontamente observado e, sem dúvida, seja um enfoque correto do assunto, infelizmente ainda não é amplamente reconhecido e aceito. (Em certo grau isto se deve à ênfase unilateral que a psicanálise deu, no início, à dita inveja do pênis por parte das meninas, o que provavelmente ocorreu porque na época a maioria dos estudos foi feito por homens que não examinavam sua própria inveja das mulheres. Isso, até certo ponto, é semelhante aos escritos de hoje de mulheres orgulhosas de sua condição feminina.

"Borralheira" é uma estória que lida, mais que as outras, com o tema da rivalidade fraterna, e seria estranhamente falha se, de certa maneira, não exprimisse também a rivalidade entre meninos e meninas devido às suas diferenças físicas. Por trás da inveja sexual, há o temor sexual, a dita "ansiedade de castração", o sentimento de que falta alguma parte da própria anatomia. *Manifestamente* "Borralheira" só fala da rivalidade fraterna entre as meninas;

mas não haveria algumas alusões *encobertas* a emoções mais reprimidas e profundas?

Embora os meninos e as meninas sofram igualmente de "ansiedade de castração", os sentimentos de ambos diferem. Os termos "inveja do pênis" e "ansiedade de castração" só enfatizam um dos muitos aspectos psicológicos complexos do fenômeno que nomeiam. De acordo com a teoria freudiana, o complexo de castração da menina se centraliza na sua concepção de que originariamente todas as crianças tinham pênis e que as meninas, de alguma maneira, teriam perdido os seus (possivelmente como castigo por má conduta) e na esperança de que ele possa voltar a crescer. A ansiedade paralela do menino é a de que, se as meninas não têm pênis, é porque perderam e ele teme que o mesmo lhe suceda. A menina sujeita à ansiedade de castração usa muitas e várias defesas para proteger a auto-estima desta deficiência imaginária, entre elas as fantasias inconscientes de que ela tem também um órgão semelhante. Devemos aceitar que muitas atitudes psicológicas diferentes e até mesmo contraditórias possam ter sido ligadas com o pé enquanto símbolo; para compreender os pensamentos e sentimentos que podem ter levado à invenção de um sapatinho pequenino e lindo como traço principal de "Borralheira" e, ainda mais importante, às respostas inconscientes a este símbolo, que fazem de "Borralheira" um dos contos mais apreciados.

Na maioria das versões de Borralheira ocorre um incidente estranho: as irmãs mutilam os pés para que eles caibam no sapatinho. Embora Perrault exclua este fato, de acordo com Cox ele aparece em todas as "Borralheiras", com exceção das que derivam de Perrault e pouquíssimas outras. Podemos encarar este incidente como expressão simbólica de alguns aspectos do complexo de castração feminino.

A mutilação do pé das irmãs é a última barreira para o final feliz; ocorre imediatamente antes do príncipe descobrir Borralheira. Pela última vez as irmãs, com a ajuda ativa da madrasta, tentam lograr Borralheira para tirarlhe o que de direito lhe pertence. Para calçar o sapato as irmãs mutilam os pés. Na estória dos Irmãos Grimm, a irmã mais velha não consegue calçar o sapato por causa do dedo grande. Por isso a mãe lhe entrega uma faca e diz-lhe para cortar o dedo, porque quando for rainha não precisará mais andar. A filha faz como a mãe lhe diz, força o pé dentro do sapato, e vai ao príncipe, que vai embora a cavalo com ela. Quando passam pelo túmulo da mãe e de Borralheira e pela nogueira, dois pombos brancos falam: "Veja, há sangue no sapato; o sapato é pequeno demais; a verdadeira noiva ainda está em casa." O príncipe olha para o sapato e Devolve a irmã. A outra tenta calcanhar é demasiado grande, e segue-se a mesma seqüência de eventos. Em outras versões, onde há uma só noiva impostora, ela

corta o dedão, ou o calcanhar, ou os dois. Em *Rashin Coatie* a mãe faz a operação na filha.

Este episódio reforça a impressão criada previamente quanto à vulgaridade das irmãs, pois não param diante de nada para lograr Borralheira e conseguir seus Manifestamente o nitidamente com
o
comportamento
de Borralheira,
objetivos. das irmãs contrasta que só deseja obter a felicidade pelo próprio eu. Recusa-se a ser escolhida na base de uma aparência criada pela mágica e arranja as coisas de modo que o príncipe a veja com as roupas esfarrapadas. As irmãs se apóiam no logro e sua falsidade leva à mutilação, um tema que é retomado no final da estória quando os dois pássaros brancos furam os olhos delas. Mas este é um detalhe tão rude e cruel que possivelmente foi inventado por alguma razão específica, embora provavelmente inconsciente. As automutilações são raras nos contos de fadas em comparação a mutilações inflingidas pelos outros, que são freqüentes como castigo ou por qualquer outra razão.
Quando "Borralheira" foi inventada, o estereótipo comum
contrapunha

tamanho pequeno da
o tamanho grande do homem ao mulher, e o pezinho da heroína a tornaria especialmente feminina. Os pés grandes que não cabem no sapato fazem as irmãs mais masculinas que Borralheira, e portanto menos desejáveis. Querendo de-vê o sangue escorrendo.

calçar o sapato, mas o sesperadamente conquistar o príncipe, as irmãs fazem tudo para se tornarem mulheres graciosas.

Os esforços das irmãs para enganar o príncipe pela automutilação se denuncia no sangramento. Tentaram ficar mais femininas cortando uma parte do corpo; o sangramento é uma consequência disso. Envolveram-se numa autocastração simbólica para provar a feminilidade; o sangramento da parte do corpo onde ocorreu a autocastração pode ser outra demonstração de sua feminilidade, pois pode representar a menstruação.

Automutilação ou mutilação feita pela mãe, de toda forma, é um símbolo inconsciente de castração para livrar-se de um pênis imaginário. O sangramento pode ser ou não um símbolo de menstruação, mas a estória diz que os esforços das irmãs foram inúteis. Os pássaros revelam o sangramento que mostra que nenhuma das irmãs é a noiva certa. Borralheira é a noiva virginal; no inconsciente a moça que ainda não menstruou é mais claramente virgem do que outra a quem isto já sucedeu. E a moça que permite que seu sangramento seja

visto, especialmente por um homem - como as irmãs que não podem evitar que isto suceda com o sangramento dos pés é vulgar e seguramente não tão virgem quanto outra que não sangra. Assim, parece que este episódio, num outro nível de compreensão inconsciente, estabelece um contraste entre a virgindade de Borralheira e sua ausência nas irmãs.

Os sapatinhos, traço central da estória e que decide o destino de Borralheira, é um símbolo muito complexo. Provavelmente foi inventado a partir de uma variedade de pensamentos inconscientes algo contraditórios, evocando por isso uma diversidade de respostas inconscientes no ouvinte.

Para a mente consciente, um objeto como o sapatinho é exatamente isto, embora simbolicamente no inconsciente possa representar a vagina, ou idéias ligadas a ela. Os contos de fadas dirigem-se ao nível consciente e ao inconsciente, o que os faz mais artísticos, cativantes e convincentes. Assim, os objetos que eles utilizam devem ser apropriados a um nível aberto, consciente, e ao mesmo tempo devem atrair associações diferentes a partir do significado aberto. O sapatinho e o pezinho que cabe nele, bem como outro que não cabe e está mutilado, são imagens que fazem sentido na nossa mente consciente.

Em "Borralheira" o pezinho bonito exerce uma atração sexual inconsciente, mas em conjunto com um sapatinho belo e precioso (por exemplo dourado) no qual o pé cabe confortavelmente. Este. elemento de "Borralheira" existe por si só como um conto de fadas completo, conforme registro de Strabo, sendo mais antigo que a antiga versão chinesa de "Borralheira". Fala de uma águia que foge com a sandália de Ródope, uma linda cortesã, e deixa-a cair sobre o faraó. Este fica tão encantado com a sandália que procura sua dona por todo o Egito para torná-la sua esposa.[98] A estória sugere que no Egito antigo, tanto quanto hoje, sob certas circunstâncias, o sapato feminino, como símbolo de algo muito desejável na mulher, desperta o amor do homem, por razões determinadas mas profundamente inconscientes.

Há mais de dois mil anos - como demonstra a estória de Strabo - por todo o mundo, em muitas estórias apreciadas, o sapatinho" feminino é aceito como uma solução de contos de fadas para o problema de encontrar a noiva certa, e portanto deve haver boas razões para isso. A dificuldade de analisar o significado inconsciente do sapatinho como um símbolo para a vagina é que embora homens e mulheres respondam igualmente a este significado simbólico, fazem-no de modo diferente. * É a sutileza, tanto quanto a complexidade e ambigüidade deste símbolo, a razão pela qual ele tem um apelo emocional intenso para ambos os sexos, embora por motivos diferentes. Não é algo diferente para o homem e para a mulher, especialmente até a época em que ambos atingem a maturidade pessoal e sexual completa, o que sucede

razoavelmente tarde na vida. .

Na estória o príncipe escolhe Borralheira baseado no sapatinho. Se o fundamento de sua escolha fosse a aparência ou personalidade ou qualquer outra qualidade, as irmãs nunca poderiam tê-lo enganado. Mas elas o conseguem a ponto dele seguir primeiro com uma, e depois com outra, como noivas dele. Os pássaros tiveram de dizer-lhe que nenhuma delas era a noiva certa, porque havia sangue escorrendo do sapato. Por isso, não era tanto o fato de o pé caber no sapato o que decidia quem era a noiva certa, mas o sangramento que indicava as escolhas erradas. O príncipe parece incapaz de observá-lo por conta própria, embora achemos que isto seria algo bem visível. Ele só o reconhece quando lhe chamam a atenção.

A incapacidade do príncipe observar o sangue no sapato sugere outra parte da ansiedade de castração, aquela ligada ao sangramento na menstruação. O sangue escorrendo do sapatinho é apenas outra equação simbólica da vagina-sapato, mas agora com a vagina * Uma grande variedade de dados de folclore apóia a idéia de que o chinelinho pode servir de símbolo para a vagina. Rooth, citando Jameson, relata que entre os Manchús, espera-se que a noiva presenteie os irmãos do marido com chinelos, pois, como praticam o casamento grupai, os irmãos se tornam também parceiros sexuais através do casamento. Estes chinelos são enfeitados com "lien hua", que é um termo vulgar para os genitais femininos. [99]
Jameson cita vários exemplos em que o chinelo é usado como símbolo sexual na China, e Aigremont fornece exemplos do mesmo na Europa e no Oriente. [100]

sangrando como na menstruação. O príncipe não toma conhecimento disso, o que sugere sua necessidade de defender-se contra as ansiedades que o fato lhe desperta.

Borralheira é a noiva certa porque livra o príncipe destas ansiedades. Seu pé entra facilmente no lindo sapatinho, mostrando que algo gracioso pode se esconder dentro dele. Não precisa mutilar-se, ela não sangra em nenhuma parte do corpo. Sua fuga repetida mostra que, ao contrário das irmãs, ela não é agressiva na sexualidade, e espera pacientemente ser escolhida. Mas uma vez escolhida, não reluta. Quando coloca o sapatinho, em vez de esperar que o príncipe o faça, mostra sua iniciativa e a capacidade de organizar o próprio destino. O príncipe sentia muita ansiedade a respeito das irmãs, tanto que não podia ver o que se passava. Mas sente-se muito seguro com Borralheira. Uma vez que ela lhe dá essa segurança, é a noiva certa para ele.

Mas o que dizer de Borralheira, que afinal é a heroína da estória? Como o príncipe gosta de seu sapatinho, isto lhe diz, de modo simbólico, que ele ama a feminilidade dela, representada pelo símbolo da vagina. Quaisquer que fossem os sentimentos da heroína sobre o fato de viver entre as cinzas, ela sabia que uma pessoa que vive assim parece suja e vulgar para os outros. Há mulheres que

se sentem assim com respeito à própria sexualidade, e outras que temem que o homem sinta isso. Por esta razão Borralheira se assegurou de que o príncipe a visse nesse estado também, antes de escolhêla. Entregando-lhe o sapatinho para calçar, o príncipe simbolicamente exprime que a aceita como é, suja e desvalorizada.

Aqui devemos lembrar que o sapatinho dourado fora tomado de empréstimo ao pássaro que representa o espírito da mãe morta, interiorizado por Borralheira e que a sustenta nas provas e tribulações. O príncipe, apresentando-lhe o sapatinho, finalmente faz com que este e o reinado se tornem verdadeiramente dela. De modo simbólico oferece-lhe a feminilidade na forma de uma vaginasapatinho dourado: a aceitação masculina da vagina e do amor pela mulher é a legitimação final, por parte do homem, da feminilidade como algo desejável. Mas ninguém, nem mesmo um príncipe de contos de fadas, pode fazer com que ela a aceite, nem mesmo o amor dele. Só a própria Borralheira pode finalmente acolher de bom grado sua feminilidade, embora o amor do príncipe a ajude. Este o significado mais profundo da estória que diz que "ela retirou o pé do pesado tamanco de madeira e calçou o sapatinho que lhe coube com perfeição."

Neste momento, o que fora uma aparência de beleza tomada por empréstimo no baile se transforma no verdadeiro *eu* de Borralheira; é ela quem troca os tamancos de madeira que pertencem à sua existência entre as cinzas por outro dourado.

Na cerimônia do sapatinho, que significa o noivado de Borralheira com o príncipe, ele a escolhe porque de forma simbólica ela é a mulher não castrada que o alivia da ansiedade de castração que interferiria numa relação conjugal feliz. Ela o escolhe porque ele a aprecia nos aspectos sexuais "sujos", aceitando amorosamente sua vagina na forma de sapato, e aprova o desejo dela por um pênis, simbolizado pelo pezinho que cabe no sapato-vagina. Por esta razão, o príncipe traz o lindo sapato para Borralheira e ela coloca seu pezinho dentro. Só quando o faz é reconhecida como a noiva certa. Mas, quando introduz o pé no sapato, afirma que também será ativa na relação sexual, também participará de tudo. E reassegura que não lhe falta, nem nunca lhe faltou nada; todas as suas coisas são certinhas, como o pé no sapato.

Uma reflexão sobre uma parte universalmente aceita da cerimónia do casamento apóia esta idéia. A noiva estende um dos dedos para o noivo enfiar-lhe um anel. Enfiar um dedo de uma das mãos dentro de um círculo formado pelo indicador e polegar da outra, é uma expressão vulgar para a cópula. Mas, na cerimônia do anel, exprime-se simbolicamente algo inteiramente diferente. O anel, símbolo da vagina, é dado à noiva pelo noivo; ela, em troca, oferece-lhe

seu dedo esticado para que ele complete o ritual. Muitos pensamentos inconscientes se expressam nesta cerimônia. O noivo, pelo ritual da troca de anéis, expressa que deseja e aceita a vagina algo que poderia preocupar a mulher - bem como o desejo que ela possa ter de um pênis para si. Com a colocação do anel no seu dedo, a noiva sabe que daí para a frente, até certo ponto, o marido possuirá sua vagina, e ela, o pênis dele. Com isto, não se sentirá mais despojada por não ter um pênis - o que simboliza o fim de sua ansiedade de castração; como a dele terminou quando ele se apossou de seu anel, passando a usá-lo daí para diante. O sapatinho *dourado* que o príncipe entrega a Borralheira para ela calçar pode ser visto como apenas outra forma deste ritual, que aceitamos como tão normal que pouco pensamos no seu significado simbólico, embora seja com este ato que o noivo toma a noiva como esposa.

"Borralheira" é uma estória de rivalidade fraterna e ciúmes, e de como se pode vencê-los. As características sexuais despertam a maior inveja e ciúme, por aquilo que um possui e falta ao outro. No final da estória a heroína transcende e integra não só a rivalidade fraterna mas também a sexual. O que começou como uma privação total devido aos ciúmes termina na maior felicidade porque um amor que entende as fontes dos ciúmes e as aceita, elimina-as desta forma.

Borralheira recebe do príncipe o que achava que lhe faltava, e assegura-lhe de forma simbólica que nada lhe falta sob qualquer aspecto, e que ela receberá o que desejou possuir. O príncipe recebe de Borralheira a segurança de que mais necessitava: que embora sempre tivesse desejado um pênis, ela aceita que só ele pode satisfazê-la. É um ato que simboliza que ela não estava castrada em seus desejos nem deseja castrar ninguém; por isso ele não precisa temer que isto suceda com ele. Ela recebe dele o que mais necessita e ele recebe dela o que mais precisa. O tema do sapatinho serve para pacificar as ansiedades inconscientes no homem e para satisfazer os desejos inconscientes na mulher. Isto permite a ambos encontrar a mais completa realização na relação sexual do casamento.. Por meio deste tema a estória esclarece o inconsciente do ouvinte sobre o que é envolvido no sexo e no casamento.

A criança cujo inconsciente responde ao significado oculto da estória, seja um menino ou uma menina, entenderá melhor o que existe sob seus ciúmes e sua ansiedade de acabar sendo o despojado. Também conseguirá suspeitar da ansiedade irracional que pode se interpor no caminho da formação de um relacionamento sexual feliz, e daquilo que é necessário para obter esta relação. Mas a estória também assegura à criança que, como sucede com os heróis da estória, ela também poderá dominar suas ansiedades e, apesar das provações, haverá um final feliz.

O final feliz seria incompleto sem o castigo dos antagonistas. Mas não é

Borralheira nem o príncipe quem inflige a punição, Os pássaros, que ajudaram Borralheira a separar o bom do mau, catando as lentilhas, agora completam a destruição que as próprias irmãs começaram: eles furam os olhos das irmãs. A cegueira é uma afirmação simbólica da sua falta de visão quando pensaram que poderiam elevar-se rebaixando os outros; confiando seus destinos às aparências exteriores e principalmente acreditando que poderiam conseguir a felicidade sexual pela (auto) castração.

Para investigar o significado inconsciente de alguns destes traços tão apreciados nos contos de fadas, devemos considerar as conotações sexuais. Para discuti-las temo ter que ir contra o conselho do poeta, de "Pise suave porque você está caminhando sobre meus sonhos" [101]. Mas os sonhos só começaram a revelar seu significado e importância quando Freud ousou investigar os pensamentos inconscientes sexuais múltiplos, as vezes grosseiros e vulgares que se escondem sob uma superfície aparentemente inocente. Com a influência de Freud, nossos sonhos se tornaram muito mais problemáticos para nós, mais aflitivos e difíceis de lidar. Mas eles são também a estrada real para a mente inconsciente, e nos permitem um enfoque novo e mais rico de nós mesmos e da natureza de nossa humanidade.

A criança que aprecia "Borralheira" responderá a um ou outro dos significados superficiais, na maioria das vezes. Mas em vários momentos de seu desenvolvimento em direção a uma autocompreensão, dependendo do que é problemático para ela, o inconsciente da criança será esclarecido por um dos significados ocultos da estória, indicado por algum detalhe importante. [102]

Em nível aberto a estória ajuda a criança a aceitar a rivalidade fraterna como um fato de vida comum e promete a ela que não precisa temer destruir-se por isso; ao contrário, se as irmãs não fossem tão sórdidas ela nunca poderia triunfar com a intensidade que o faz no final. Além disso, diz que, se algum dia a criança foi considerada suja e vulgar, isso foi um estágio temporário sem conseqüências adversas para o futuro. Há lições morais óbvias: que a aparência exterior não diz nada sobre o valor interior de uma pessoa; que, se somos fiéis a nós mesmos, vencemos os que pretendem ser o que não são; e que a virtude será recompensada e o mal será castigado.

Outros ensinamentos afirmam declaradamente, embora não sejam reconhecidos de modo tão imediato: que para desenvolvermos nossa personalidade de modo integral, temos de ser capazes de fazer um árduo trabalho e de distinguir o bom do mau, como na separação das lentilhas. Poderemos obter coisas de muito valor, mesmo de algo desprezível como cinzas, se soubermos como fazê-lo.

Sob a superfície, e acessível à mente consciente da criança, está a importância de ter fé no que foi bom em nosso passado, de manter acesa a confiança básica obtida na relação com a mãe boa. Esta fé permite realizar o que é melhor na vida; e se encontramos o caminho de volta aos valores da mãe boa, eles nos ajudam a conquistar a vitória.

Com respeito às relações da criança, não só com a mãe mas com os pais em geral, "Borralheira" fornece importantes mensagens, expressas melhor do que em qualquer outro conto de fadas conhecido. Estas percepções são tão significativas que reservamos sua discussão para o final Como são claramente inerentes à estória, essas mensagens não deixam de causar impressão e têm um impacto maior exatamente porque não explicitamos conscientemente seu significado. Sem nosso "conhecimento" delas, as lições tornam-se parte de nossa compreensão da vida quando assimilamos estes contos.

Nenhum outro conto justapõe de modo tão claro a mãe boa e a mãe má. Mesmo em Branca de Neve, que fala de uma das piores madrastas, esta não estabelece tarefas impossíveis para a filha, nem exige dela um trabalho árduo. Nem reaparece no final sob a forma da mãe boa inicial para providenciar a felicidade da filha. Mas a madrasta de Borralheira exige-lhe um trabalho duro e tarefas aparentemente impossíveis. Em nível aberto a estória conta como Borralheira encontra seu príncipe *apesar* do que a madrasta faz com ela. Mas no inconsciente, especialmente o da criança, o "apesar" equivale com freqüência a "por causa da".

Se não fosse forçada a tornar-se "Borralheira" a heroína nunca teria ficado noiva do príncipe; a estória deixa isto claro. Para conseguirmos identidade pessoal e auto-realização em um nível superior necessitamos das duas coisas: os pais bons do início, e depois os pais "adotivos" que parecem fazer exigências "cruéis" e "insensíveis". Os dois juntos constituem a estória de Borralheira. Se a mãe boa não se transformasse por algum tempo em uma madrasta malvada, não haveria ímpeto para desenvolver um Eu separado, para descobrir a diferença entre o bom e o mau, para desenvolver a iniciativa e a autodeterminação. As irmãs, para quem a madrasta continua sendo a boa mãe, não conseguem nada disso; continuam conchas ocas. Quando o sapato não serve nas irmãs, não são elas que tomam a iniciativa, mas a mãe quem lhes diz o que fazer. Isto é enfatizado pelo fato de as irmãs terem ficado cegas - i.é. - insensíveis - para o resto da vida. Um símbolo, mas também a conseqüência lógica de não terem conseguido desenvolver uma personalidade própria.

A possibilidade de um desenvolvimento para a individuação requer uma base firme - "uma confiança básica" que só podemos obter da relação entre o infante e os pais bons. Mas, para que o processo de individuação seja possível e

necessário - e a menos que se torne inevitável não nos alistarmos nele porque é muito doloroso os pais bons têm que aparecer durante certo tempo como pais ruins e persecutórios, que mandam o filho para vagar muitos anos no seu deserto pessoal, e fazem exigências "sem descanso" e sem consideração pelo bem-estar do filho. Mas se à criança responder a estas dificuldades desenvolvendo seu eu de modo independente, então os pais bons reaparecem como que por milagre. É semelhante aos pais que são incompreensíveis para o filho adolescente até que este adquire maturidade.

"Borralheira" põe em marcha os passos necessários para conseguirmos auto-realização no desenvolvimento da personalidade e apresenta-os à moda dos contos de fadas, de forma que todos podemos entender o que é necessário para nos tornarmos seres humanos integrais. Não é de surpreender, pois os contos de fadas, como tentei mostrar neste livro, representam muitíssimo bem os mecanismos de nossa psique: o que são nossos problemas psicológicos e como podemos dominá-los. Erikson, no seu modelo do ciclo de vida humano, sugere que o ser humano ideal se desenvolve através do que denomina "crises psicossociais de fases-específicas", caso consiga as metas ideais das sucessivas fases. Estas crises, em sua seqüência, são as seguintes: Primeiro, a confiança básica - representada pela experiência de Borralheira com a mãe boa inicial, e com o que isto implantou de modo firme na sua personalidade. Em segundo lugar, a autonomia - como Borralheira aceita seu próprio papel e tira o melhor partido dele. Em terceiro lugar, a iniciativa - Borralheira desenvolve-a quando planta o ramo e faz com que ele cresça pela expressão de seus sentimentos pessoais, lágrimas e orações. Em quarto lugar, o trabalho - representado pelas tarefas árduas como a separação das lentilhas. Em quinto, a identidade - Borralheira escapa do baile, esconde-se no pombal e na árvore, insiste em que o príncipe a veja e a aceite na sua identidade negativa de "Borralheira" antes de assumir sua identidade positiva, como sua noiva, porque qualquer identidade verdadeira tem aspectos negativos tanto quanto positivos. De acordo com o esquema de Erikson, tendo solucionado idealmente estas crises psicossociais pela aquisição dos atributos de personalidade que enumeramos, estaremos prontos para a verdadeira intimidade com o outro. [103]

A diferença entre o que acontece às irmãs que permanecem ligadas aos "pais-bons", sem progresso interior, e as dificuldades e progressos significativos por que passa Borralheira quando os pais bons originais são substituídos por pais adotivos, permite a pais e filhos compreenderem que, pelo bem da própria criança, esta precisa por algum tempo ver mesmo os melhores pais como "padrastos" rejeitadores e exigentes. Se "Borralheira" causa impressão aos pais, isso poderá ajudá-los a aceitar que, como passo inevitável no desenvolvimento

do filho em direção à maturidade verdadeira, eles precisam ser vistos por algum tempo como pais ruins. A estória também diz que quando a criança atingir sua verdadeira identidade, os pais bons ressuscitarão em sua mente, com maior força, e substituirão permanentemente a imagem dos pais maus.

Assim, "Borralheira" oferece um conforto muito necessário aos pais, pois pode ensinar-lhes a razão e a finalidade de serem vistos temporariamente pelos filhos sob uma luz desagradável. A criança aprende com "Borralheira" que, para conquistar seu reinado, deve se dispor a sofrer uma existência de "Borralheira" por algum tempo, não só com respeito às dificuldades implícitas, mas também quanto a tarefas difíceis que deve desempenhar por iniciativa própria. Dependendo do estágio de desenvolvimento psicológico da criança, este reinado que Borralheira conquista será encarado como algo que traz gratificação ilimitada ou como conquista pessoal única da individualidade.

Inconscientemente, crianças e adultos respondem às outras conclusões de "Borralheira": de que apesar da aparente devastação dos conflitos edípicos que ocasionaram a posição inferiorizada de Borralheira, a decepção com o pai do outro sexo, e com a mãe boa que vira madrasta, Borralheira terá uma vida boa, até melhor que a dos pais. Além disso, a estória diz que mesmo a ansiedade de castração é apenas uma invenção da imaginação ansiosa da criança: num bom casamento todos encontrarão a realização sexual, mesmo daquilo que parecia sonhos impossíveis: uma vagina dourada para ele, e um pênis temporário para ela..

"Borralheira" orienta a criança a partir de suas grandes decepções - as edípicas, ansiedade de castração, opinião desvalorizada de si mesmo devido à desvalorização imaginária dos outros sobre ela com o objetivo de desenvolver sua autonomia, torná-la trabalhadora e fazê-la conseguir uma identidade própria, positiva. Borralheira, no final da estória está realmente pronta para um casamento feliz. Mas, será que ama o príncipe? A estória não diz. Leva Borralheira até o momento do noivado quando o príncipe lhe entrega o sapatinho dourado, que bem poderia ser a aliança de ouro do casamento (como sucede realmente em algumas versões de Borralheira).

Mas o que Borralheira ainda deverá aprender? De que outras experiências a criança necessita para entender o que significa realmente amar? O último ciclo de estórias que consideraremos neste livro, o do noivoanimal, responde a estas perguntas.

O CICLO DO NOIVOANIMAL DOS CONTOS DE FADAS

A LUTA PELA MATURIDADE

O príncipe levou Branca de Neve inerte dentro do caixão; foi por acaso que ela tossiu e expulsou o pedaço envenenado da maçã preso na garganta e assim voltou a viver. Bela Adormecida só despertou porque o amado a beijou. O período de Borralheira termina quando o sapatinho serve para ela. Nestas, como em outras estórias, de alguma forma o salvador demonstra o amor pela futura noiva. Todavia, nada nos dizem sobre os sentimentos das heroínas. Do jeito pelo qual os Irmãos Grimm contam estas estórias, não ouvimos dizer que Borralheira estivesse apaixonada, embora possamos concluir algo do fato dela ir três vezes ao baile para encontrar o príncipe. Quanto aos sentimentos de Bela Adormecida só sabemos que olhou "de modo amistoso" para o homem que a libertou do encantamento. Similarmente, tudo o que nos dizem é que Branca de Neve "sentiu amizade" pelo homem que a fez viver de novo. É como se estas estórias deliberadamente evitassem afirmar que as heroínas estão amando; tem-se a impressão que mesmo os contos de fadas dão pouca importância ao amor à primeira vista. Em vez disso, sugerem que o amor quer dizer muito mais do que simplesmente ser despertada ou escolhida por algum príncipe.

Os salvadores se apaixonam pelas heroínas devido à beleza delas, que simboliza a perfeição. Como estão amando, os salvadores têm de se tornar ativos e provar que são dignos da mulher que amam - algo bem diferente da heroína que aceita passivamente ser amada. Em "Branca de Neve" o príncipe declara que não pode viver sem Branca de Neve e oferece aos anões o que eles quiserem em troca da heroína, e finalmente lhe é permitido levá-la. Penetrando na cerca de espinhos para alcançar Bela Adormecida, o pretendente arrisca a vida. O príncipe em Borralheira põe em ação um engenhoso esquema para ela cair numa armadilha e, quando pega o sapatinho em vez dela, busca Borralheira de todas as formas. As estórias parecem dizer que apaixonar-se é algo que acontece; amar pede muito mais que isso. Mas como os salvadores masculinos nestas estórias só têm um papel de apoio, não podemos saber nada mais específico sobre o comportamento deles quanto aos processos que envolve amarmos alguém, ou a natureza do que implica o compromisso de "amar".

Todas as estórias que consideramos até aqui transmitem a ideia de que se desejamos conseguir a egoicidade, atingir a integridade, e assegurar nossa identidade, devemos passar por processos difíceis; sofrer provações, encontrar perigos, conseguir vitórias. Só desta forma podemos dominar nosso destino e conquistar nosso reinado. O que sucede aos heróis e heroínas nos contos de fadas é semelhante e comparável aos ritos de iniciação nos quais o noviço entra ingénuo e desinformado, e sai no final num nível de existência aprimorado com

que não sonhava no início da viagem sagrada, pela qual consegue a recompensa ou a salvação. Tornando-se verdadeiramente ele mesmo, o herói ou a heroína torna-se digno de ser amado.

Mas, embora este auto-desenvolvimento seja meritório, e possa salvar nossa alma, ainda não basta para sermos felizes. Para isso, devemos ultrapassar o isolamento e formar um elo com o outro. Mesmo que vivamos num plano de vida muito elevado, o Eu sem o Tu vive uma existência solitária. Os finais felizes dos contos de fadas, onde o herói se une ao companheiro de sua vida, falam disso. Mas não ensinam o que o indivíduo deve fazer para transcender seu isolamento depois de conquistar a egoicidade. Nem em "Branca de Neve" nem em "Borralheira" (versões dos Irmãos Grimm) sabemos da vida delas depois de se casarem; nada nos dizem sobre a vida feliz com o companheiro. Estas estórias, embora levem a heroína até o limite do verdadeiro amor, não dizem o que é necessário em termos de crescimento pessoal para uma união com o amado.

A tarefa de colocar as bases para a aquisição de uma consciência integral e capacidade de se relacionar não estaria completa se os contos de fadas não preparassem a mente da criança para a transformação exigida efetuada pelo amor. Há várias estórias de fadas que começam onde terminam outras como "Borralheira" ou "Branca de Neve", e comunicam que, embora seja maravilhoso sermos amados, nem mesmo ser amada por um príncipe garante a felicidade. Encontrar a realização pelo amor e no amor requer mais uma transição. Não basta apenas sermos nós mesmos, mesmo quando a egoicidade foi conquistada com lutas difíceis como a de Branca de Neve ou de Borralheira.

Só nos tornamos um ser humano completo, realizado em todas as potencialidades, quando, além de sermos nós mesmos, somos capazes ao mesmo tempo de sermos nós mesmos com outro e nos sentimos felizes com isso. A aquisição deste estado envolve os níveis mais profundos de nossa personalidade. Como qualquer transformação que toca o âmago de nosso ser, há perigos que temos de enfrentar com coragem e problemas presentes que temos de dominar. A mensagem.destas estórias é que devemos abandonar nossas atitudes infantis e adquirir outras maduras se desejamos estabelecer o elo íntimo com o outro, o que promete felicidade permanente para ambos.

Os contos de fadas preparam a criança para fazer tudo isto de uma forma que lhe permite obter uma compreensão préconsciente de assuntos que a perturbariam muito se fossem impostos à sua atenção consciente. Mas estas idéias, engastadas na mente préconsciente ou inconsciente, tornam-se praticáveis no momento oportuno, em que a criança está madura para apoiar seu entendimento nelas. Como, nos contos de fadas, tudo é expresso em linguagem

simbólica, a criança pode desprezar tudo para o qual não está ainda preparada, respondendo apenas ao que lhe foi dito em nível superficial. Mas já é capaz de remover, camada por camada, um pouco do significado oculto sob o símbolo à medida em que vai sendo capaz de dominá-lo e beneficiar-se dele.

Desta forma, os contos de fadas são o meio ideal para o aprendizado sexual apropriado à idade e desenvolvimento de compreensão da criança. Qualquer educação sexual, mais ou menos direta, mesmo posta na linguagem da criança e em termos que ela pode compreender, não lhe dá nenhuma alternativa a não ser aceitá-la, ainda que ela não esteja preparada e que isto a perturbe e confunda. Ou então a criança pode se proteger para não ser esmagada pela informação que ela ainda não está pronta para dominar, distorcendo ou reprimindo o que lhe é dito - com conseqüências perniciosas no momento e para o futuro.

Os contos de fadas sugerem que um dia teremos de aprender o que não conhecíamos antes - ou, colocando em termos psicanalíticos, teremos de desfazer a repressão sobre o sexo. O que vivenciamos como perigoso, repugnante, algo a ser evitado, deve mudar de aparência e ser vivenciado como verdadeiramente lindo. É o amor que permite que isto aconteça. Ao mesmo tempo em que desmancha as repressões e modifica a experiência do sexo, processos que na realidade são paralelos, o conto de fadas lida com elas em separado. Raramente isto ocorre de uma vez só; com freqüência é um longo processo de evolução que leva ao reconhecimento de que o sexo pode parecer bem diferente do que nos parecia antes. Assim, há contos que nos familiarizam com o choque súbito de um reconhecimento feliz, enquanto outros transmitem a mensagem de que é necessário uma luta demorada para chegarmos ao ponto onde ocorre esta inesperada revelação.

Em muitos contos o intrépido herói mata dragões, luta com gigantes e monstros, bruxas e feiticeiros. A criança inteligente finalmente começa a se perguntar o que os heróis desejam provar. Se eles não têm noções de segurança própria, como podem dá-la, às donzelas que salvam? O que fizeram dos sentimentos naturais de ansiedade, e por que razão? Conhecendo seus próprios medos e temores, e também como tenta negá-los freqüentemente, a criança conclui que estes heróis, por alguma razão, precisam convencer a todos - inclusive eles mesmos - que não sentem ansiedade.

As fantasias edípicas de glória são personificadas nos contos onde os heróis matam dragões e salvam donzelas. Mas estas estórias negam simultaneamente as ansiedades edípicas, inclusive as sexuais. Reprimindo todos os sentimentos de ansiedade a ponto de parecer que não têm nenhuma, estes heróis protegem-se da descoberta do que realmente lhes causa ansiedade. Algumas vezes há ansiedades sexuais subjacentes a uma coragem estranha; depois de conquistar a princesa o

herói destemido evita-a, como se sua coragem o capacitasse para lutar, mas não para amar. Numa destas estórias, "O Corvo", dos Irmãos Grimm, o herói adormece três noites consecutivas na hora exata em que a princesa prometera visitálo. Em outros contos (p. ex., "Os dois filhos do Rei", e o "Tocador de Tambor", dos Irmãos Grimm) o herói dorme toda a noite enquanto a amada chama por ele, na entrada do quarto, só despertando na terceira tentativa. Em "João e Suas Barganhas" demos uma interpretação para o fato de João ficar imóvel na cama ao lado da princesa; num outro nível a imobilidade de João simboliza sua ansiedade sexual. O que parece uma ausência de sentimentos na realidade é o vazio deixado pela repressão deles, e é necessário desmanchá-la para que seja possível a bênção conjugal, o que requer felicidade sexual.

"O CONTO DE FADAS DE ALGUÉM QUE PARTIU PARA APRENDER A TER MEDO"

Há contos de fadas que falam da necessidade de sermos capazes de sentir medo. Um herói pode sobreviver a aventuras de arrepiar os cabelos sem qualquer ansiedade, mas só pode encontrar satisfação na vida quando lhe é devolvida a capacidade de sentir medo. Em algumas estórias de fadas o herói reconhece esta falta de medo como uma deficiência inicial É o caso da estória dos Irmãos Grimm: "O Conto de Fadas de Alguém que Partiu Para Aprender a Ter Medo Um dia o pai do herói desafia-o a tornar-se alguém na vida, ao que o herói replica: - "Gostaria de aprender a tremer; é algo que não conheço, de modo algum" -.Para consegui-lo, o herói se expõe a aventuras aterrorizantes, mas não sente nada. Com o que seriam uma força e coragem sobre-humanas se sentisse medo, o herói então desencanta o castelo de um rei. Este diz que, como recompensa, lhe dará a filha em casamento. - "Tudo bem" - diz o herói "mas ainda não sei o que significa tremer". Esta resposta implica no reconhecimento de que, enquanto for incapaz de sentir medo, o herói ainda não está preparado para o casamento. A estória dá ainda maior ênfase ao fato dizendo que, embora amasse a esposa, o herói continuava dizendo: - "Se ao menos eu pudesse tremer!" - Finalmente ele aprende isso no leito conjugal. A esposa lhe ensina uma noite, tirando-lhe as cobertas e derramando um balde de água fria cheio de gobiões (peixes miúdos como os barrigudinhos) em cima dele. - À medida em que os peixinhos escorregam por cima dele, ele grita: - "Ó, como estou tremendo, querida esposa. Agora sei o que é tremer!"

Graças à esposa, na cama conjugal, o herói da estória encontra o que lhe faltava na vida. Para a criança, mais ainda que para o adulto, é evidente que uma pessoa só pode encontrar alguma coisa no lugar onde previamente a perdeu. Em nível subconsciente a estória sugere que o herói destemido perdera sua capacidade de sentir medo para não ter que se defrontar com os sentimentos

preponderantes na cama conjugal - isto é, as emoções sexuais. Mas, sem estes sentimentos, como afirma todo o tempo, ele não é uma pessoa integral; nem mesmo quer casarse enquanto não puder tremer.

O herói da estória não podia tremer devido à repressão de todos os sentimentos sexuais - como o demonstra o fato de uma vez restabelecido o temor sexual, ele poder ser feliz. Nesta estória há uma sutileza que pode escapar conscientemente, mas não deixa de marcar inconscientemente. O título da estória diz-nos que o herói partiu para aprender a ter medo. Mas durante toda a estória se faz referência principalmente ao tremor; o herói afirma que isso é uma arte que ele não compreende. A ansiedade sexual é vivenciada com frequência sob a forma de repugnância; o ato sexual, para quem sente ansiedade quanto a ele, faz a pessoa tremer, mas normalmente não desperta um medo ativo.

O ouvinte da estória, reconhecendo ou não que a incapacidade do herói estremecer se deve à ansiedade sexual, a qual finalmente o faz tremer, recebe a sugestão da natureza irracional de algumas de nossas ansiedades mais difusas. O fato de ser um medo do qual só a esposa pode curá-lo à noite na cama, já dá uma pista da natureza subjacente da ansiedade.

Para a criança, que sente mais medo à noite na cama, mas chega finalmente a perceber a irracionalidade de suas ansiedades, este conto apresenta em nível aberto, a idéia de que, sob uma ausência jactanciosa de ansiedade, podem se ocultar temores imaturos e infantis, cujo acesso é negado à consciência.

Como quer que a estória seja vivenciada, ela diz que a felicidade conjugal requer que sentimentos inacessíveis à pessoa até o casamento se coloquem a seu alcance. Além disso, diz que é o parceiro feminino quem finalmente faz despontar a humanidade no homem - porque ter medo é humano; não senti-lo é desumano. Este conto revela, à maneira dos contos de fadas, que na última transição necessária para adquirir uma humanidade madura as repressões devem ser desfeitas.

O NOIVOANIMAL

São muito mais numerosos e populares os contos que - sem referirse à repressão que origina uma atitude negativa para com o sexo simplesmente ensinam que para amar é absolutamente necessário uma modificação radical das atitudes prévias quanto ao sexo. Como sempre nos contos de fadas, os contos expressam o que deve suceder, com imagens muito marcantes: uma fera que se transforma numa pessoa magnífica, embora diferentes, estas estórias apresentam uma característica em comum: o parceiro sexual é vivenciado de início como um animal; por conseguinte, na literatura dos contos de fadas este ciclo ficou conhecido como ciclo do "noivoanimal" ou "maridoanimal". (O ciclo, quando se refere a estórias atualmente menos divulgadas em que a futura parceira, mulher, de início é animal, é conhecido como o da "Noiva-animal"). * Destes * Nestes contos de fadas quase sempre o amor da mulher salva o noivoanimal, e, pela devoção, o homem desencanta a noiva-animal. Um outro exemplo portanto de que o mesmo tema de um conto de fadas se aplica igualmente a homens e mulheres. Nos idiomas cuja estrutura o permite, os nomes dos personagens principais são ambíguos; por isso o ouvinte pode imaginá-los em qualquer dos dois sexos.

Nas estórias de Perrault, os nomes das figuras principais podem ser vistos como masculinos ou femininos. Por exemplo, "Barba Azul" é "La *Barbe Bleul":* o nome de uma figura declaradamente masculina toma o artigo feminino. O nome francês de Borralheira, *Cendrillon,* tem um final masculino; a forma feminina seria algo como La Cendreuse. Chapeuzinho Vermelho é *Le Petit Chapenon Rouge* porque em francês *chaperon* é uma peça de vestuário masculino e também porque o nome de menina requer o artigo masculino. A Bela Adormecida, *La Belle au bois dormant,* tem o artigo feminino, mas *dormant* é uma forma que se aplica igualmente a homens e mulheres (Soriano, op. cit.)

Em alemão muitos personagens são de sexo neutro, como a própria criança (Das Kind). Assim temos Das Schseewittchen (Branca de Neve); Das IDornröschen (Bela Adormecida), das Rotkäppchen (Chapeuzinho Vermelho) Das Aschenputtel (Borralheira)

contos, o mais conhecido atualmente é "A Bela e a Fera" [105] Este tema é tão popular no mundo inteiro que possivelmente nenhum outro apresenta tantas variações. [106]

Há três traços típicos nas estórias do ciclo noivoanimal. Em primeiro lugar, não se sabe "como"- nem "porquê" o noivo foi transformado em animal, embora na maioria dos contos de fadas seja costume fornecer informações a esse respeito. Em segundo lugar, é uma feiticeira quem efetua a transformação. Em terceiro, é o pai quem faz a heroína unir-se à Fera; a filha o faz por amor ou obediência ao pai; abertamente a mãe não tem papel significativo.

Aplicando as percepções da psicologia profunda a estas três facetas das estarias, começamos a ver o significado sutil do que inicialmente pareciam falhas sérias. Não sabemos por que o noivo foi forçado a tomar a forma de um animal feio, ou por que este dano que lhe infligiram não é castigado. Isto sugere que a mudança da aparência "natural" ou bela ocorreu num passado insondável quando não sabíamos por que razão algo nos sucedia, mesmo quando isso tinha

conseqüências de longo alcance. Deveríamos dizer que a repressão do sexo ocorreu tão cedo que não podemos nos lembrar dela. Nenhum de nós se lembra em que momento da vida o sexo pareceu inicialmente algo animal, algo a temer, evitar, e de que nos ocultarmos; é um tabu que ocorre geralmente muito cedo. Podemos lembrar que até recentemente muitos pais de classe média diziam aos filhos que quando se casassem então entenderiam o que é o sexo. Não é de surpreender, sob esta luz, que na "Bela e a Fera", esta última diga à Bela: - "Uma fada malvada me condenou a viver sob esta forma até que uma virgem bela consentisse em casarse comigo" -. Só o casamento torna o sexo permissível, transformandoo de algo animalesco em um laço santificado pelo sacramento.

Como nossas mães - ou amas - foram nossos primeiros educadores, foram elas, provavelmente, que de alguma forma transformaram o sexo em tabu; daí ser a mulher quem transforma o futuro noivo em animal. Pelo menos em estória de noivoanimal nos dizem ter sido a mãe quem efetuou a transformação, devido à malvadeza da criança. "O Corvo", dos Irmãos Grimm, começa assim: "Era uma vez uma rainha que tinha uma filha, tão pequenina que ainda era acalentada nos braços. Um dia a menina estava desobediente, não dava descanso, a mãe não sabia o que ela queria. Então a mãe se impacientou, e vendo os corvos voarem ao redor do palácio, abriu a janela e disse - "Quisera que você fosse um corvo e saísse voando; aí eu teria algum descanso" -. Logo que o disse, a filha se transformou em corvo... Não parece fantasioso achar que a criança não podia parar com um comportamento sexual instintivo, não mencionável, que perturbou tanto a mãe que ela subconscientemcnte sentiu como se a criança fosse uma espécie de animal e assim bem que poderia transformar-se num deles. Se a criança só fizesse barulho e gritasse, a estória nos teria dito, ou a mãe não estaria tão disposta a abandonar a filha.

Nas estórias de noivoanimal, em contraste, as mães estão aparentemente ausentes; aparecem todavia sob o disfarce de feiticeiras que fazem a criança encarar o sexo como algo animalesco. Como quase todos os pais, de uma forma ou de outra, fazem um tabu do sexo, isso é algo tão universal e, em certo grau, inevitável na educação da criança, que não há razão para castigar-se a pessoa que faz o sexo ter uma aparência animalizada. Por esta razão, a feiticeira que transformou o noivo em animal não é castigada no final da estória.

O afeto e a devoção da heroína é que transformam a fera. Só se ela ama verdadeiramente o animal ele se desencantará. Para amar inteiramente seu companheiro, a moça deve ser capaz de transferirlhe as ligações infantis e pregressas com o pai. Pode fazê-lo se o pai, mesmo hesitando, consente nisso - como sucede na "Bela e a Fera" em que o pai a princípio não aceita que a filha se una à Fera para que esta possa viver, mas permite à filha convencê-lo de que

deve ser assim. E a moça pode transferir - e transformar - o amor edípico pelo pai para o amado, de forma mais livre e feliz, se de maneira sublimada isso parece lhe oferecer uma realização atrasada de seu amor infantil pelo pai, ao mesmo tempo concretizando seu amor maduro por um companheiro de mesma idade.

A Bela se junta à Fera só porque ama o pai, mas como seu amor amadurece, modifica-se seu objeto principal - embora com dificuldades, como narra a estória. No final, através de seu amor pelo pai e pelo marido eles refazem suas vidas. Caso seja necessário uma corroboração adicional para esta interpretação do significado da estória, nos é dado o detalhe da Bela pedindo ao pai que lhe traga uma rosa e este arriscando a vida para satisfazer o desejo dela. Desejar uma rosa, dá-la e recebê-la são imagens do amor permanente de Bela pelo pai, e dele por ela - um símbolo de que ambos mantiveram vivo este amor. O amor que nunca pára de florescer é o que permite essa transferência fácil para a Fera.

Os contos de fadas falam à mente inconsciente e são vivenciados quando nos dizem algo importante, independente do sexo dos protagonistas ou do nosso. Vale notar que na maioria dos contos ocidentais a fera é masculina e só pode ser desencantada pelo amor de uma mulher. A natureza da fera muda, de lugar para lugar, de acordo com a situação local. Por exemplo, numa estória Bantu (Kaffir) um crocodilo é trazido à forma humana por uma donzela que lambe o rosto dele. [107] Noutros contos a fera aparece sob a forma de um porco, leão, urso, asno, sapo, cobra etc... que recobram a forma humana devido ao amor de uma donzela. * Podemos presumir que os inventores destes contos achavam que, para se conseguir uma união feliz, cabe à mulher vencer sua visão do sexo como repugnante e animalesca. Há também contos ocidentais em que a mulher, por feitiço, transforma-se em animal, e então cabe ao homem desencantá-la através do amor e coragem firme. Mas em praticamente todos os exemplos de noiva-animal não há nada de repugnante ou perigoso na sua forma animal, ao contrário elas são encantadoras. Já mencionamos "O Corvo". Num outro conto dos Irmãos Grimm, "O Tocador de Tambor", a moça foi transformada em cisne. Assim, o conto parece sugerir que o sexo sem amor e devoção é animalesco. Pelo menos na tradição ocidental os aspectos animais, além de não serem ameaçadores, são até encantadores, no que diz respeito à mulher; só os aspectos masculinos do sexo são ferozes.

"BRANCA-DE-NEVE E ROSA VERMELHA"

Embora quase sempre o noivoanimal seja feroz ou repugnante, há algumas estórias em que ele é um animal manso, apesar de sua natureza selvagem. É o caso da estória "Branca-de-Neve e Rosa Vermelha", dos Irmãos Grimm, na qual o noivo é um urso amistoso, que não assusta nem é repugnante. Mas estes

atributos animalescos não estão ausentes da estória; estão representados por um anão que enfeitiçou o príncipe, transformandoo em urso. Na estória ambos os protagonistas foram duplicados: há duas donzelas resgatadoras, Branca-de-Neve e Rosa Vermelha, e por outro lado, há o urso gentil e o anão detestável. As duas moças, encorajadas pela mãe, auxiliam o urso e ajudam o anão em seus problemas, apesar dele ser sórdido. Salvam-no duas vezes de um grande perigo, cor * As várias estórias do tipo noivoanimal nas culturas pré-literatas sugerem que a intimidade com a natureza não consegue modificar a visão do sexo como algo animalizado que só o amor pode transformar em relação humana. Nem altera o fato de, com freqüência, vivenciarmos inconscientemente o macho como parceiro mais animalizado devido a seu papel agressivo no sexo. Também não muda a percepção préconsciente de que, embora o papel feminino na cópula seja mais passivoreceptivo, ela também deve ser ativa no sexo, deve fazer algo bem difícil, até mesmo estranho - como lamber o rosto de um crocodilo - se quiser enriquecer um simples laço sexual com o amor.

Nas sociedades pré-literatas, as estórias de maridos-animais e esposasanimais têm traços totêmicos também. Por exemplo, entre os Lalangues em Java, acredita-se que uma princesa tomou um cachorro como marido e do casamento nasceu um filho que é ancestral da tribo. [108] Num conto de fadas Iorubá uma tartaruga casa-se com uma donzela e desta forma introduz a cópula no mundo, mostrando a relação íntima entre a idéia do noivoanimal e a cópula. [109]

tando um pedaço de sua barba, e uma terceira e última vez, arrancando um pedaço de seu casaco. Nesta estória as moças têm de salvar o anão três vezes antes do urso poder matá-lo e se desencantar. Assim, embora o noivo animal seja amistoso e manso, a mulher ainda tem de exorcizar sua natureza asquerosa na forma de anão para que uma relação animalizada se torne humana. A estória implica em que há aspectos amistosos e repugnantes na nossa natureza, e quando nos livrarmos dos últimos, tudo é felicidade. No final da estória reafirma-se a unidade essencial dos protagonistas quando Branca-de-Neve e Rosa Vermelha se casam, a primeira com o príncipe e a segunda com o irmão dele.

As estórias de, noivoanimal transmitem a mensagem de que é principalmente a mulher quem necessita mudar sua atitude frente ao sexo: em vez de rejeitá-lo, deve aceitá-lo porque, enquanto o sexo lhe parecer algo feio e animalesco, permanecerá animalizado no macho; i.é., ele não será desencantado. Enquanto um dos parceiros sentir repulsa pelo sexo, o outro não poderá apreciá-lo; enquanto um deles encará-lo como algo animalesco, o outro permanecerá parcialmente um animal diante de si mesmo e para o parceiro.

O REI SAPO

Algumas estórias de fadas enfatizam o processo longo e difícil que permite obter um controle sobre o que nos parece animalesco em nós, enquanto, ao contrário, outros contos se concentram no choque de reconhecimento que ocorre quando o que parecia animal repentinamente se revela uma fonte de felicidade humana. "O Rei Sapo" dos Irmãos Grimm pertence à última categoria. *

Embora não seja tão antiga quanto outras estórias sobre noivos-animais, cita-se uma versão sua no século treze. No livro *"Lamento da Escócia"* de 1540 aparece um conto semelhante intitulado "O Poço do fim do mundo". [111] Uma versão de "O Rei Sapo" editada em 1815 pelos Irmãos Grimm começa com três irmãs. As duas mais velhas são insensíveis e orgulhosas; só a caçula se dispõe a ouvir as súplicas do sapo. Na versão dos Grimm, mais divulgada atualmente, a heroína também é a caçula, mas não se especifica quantas são as irmãs.

* O título completo da estória é "O Rei Sapo, ou Henrique de Ferro", mas Henrique de Ferro não faz.parte da maioria das versões. No final da estória compara-se sua extrema fidelidade com a deslealdade inicial da princesa. Não acrescenta nada materialmente ao significado da estória e por isso não trataremos disso aqui. (Iona e Peter Opie, por bons motivos, descartaram "Henrique de Ferro" tanto do título como da estória, na versão deles.) [110]

"O Rei Sapo" começa com a princesinha caçula brincando com uma bola de ouro, ao lado de um poço. A bola cai dentro dele e a mocinha fica desolada. Um sapo aparece, perguntando o que a aflige. Oferece-se para devolver-lhe a bola de ouro se ela aceitá-lo como companheiro, permitindo-lhe sentar-se ao lado dela, beber no copo dela, comer no seu pratinho e dormir com ela na cama. Ela promete isso, pensando consigo mesma que um sapo nunca poderia ser companheiro de uma pessoa. O sapo então lhe traz a bola de ouro. Quando ele pede para ela levá-lo ao palácio, ela foge e logo se esquece do sapo.

Mas no dia seguinte, quando a corte está jantando, o sapo aparece e pede para entrar. A princesa fecha-lhe a porta. O rei, observando sua aflição, interroga-a sobre os motivos. Ela lhe conta o sucedido, e ele insiste em que ela mantenha a promessa. Por isso, a princesa abre a porta para o sapo, mas ainda hesita em levantá-lo até a mesa. Novamente, o rei lhe diz para cumprir a promessa. A princesa tenta mais uma vez renegá-la quando o sapo lhe pede para ir para a cama, mas o rei, agora zangado, diz-lhe que ela não deve desprezar quem a ajudou quando ela necessitou. Quando o sapo se deita com a princesa, ela fica tão repugnada que o atira contra a parede e ele se transforma num príncipe. Na maioria das versões isto acontece depois de o sapo passar três noites com ela. Uma versão inicial ainda é mais explícita: a princesa tem de beijar o sapo quando ele está com ela na cama e devem dormir três semanas juntos antes de o sapo virar príncipe. [112]

Nesta estória o processo de maturação é aceleradíssimo. No começo a princesa é uma linda mocinha brincando descuidada com a bola. (O conto diz que até mesmo o sol nunca vira nada tão lindo como a jovem). Tudo sucede por causa da bola. É um símbolo duplo de perfeição: enquanto esfera, e por ser feita de ouro, o material mais precioso. A bola representa uma psique narcisista ainda hão desenvolvida: contém todos os potenciais mas nenhum foi ainda concretizado. Quando a bola cai dentro do poço fundo e escuro, perde-se a ingenuidade e abre-se a caixa de Pandora. A princesa lamenta desesperadamente a perda de. sua inocência infantil tanto quanto a da bola. Só o sapo feio pode devolver-lhe a perfeição - à bola - tirando-a das profundezas em que caiu o símbolo da sua psique. A vida tornou-se feia e complicada à medida em que começa a revelar seus lados mais sombrios. , Ainda dominada pelo princípio do prazer, a mocinha faz promessas para conseguir o que quer, sem pensar nas conseqüências. Mas a realidade se afirma. Tenta fugir dela fechando a porta para o sapo. Mas o superego, na forma do rei, entra em cena: quanto mais a princesa tenta ir contra as solicitações do sapo, tanto mais o rei insiste em que ela cumpra suas promessas integralmente. O que começou na brincadeira torna-se sério: a princesa deve crescer à medida que é forçada a aceitar os compromissos que fez.

Os passos para a intimidade com o outro são esboçados claramente: primeiro a mocinha está sozinha brincando com a bola. O sapo começa a conversar com ela quando lhe pergunta o que a aflige; brinca com ela quando lhe devolve a bola. Depois vem visitála, senta-se com ela, come com ela, vai para o seu quarto e finalmente deita-se na cama dela. Quanto mais o sapo se aproxima fisicamente, mais ela sente repulsa e ansiedade, especialmente de ser tocada. O despertar do sexo não está isento de repulsa ou ansiedade, até mesmo de raiva. A ansiedade se transforma em raiva e ódio quando a princesa atira o sapo contra a parede. Afirmando-se desta forma e correndo risco ao fazê-lo - em oposição às suas tentativas prévias de esquivar-se ou simplesmente obedecer às ordens do pai a princesa transcende a ansiedade, e o ódio vira amor.

De certa forma a estória diz que, para podermos amar, precisamos primeiro ser capazes de sentir; mesmo se os sentimentos são negativos, isso é melhor do que não sentir. No começo a princesa é inteiramente auto-referente; todo o seu interesse está na bola. Não sente nada quando planeja voltar atrás na promessa feita ao sapo, absolutamente não pensa no que isto possa significar para ele. Quanto mais o sapo se aproxima física e pessoalmente, tanto mais intensos se tornam os sentimentos dela, mas com isto ela, mais e mais, se torna uma pessoa. Durante longo tempo obedeceu a seu pai, mas seus sentimentos são cada vez mais fortes, então, no final, ela afirma sua independência indo contra suas ordens. Assim ela se torna ela própria, e o mesmo sucede com o sapo: torna-se

um príncipe.

Em outro nível a estória diz que não podemos esperar que nossos primeiros contatos eróticos sejam agradáveis, pois são demasiado difíceis e estão cercados de ansiedade. Mas se prosseguirmos, apesar de uma repugnância temporária, permitindo que o outro se torne sempre mais íntimo, em algum momento vivenciaremos um choque feliz de reconhecimento quando a intimidade completa revelar a verdadeira beleza da sexualidade. Numa versão do "Rei Sapo", "depois de passar uma noite na cama, quando ela acorda vê ao seu lado um lindíssimo cavalheiro". [113] Assim nesta estória a noite que passaram juntos (e podemos inferir o que sucedeu durante a noite) responde pela mudança radical de perspectiva quanto ao parceiro conjugal. Os vários outros contos em que o ritmo dos eventos varia desde a primeira noite até três semanas, aconselham paciência: leva tempo para a intimidade transformar-se em amor.

O pai, como em tantas estórias do ciclo de noivoanimal, é a pessoa que une a filha ao futuro marido, em "O Rei Sapo", só por sua insistência ocorre a união feliz. A orientação paterna, que leva à formação do superego - deve-se manter as promessas, ainda que elas não tenham sido sábias - desenvolve uma consciência responsável. Esta é necessária para uma união pessoal e sexual feliz, a qual, sem uma consciência madura não teria seriedade e permanência.

Mas, e quanto ao sapo? Ele, também, tem de amadurecer antes de poder unir-se à princesa. O que sucede com ele mostra que uma précondição para se tornar humano é uma relação amorosa e dependente com uma figura materna. Como qualquer criança, o sapo deseja uma existência inteiramente simbiótica. Todas as crianças já desejaram sentar-se no colo da Mãe, comer no seu prato, beber no seu copo, e subir na sua cama para tentar dormir com ela, Mas, depois de certo tempo, esta simbiose com a Mãe tem de ser-lhe negada, pois a impediria de tornar-se um indivíduo. Por mais que deseje ficar na cama com Mamãe, esta tem de "atirá-lo fora" - uma experiência dolorosa mas inevitável se a criança deseja conseguir a independência. Só quando os pais a forçam a parar com a simbiose, a criança começa a ser ela mesma, como o sapo "atirado fora" da cama livra-se do condicionamento a uma existência imatura.

A criança sabe que, como o sapo, teve e ainda tem de passar de um estado de existência inferior para outro superior. Este processo é perfeitamente normal, pois a situação de vida da criança começa num estado primário, razão por que não é necessário explicar a forma animal inferiorizada do herói no começo das estórias do ciclo noivoanimal. A criança sabe que sua própria situação não se deve a um malfeito ou a um poder nefário; é a ordem natural do mundo. O sapo emerge da vida na água, como sucede com a criança ao nascer. Historicamente os contos de fadas anteciparam em séculos nosso conhecimento de embriologia,

que conta como o feto humano passa por vários estágios de desenvolvimento antes de nascer, assim como o sapo sofre uma metamorfose em seu desenvolvimento.

Mas, por que razão o sapo, dentre os animais (ou a rã, como nas "Três Plumas") é um símbolo de relações sexuais? Por exemplo, um sapo pressagiou a concepção de Bela Adormecida. Comparado aos leões e outros bichos ferozes, o sapo (ou rã) não desperta medo; é um animal que absolutamente não ameaça. Se ele for vivenciado de forma negativa, o sentimento é de repulsa, como em "O Rei Sapo". É difícil imaginar uma forma mais adequada para transmitir à criança que ela não precisa temer os aspectos repugnantes (para ela) do sexo. A estória do sapo - como ele age, o que ocorre com a princesa em relação a ele, e o que finalmente sucede entre ambos - confirma a propriedade de repulsa quando não estamos preparados para o sexo e prepara-nos para que o consideremos desejável no tempo devido.

De acordo corri a psicanálise nossos impulsos sexuais influenciam nossas ações e comportamentos desde o início da vida, mas há uma enorme diferença entre a forma destes impulsos se manifestarem na criança e no adulto. Usando o sapo como um símbolo sexual, um animal que quando jovem existe sob uma forma - o girino
- e depois, numa forma completamente diferente quando maduro, a estória fala ao inconsciente da criança, ajudando-a a aceitar a forma de sexualidade adequada à sua idade, e tornando-a receptiva quanto à idéia de que, com o crescimento, também sua sexualidade, em seu próprio interesse, deve sofrer uma metamorfose.

Há outras associações mais diretas entre o sexo e o sapo, que ficam inconscientes. Nos préconscientes a criança faz uma conexão entre as sensações pegajosas e viscosas que os sapos (ou rãs) lhe despertam e os sentimentos semelhantes ligados aos órgãos sexuais. A capacidade do sapo inchar quando excitado desperta, novamente no inconsciente, associações com a eretibilidade do pênis. * Por mais repulsivo que seja o sapo, o que é descrito de modo vívido em "O Rei Sapo", a estória assegura-nos que até mesmo um animal repulsivamente viscoso pode transformar-se em algo lindo, desde que tudo ocorra no tempo certo e da maneira certa.

As crianças têm uma afinidade natural com os animais e com freqíiência sentem-se mais próximas a eles do que os adultos, desejando partilhar do que parece uma vida animal cômoda, de liderdade e prazer instintivos. Mas, com esta afinidade, vem também a ansiedade da criança que crê não ser tão humana quanto deveria. Os contos dè fadas contrabalançam este temor, fazendo da existência animal uma crisálida de onde emerge uma pessoa muitíssimo atraente.

A visão de nossos aspectos sexuais como animalescos tem consequências extremamente perniciosas, de tal forma que algumas pessoas nunca podem libertar as próprias experiências sexuais - ou as dos outros - desta conotação. Por conseguinte, deve-se transmitir às crianças que o sexo pode de início parecer repulsivo como um animal, mas quando encontramos a maneira certa de nos aproximarmos dele, a beleza surge sob a aparência repulsiva. Aqui o conto de fadas, sem sequer mencionar ou aludir a experiências propriamente sexuais, tem maior consistência psicológica do que muito de nossa educação sexual consciente. A educação sexual moderna tenta ensinar que o sexo é normal, agradável, mesmo belo, e segura * Anne Sexton, com liberdade e percepção poéticas quanto ao inconsciente do artista, escreveu no seu poema "O Príncipe Sapo" (onde reconta a estória dos Irmãos Grimm): "Diante da sensação do sapo/explode e não-me-toque/como lesmas elétricas" e "Sapo é o genital de meu pai." "[4]

mente necessário para a sobrevivência do homem. Mas, como não parte de uma compreensão de que a criança pode achar o sexo repulsivo, e de que esta perspectiva tem uma função protetora importante para a criança, a educação sexual moderna não convence. O conto de fadas, concordando com a criança que o sapo (ou qualquer outro animal) é repulsivo, ganha a confiança da criança e assim pode fazer com que ela acredite firmememente que, como diz o conto, no tempo certo o sapo repugnante se revelará um companheiro encantador. E esta mensagem é transmitida sem se mencionar diretamente nada de sexual.

"CUPIDO E PSIQUE"

Na versão mais conhecida de "O Rei Sapo" a transformação ocasionada pelo amor sucede num momento de intensa autoafirmação. Esta se deve a uma reviravolta que suscita sentimentos profundos. Estes, quando revolvidos, mudam subitamente na direção oposta. Outros relatos da estória contam que, para o amor produzir seu deslumbramento, foram necessárias três noites ou três semanas. Em muitas estórias do tipo noivoanimal a conquista do amor verdadeiro requer muitos anos de trabalho contínuo. Ao contrário dos efeitos instantâneos obtidos em "O Rei Sapo", estas estórias advertem-nos de que a tentativa de apressar os acontecimentos no sexo e no amor - a tentativa de descobrir às pressas e às escondidas o que significa uma pessoa e o amor - pode ter conseqüências desastrosas.

A tradição ocidental das estórias do tipo noivoanimal começa com "Cupido e Psique" de Apuleius no século II d.C. e remete a fontes ainda mais antigas. [115] Esta estória faz parte de um trabalho mais extenso, *Metamorfoses,* que, como sugere o título, trata das iniciações que produzem estas transformações. Em "Cupido e Psique" Cupido é um deus, mas a estória tem traços importantes em comum com os contos do ciclo noivoanimal. Cupido é invisível para Psique.

Induzida por duas irmãs mais velhas e maldosas, Psique considera o amado e o sexo repulsivos - "uma enorme serpente com uma cauda de milhares de voltas". Cupido é uma divindade e Psique torna-se uma delas; a deusa Afrodite, por ciúmes de Psique, dá origem a todos os acontecimentos. Hoje em dia não conhecemos "Cupido e Psique" como conto de fadas, mas como um mito. Mas vamos considerá-lo aqui, porque influenciou muitos contos do ciclo do noivoanimal.

Na estória, há um rei que tem três filhas. Psique; a caçula, é de uma beleza tão extraordinária que desperta os ciúmes de Afrodite e por isso esta ordena ao filho, Eros, que castigue Psique fazendo com que ela se apaixone pelo homem mais abominável. Os pais de Psique, preocupados por ela ainda não ter encontrado um marido, consultam o oráculo de Apoio. Este diz que Psique deve ficar exposta num rochedo alto, para servir de presa a um monstro em forma de serpente. Como isto equivale à morte, ela é levada ao lugar designado por uma procissão fúnebre, pronta para morrer. Mas um vento brando transporta-a suavemente dos rochedos, depositandoa num palácio vazio onde todos os seus desejos são satisfeitos. Lá, Eros, contra as ordens de sua mãe, mantém Psique escondida como sua amante. Na escuridão da noite, disfarçado como um ser misterioso, Eros se une a Psique no leito, como seu esposo.

Embora goze de todo conforto, Psique sente-se sozinha durante o dia. Comovido com suas súplicas. Eros organiza uma visita das irmãs ciumentas a Psique. Por inveja, as irmãs persuadem-na de que está coabitando com "uma enorme serpente com uma cauda de milhares de voltas", de quem estaria grávida - o que, afinal de contas, o oráculo predissera. As irmãs induzem-na a decapitar o monstro com uma faca. Persuadida por elas, e contrariando as ordens de Eros - de nunca tentar vê-lo - Psique pega uma lamparina e uma faca enquanto ele dorme, planejando matar a fera. Quando a luz ilumina Eros, Psique descobre que ele é um jovem belíssimo. Na confusão, as mãos de Psique tremem e uma gota de óleo cai sobre Eros, queimando-o; ele desperta e parte. Desolada, Psique tenta suicidar-se, mas é salva. Perseguida pela raiva e pelos ciúmes de Afrodite, Psique passa por uma série de provações terríveis, incluindo uma descida ao inferno. (As irmãs malvadas tentam substituir Psique no amor de Eros e, crendo que seriam também transportadas suavemente pelos ventos, saltam dos rochedos e morrem). Finalmente Eros cura-se de seu ferimento e, tocado pelo arrependimento de Psique, persuade Zeus a conferir-lhe a imortalidade. Casam-se no Olimpo e dessa união nasce-lhes um filho, o Prazer.

As setas de Eros despertam desejos sexuais incontroláveis. O conto de Apuleius serve-se do nome latino, Cupido, mas em relação aos desejos sexuais ambos representam a mesma coisa. Psique é um termo grego equivalente a alma.

Em "Cupido e Psique" Apuleius, um neoplatonista, transformou o que era provavelmente um conto grego antigo, falando de uma linda moça que se casara com um monstro em forma de cobra, em uma alegoria que, de acordo com Robert Graves, simboliza o progresso da alma racional na direção do amor intelectual. [116] É verdade. Mas esta interpretação não faz inteira justiça à riqueza da estória.

Para começar, a predição de que Psique será levada por uma terrível serpente expressa visualmente as ansiedades sexuais amorfas da moça inexperiente. A procissão fúnebre que a leva para seu destino sugere a morte da condição de donzela, uma perda difícil de aceitar. A presteza com que Psique se deixa persuadir a matar Eros, com quem coabita, indica o intenso sentimento negativo de uma jovem contra quem lhe roubou a virgindade. O ente que fez com que ela deixasse de ser uma donzela inocente merece de algum modo perder sua virilidade - como sucedeu com a virgindade dela - e isto é simbolizado pelo plano de Psique de cortar a cabeça de Eros.

Psique leva uma vida agradável, embora monótona, no palácio onde o vento a depositou e onde todos seus desejos são satisfeitos, o que sugere uma vida essencialmente narcisista, e também que, apesar de seu nome, a consciência ainda não penetrou na sua existência. O prazer sexual ingênuo é muito diferente do amor maduro baseado no conhecimento, experiência e até mesmo sofrimento. Não se conquista a sabedoria com uma vida de prazeres fáceis, diz a estória. Psique tenta obter conhecimento quando - contrariando a advertência - ilumina Eros. Mas a estória adverte que a tentativa de conscientização antes de estarmos bastante maduros para isso ou quando feita por desvios, tem conseqüências extensas. Não se ganha consciência de um só golpe. O desejo de uma consciência madura traz riscos para a própria vida, como faz Psique, tantando suicidar-se em desespero. As incríveis provações que ela tem de suportar sugerem as dificuldades que o homem encontra quando as qualidades psíquicas mais elevadas (Psique) se conjugam à sexualidade (Eros). É o homem espiritual, e não o homem físico, quem deve renascer para ficar pronto para o casamento da sexualidade com a sabedoria. A entrada de Psique no inferno e o seu retorno representam esta idéia; o casamento dos dois aspectos do homem requer um renascimento.

Devemos mencionar aqui um dos muitos detalhes significativos da estória. Afrodite, além de ordenar ao filho que faça o trabalho sujo por ela, também o seduz sexualmente para conseguir isto. E seus ciúmes chegam ao ápice quando sabe que Eros, além de ir contra seus desejos, ainda se apaixonou por Psique. Os deuses, diz a estória, também não estão livres de problemas edípicos; aqui vemos um exemplo de amor edípico e dos ciúmes possessivos da mãe pelo filho. Mas

Eros também deve crescer para poder desposar Psique. Antes de encontrála era um deusinho dos mais irrefreáveis e irresponsáveis. Luta por sua independência quando vai contra as ordens de Afrodite. Só atinge um estado de consciência mais elevado depois que Psique o fere, e comove-o com suas provações.

"Cupido e Psique" é um mito, não um conto de fadas, embora possua traços semelhantes aos contos. Para começar, das duas figuras principais, uma é um deus e a outra se torna imortal, o que não sucede com nenhum personagem de contos de fadas. No decorrer da estória, os deuses participam dos eventos, seja impedindo o suicídio de Psiquê, seja impondo-lhe provações ou ajudando-a a superá-las com êxito. À diferença de sua contrapartida nas estórias de noivoanimal ou noiva-animal, Cupjdo é sempre ele mesmo. Só Psique, enganada pelas irmãs maldosas e pelo oráculo - ou pela própria ansiedade sexual - imagina-o como fera.

Todavia, este mito influenciou todas as estórias posteriores do tipo noivoanimal no mundo ocidental. Aqui nos deparamos pela primeira vez com o tema de duas irmãs mais velhas que são más devido aos ciúmes da beleza e virtude da irmã mais nova que é mais bela e mais virtuosa que elas. As irmãs tentam destruir Psique, mas esta sai vitoriosa no final, mas só depois de passar por grandes atribulações. Além disso, a evolução trágica dos acontecimentos é conseqüência de uma noiva que, ignorando as advertências do marido para que não tente conhecê-lo (não olhar para ele, não permitir que a luz o ilumine), age contrariando suas ordens e então tem de vagar pelo mundo para reconquistá-lo.

Nesta estória aparece pela primeira vez um traço muito significativo do ciclo noivoanimal, ainda mais importante que os temas: o noivo se ausenta durante o dia e só está presente na escuridão da noite. Acredita-se que é um animal durante o dia e só se torna humano na cama; em resumo, mantém as existências diurna e noturna em separado. A partir do que sucede na estória não é difícil concluir que ele deseja manter sua vida sexual separada de tudo o mais. A mulher, embora gozando de conforto e prazer, acha sua vida vazia: não está disposta a aceitar que os aspectos puramente sexuais sejam separados e isolados dos demais. Tenta forçar sua unificação. Mal sabe que isto só pode ser realizado através de árduos e contínuos esforços físicos e morais. Mas depois que Psique empreende a tentativa de conjugar os aspectos de sexo, amor e vida em uma só unidade, ela não falha, e no final vence.

Se isto não fosse um conto antiqüíssimo, seríamos levados a pensar que uma das mensagens inerentes ao conto de fadas deste ciclo é das mais oportunas: apesar de todas as advertências quanto às funestas conseqüências de tentar pesquisar sobre o sexo e a vida, a mulher não se contenta com a ignorância sobre o assunto. Uma existência cômoda numa ingenuidade relativa é uma vida vazia

que não se pode aceitar. Apesar de todas as provações que tem de sofrer para renascer com uma humanidade e consciência integrais, as estórias não colocam em dúvida que é isso que a mulher deve fazer. Caso contrário, não haveria estória: nenhuma estória de fadas digna de ser narrada, nenhuma estória de valor para a vida dela.

Uma vez que a mulher tenha superado sua visão do sexo como algo bestial, não se contenta em ser mantida simplesmente como um objeto sexual, ou ser relegada a uma vida ociosa e de relativa ignorância. Para que os dois companheiros sejam felizes, devem levar uma vida integral no mundo, e entre eles, como iguais. Isso é dificílimo para qualquer dos dois - a estória o transmite - mas não pode ser evitado se eles quiserem encontrar felicidade na vida, e um com o outro. Esta é a mensagem oculta de muitos contos do ciclo de noivoanimal e podemos vê-la de modo ainda mais claro em outras estórias além de "A Bela e a Fera".

"O PORCO ENCANTADO"

"O Porco Encantado[1]' é um conto de fadas romeno pouco conhecido hoje em dia. [117] Um rei tinha três filhas, diz a estória. O rei deve partir para a guerra, por isso pede às filhas que se comportem bem e cuidem da casa, advertindo-as que não entrem num aposento dos fundos, senão uma desgraça recairá sobre elas. Depois de sua partida, tudo corre bem durante certo tempo, mas finalmente a filha mais velha sugere que entrem no quarto proibido. A mais nova objeta, mas a do meio apóia a mais velha, que destranca e abre a porta. Tudo o que encontram no aposento é uma mesa grande tendo em cima um livro aberto. A filha mais velha lê o que está escrito: que ela se casará com um príncipe do Oriente. A segunda vira a página e lê que se casará com um príncipe do Ocidente. A caçula não quer desobedecer às ordens do pai para descobrir seu destino, mas as outras duas forçam-na e ela fica sabendo que se casará com um porco do Norte.

O rei volta, e as duas irmãs finalmente casam-se como foi predito. Chega então um enorme porco vindo do Norte e pede a mais nova em casamento. O rei é obrigado a ceder aos desejos do porco e aconselha à filha que aceita o que lhe é ordenado, e ela o faz. Depois do casamento, a caminho de casa, o porco entra num charco e cobre-se de lama. Depois, pede à mulher que o beije; ela acede, obedecendo às ordens do pai, depois de limpar o focinho do porco com seu lenço. Nas noites que passam juntos ela observa que na cama o porco vira um homem, mas de manhã transforma-se novamente em porco.

A princesa pergunta a uma feiticeira que aparece, como fazer para impedir o marido de transformar-se em porco. Esta lhe diz para amarrar um cordão em

volta da perna do marido de noite; isto impedirá que ele se transforme de novo num porco. Ela segue a recomendação, mas o marido desperta e diz-lhe que ela tentou apressar as coisas e por isso tem de abandoná-la. E que não se encontrarão de novo "até que ela tenha gasto três pares de sapatos de ferro e uma vara de aço à procura dele". Desaparece e as intermináveis andanças da princesa à sua procura levam-na até à lua, ao sol e ao vento. Em cada um destes lugares dão-lhe uma galinha para comer e aconselham-na a guardar os ossos; também lhe dizem para onde deve prosseguir. Finalmente, depois de gastar três pares de sapatos de ferro e com a vara de aço já rombuda, chega a um lugar muito alto, onde dizem morar seu marido. Não sabe ò que fazer para subir, até que lhe ocorre usar os ossos da galinha que carregou fielmente consigo. Coloca um osso após o outro e eles se grudam. Desta maneira, a moça forma duas estacas compridas, e então constrói uma escada pela qual sobre até o alto. Mas fica faltando um osso para o último degrau, e ela então pega a faca e decepa seu dedinho que, como último degrau, permite-lhe alcançar o marido. Neste ínterim, o feitiço do marido transformar-se em porco terminou. Herdam o reinado do pai dela, e "governam como só o fazem os reis que sofreram muito".

É um detalhe raro alguém forçar o marido a abandonar sua natureza animal, atando-o à humanidade por um cordão. Bem mais freqüente é o tema da mulher proibida de iluminar ou ver o segredo do homem. Em "Cupido e Psique" uma lamparina ilumina o que é proibido. No conto norueguês, "A Leste do Sol e Oeste da Lua" é a luz de uma vela que mostra à esposa que o marido não é um urso branco, como aparece durante o dia, mas um lindo príncipe que en-tão deve deixá-la. [118] O título sugere a distância que a esposa tem de percorrer para poder se reunir ao marido. Nestas estórias fica claro que o marido teria recuperado sua forma humana num futuro próximo - o urso, num período de um ano, e o porco encantado em apenas três dias - se a esposa tivesse controlado sua curiosidade.

Uma vez que em muitas estórias o fato de a jovem iluminar o marido é o erro fatal da jovem esposa, percebemos que a mulher deseja descobrir o segredo da natureza animal do marido. Isso não é dito diretamente, mas pelas palavras de um personagem que induz a esposa a desobedecer as advertências do marido. Em "Cupido e Psique" o oráculo e as irmãs dizem a Psique que Eros é um terrível dragão; em "A Leste do Sol e Oeste da Lua", a mãe diz à filha que o urso provavelmente é um gnomo, deixando implícito que melhor seria ela olhar e descobrir. A feiticeira que sugere atar a perna do marido com um cordão, em "O Porco Encantado", é uma mulher mais velha. Assim, o conto de fadas sugere sutilmente que são as mulheres mais velhas que transmitem às moças a idéia de que os homens são animais; de que as ansiedades sexuais das moças resultam não da própria experiência, mas daquilo que outros lhes disseram. As estórias

também implicam que, se as moças derem ouvidos e acreditarem nisto, sua felicidade conjugal estará em risco. O encantamento do marido animal normalmente é obra de mulher mais velha: Afrodite, que desejava de fato que Psique fosse destruída por uma fera abominável; a madrasta que lançou o feitiço sobre o urso branco; a feiticeira que encantou o porco. Este fato repete o tema: são mulheres mais velhas que fazem os homens parecerem feras aos olhos das jovens.

Ainda mais, se o "maridoanimal" é um símbolo das ansiedades sexuais da moça, independente das ansiedades serem de sua própria invenção ou conseqüência do que outras mulheres mais velhas lhe disseram, então esperaríamos que o maridoanimal fosse um animal de noite na cama, e não durante o dia. O que querem indicar estas estórias quando expressam que o marido é animal durante o dia, com o mundo, mas adorável com a esposa, de noite na cama?

Acho que estes contos revelam enfoques psicológicos profundos. Muitas mulheres que consciente ou subconscientemente vivenciam o sexo como algo "animalesco" e se ressentem do homem que as despojou de sua virgindade, sentem-se de modo totalmente diferente quando à noite usufruem do prazer com o homem amado. Mas quando o homem sai, à luz do dia, voltam "as velhas ansiedades e ressentimentos, incluindo o ciúme de um sexo pelo outro. O que à noite parece adorável, fica diferente durante o dia, especialmente quando o mundo se reafirma com sua atitude crítica frente ao gozo sexual (a advertência da mãe de que deve ser um gnomo). Similarmente, há muitos homens que têm determinados sentimentos durante as experiências sexuais, e outros diferentes no dia seguinte, quando as ansiedades e ressentimentos arcaicos não estão subjugados ao prazer do momento.

As estórias sobre o marido animal asseguram à criança que o temor ao sexo como algo perigoso e feroz não pertence só a elas; muitas pessoas sentiram da mesma forma. Mas, como os personagens da estória descobrem que apesar desta ansiedade o parceiro sexual não é um sujeito feio mas uma pessoa adorável, o mesmo sucederá com ela, a criança. Em nível préconsciente estes contos transmitem à criança que grande parte da ansiedade foi implantada nela pelo que lhe disseram e que as coisas podem ser bem diferentes quando as experimentamos diretamente, em vez de olhá-las de fora.

Num outro nível as estórias parecem dizer que jogar luz sobre estes assuntos pode demonstrar que as ansiedades eram infundadas, mas não resolve o problema. É preciso tempo e sobretudo muito esforço - tentar que isto ocorra prematuramente só faz adiar tudo ainda mais. Para vencer as ansiedades sexuais, temos de crescer como pessoas, e infelizmente grande parte deste crescimento só pode ser obtido pelo sofrimento.

Uma lição óbvia destas estórias talvez seja menos importante hoje em dia do que outrora quando era costume o homem ter de cortejar a mulher - assim como o porco corteja a princesa à distância, e o grande urso branco tem de fazer todo o tipo de promessas para conquistar a noiva. Isto. não basta para um casamento feliz, diz a estória. A mulher tem que se empenhar tanto quanto o homem; tem de ir em seu encalço tão ativamente quanto ele, ou talvez mais.

Outras sutilezas psicológicas destas estórias podem estar perdidas para o ouvinte, mas o marcam subconscientemente e o tornam sensível a dificuldades típicas que, se não são compreendidas, podem criar problemas nas relações entre as pessoas. Por exemplo, quando o porco deliberadamente rola na lama e pede à noiva que o beije, tal comportamento é típico de uma pessoa que teme não ser aceita e testa-o fazendo-se parecer pior do que é, porque só quando é aceita sob seu pior aspecto pode se sentir segura. Assim, nas estórias do maridoanimal as ansiedades do homem de que sua rudeza afaste a mulher se justapõem às ansiedades dela quanto à,natureza bestial do sexo.

Bem diferente é o detalhe que permite à noiva do porco encantado unir-se ao marido. de cortar o dedinho. É seu sacrifício final, o mais pessoal, sua "chave" para a felicidade. Como nada mais na estória sugere que sua mão tenha ficado Para dar o último passo necessário ao encontro, tem aleijada ou tenha sangrado, simbólico, sugerindo que num relacionamento é mais importante do que mesmo a integridade completa do corpo. [119]

Ainda falta discutir o significado do aposento secreto onde não se deve entrar, para que não haja uma calamidade. Isto será melhor considerado em conexão com as conseqüências muito mais trágicas que se seguem a transgressões semelhantes em outras estórias.

seu sacrifício é claramente casamento bemsucedido o **"O BARBA AZUL"**

Barba Azul é o mais monstruoso e animalesco de todos os maridos dos contos de fadas, na verdade esta estória não é um conto de fadas porque à exceção do indelével sangue na chave, que revela o fato da noiva ter proibido, não há nada de mágico ou estória. Mais importante ainda: não há desenvolvimento em qualquer dos personagens; embora o mal seja castigado no final, isto em si mesmo não produz nenhuma recuperação nem consolo. "O Barba Azul" é uma estória inventada por Perrault, para a qual não existem antecedentes diretos nos contos folclóricos, tanto quanto saibamos.

Há alguns contos de fadas que têm como motivo central um aposento secreto onde não se deve penetrar, e onde são guardadas as mulheres mortas anteriormente. Em alguns contos russos e escandinavos deste tipo é um maridoanimal que proíbe a entrada no quarto, sugerindo uma relação entre as

estórias do tipo noivoanimal e as do tipo "Barba Azul". Destas, as mais conhecidas são
entrado no quarto de sobrenatural na "O Senhor Raposo", inglesa, e o "Pássaro Estranho" dos Irmãos Grimm.

No "Pássaro Estranho" um feiticeiro rapta a mais velha de três filhas. Diz-lhe que ela pode entrar em todos os quartos da casa, com exceção de um, que só pode ser aberto com uma chave minúscula. Ela deve evitar este quarto sob pena de morrer. O feiticeiro além disso confia-lhe um ovo, que ela deverá carregar sempre com ela, pois se o perder ocorrerá uma grande desgraça. A moça entra no quarto proibido e vê que está cheio de sangue e pessoas mortas. Com o susto, deixa cair o *ovo*, e o sangue que gruda nele não pode ser retirado. O *ovo* a denuncia na volta do feiticeiro, o qual então mata-a, como fez com as outras. Em seguida ele se apodera da irmã do meio, cujo destino é igual.

Finalmente, a irmã mais nova é levada pelo bruxo para sua casa. Mas ela o engana colocando cuidadosamente o *ovo* de lado antes de começar a exploração. Reunindo os membros das irmãs, restitui a vida a elas. Na volta, o feiticeiro acredita que ela foi fiel e dizlhe que, como recompensa, ela será sua noiva. Ela o engana novamente, desta vez levando consigo as irmãs e um punhado de ouro para os pais. Depois, gruda penas por todo o corpo e fica parecendo um pássaro estranho - daí o título da estória - e desta forma escapa. No final, o feiticeiro e seus amigos morrem queimados. Em contos de fadas deste tipo há uma recuperação das vítimas e o vilão não é um ser humano.

"Barba Azul" e "Pássaro Estranho" são considerados aqui porque apresentam de forma extremada o tema de que a mulher, como prova de confiabilidade, não deve indagar dos segredos do homem. Arrebatada pela curiosidade, contudo, ela o faz, com conseqüências calamitosas. Em "O Porco Encantado" as três filhas invadem o quarto proibido e encontram o livro contendo um relato do futuro delas. "O Porco Encantado" tem este traço em comum com estórias do tipo "Barba Azul", por isso consideraremos todas elas juntas, para esclarecer o significado do tema do quarto proibido.

Em "O Porco Encantado" as irmãs são avisadas de que não devem entrar num quarto, onde descobrem um livro contendo informações sobre o casamento. O fato de a informação proibida ser sobre o casamento sugere que a proibição do pai se refere à aquisição de conhecimentos carnais - como até mesmo hoje em dia se esconde dos jovens certos livros contendo informações sexuais.

Seja Barba Azul ou o feiticeiro no "Pássaro Estranho", fica claro que, quando o homem entrega à mulher a chave de um quarto, e ao mesmo tempo lhe dá instruções para não entrar nele, está testando a fidelidade dela às suas ordens ou, em um sentido mais lato, a ele próprio. Estes homens fazem de conta que

partiram, ou partem realmente por algum tempo, para testar a fidelidade da companheira. Voltam inesperadamente e descobrem que foram traídos. Podemos adivinhar a natureza da traição pelo tipo de castigo: a morte. Em certas partes do mundo, antigamente, a única forma de traição feminina que recebia castigo de morte por parte do marido era a sexual.

Pensando nisto, vamos considerar o que infidelidade

denuncia a mulher. No "Pássaro Estranho" é um ovo, no "Barba Azul", uma chave. Nas duas estórias, os objetos são mágicos no sentido de que depois de manchados de sangue, este não pode ser apagado. O tema do sangue indelével é bem antigo. Sempre que ocorre é sinal de que foi cometido algum ato mau, normalmente um assassinato. * O *ovo* é um símbolo da sexualidade feminina que, ao que parece, as moças no "Pássaro Estranho" devem conservar intacta. A chave que abre a porta de um quarto secreto sugere associações com o órgão sexual masculino, particularmente na primeira cópula, quando o hímen é rompido e fica ensangüentado. Se for este o significado oculto, então faz sentido que o sangue não possa ser apagado: a defloração é um fato irreversível.

Em "Pássaro Estranho" a fidelidade das moças é testada antes que elas se casem. O feiticeiro planeja casarse com a mais nova porque ela foi capaz de enganá-lo, fazendo-lhe crer que não lhe desobedeceu. O "Barba Azul" de Perrault contanos que, assim que Barba Azul partiu numa viagem inventada, ocorreu uma grande festança; vieram visitantes que não ousavam entrar na casa quando o dono estava presente. Fica ao encargo de nossa imaginação o que se passou entre a mulher e seus convidados com Barba Azul ausente, mas a estória deixa claro que todos se divertiram a valer. O sangue no *ovo* e a chave parecem simbolizar que a mulher teve relações sexuais. Por conseguinte, podemos entender suas fantasias ansiosas que retratam cadáveres de mulheres mortas devido a infidelidades semelhantes.

Ouvindo estas estórias, torna-se evidente que a mulher se sente intensamente tentada a fazer o que lhe foi proibido. É difícil imaginar um meio mais eficaz de seduzir uma mulher do que dizer-lhe: -"Vou viajar. Na minha ausência você pode inspecionar todos os quartos, menos um. Aqui está a chave do quarto proibido, que você não deve usar." - Por conseguinte, num nível facilmente obscurecido pelos detalhes hediondos da estória, Barba Azul é um conto que trata da tentação sexual.

*

Na *Gesta Romanorum,* por volta de 1300, o sangue, que caiu na mão de

uma mãe ao matar o filho, ficou indelével. Em Shakespeare. mesmo que mais ninguém possa ver o sangue em suas mãos, Lady Macbeth sabe que ele está ali.

Num outro nível muito mais evidente, "Barba Azul" trata dos aspectos destrutivos do sexo. Mas, se considerarmos um pouco os eventos da estória, logo

surgem estranhas discrepâncias. Por exemplo, no conto de Perrault, depois da terrível descoberta, a esposa de Barba Azul não pede ajuda a nenhum dos convidados que, de acordo com a estória ainda estariam por ali. Não diz nada à irmã, Ana, nem procura sua ajuda; tudo o que pede a Ana é que procure os irmãos, que devem chegar neste dia. Finalmente, a esposa de Barba Azul não escolhe os meios de ação mais óbvios: fugir em busca de segurança, esconder-se ou disfarçar-se. É exatamente isto que sucede em "O Pássaro Estranho" e numa estória paralela dos Irmãos Grimm, "O Noivo Ladrão", na qual a moça primeiro se esconde, depois foge, e finalmente engana os ladrões assassinos, fazendo-os comparecer a
desmascarados. O comportamento da
uma festa onde são noiva
de Barba Azul aposento sugere
duas
possibilidades: que proibido foi uma invenção de o que viu no
suas próprias fantasias ansiosas; ou que ela traiu o marido, mas espera que ele não descubra.

Sendo válidas ou não estas interpretações, não há dúvida de que " Barba Azul" é uma estória que corporifica duas emoções não necessariamente correlatas, conhecidas da criança. Em primeiro lugar, o amor ciumento, quando desejamos tanto guardar nossos amados para sempre que estamos até dispostos a destruí-los para •que não transfiram a lealdade para outrem. Em segundo lugar, as emoções sexuais podem ser terrivelmente fascinantes e tentadoras, mas são também muito perigosas.

É fácil atribuir a popularidade de "Barba Azul" à combinação de crime e sexo, ou ao fascínio que possuem os crimes sexuais. Para a criança, creio que uma parte da atração da estória deve-se à confirmação da idéia de que os adultos têm segredos sexuais terríveis. Ela também afirma o que a criança conhece bem, a partir de sua própria experiência: é tão tentador descobrir segredos sexuais que mesmo os adultos se dispõem a correr os maiores riscos imagináveis. Além disso, a pessoa que tenta os outros merece um castigo adequado.

Acredito que, no nível préconsciente, a criança compreende, do sangue indelével sobre a chave e de outros detalhes, que a mulher de Barba Azul cometeu uma indiscrição sexual. A estória diz que, embora um marido ciumento possa estar absolutamente convicto de que deve punir severamente sua esposa - e mesmo matá-la - ele está inteiramente errado pensando assim. Cair em tentação, diz a estória, é humano. E uma pessoa ciumenta que pensa que pode, por suas próprias convicções, punir de acordo com sua vontade, merece a morte. Infidelidade conjugal, simbolicamente expressa

pelo sangue no ovo ou na chave, é algo que deve ser perdoado. Se o parceiro não entende isso, ele é que sofrerá por isso.

Por dolorosa que seja a estória, esta análise que "Barba Azul", como todos os contos de fadas - embora, como já dissemos, ela não esteja realmente nesta categoria - ensina muito, no sentido de uma moralidade ou uma humanidade mais elevadas. As pessoas que procuram se vingar da infidelidade cavam sua própria ruína, como as que experimentam no sexo apenas os seus aspectos destrutivos. Esse sentido de moral humana que compreende e perdoa transgressões sexuais é o aspecto mais significativo desta estória, e é expresso no segundo item da "moral da estória" que Perrault apresenta no final. Ele escreve: "Podemos ver bem que esta é uma estória de tempos passados; maridos que pedem o impossível não existem mais; mesmo quando estão insatisfeitos ou ciumentos, eles agem com suas esposas com gentileza."

Contudo, há quem interprete "Barba Azul" como um conto admonitório que adverte: Mulheres, não cedam à sua curiosidade sexual; homens, quando forem traídos sexualmente, não se deixem levar pelo rancor. Nisso não há nada de sutil; mais importante ainda, não há progresso em direção a uma humanidade mais elevada. No final, os protagonistas, Barba Azul e a esposa, são exatamente as mesmas pessoas que eram antes. Fatos terríveis aconteceram na estória e ninguém se aperfeiçoou por causa deles; apenas talvez o mundo tenha melhorado porque Barba Azul não mais existe nele.

Podemos ver como uma verdadeira estória de fadas tradicional elabora o tema de um quarto em que alguém é proibido de entrar, mas no qual essa pessoa entra, a despeito desse aviso, em um grande grupo de contos - por exemplo, "O Filho de Nossa Senhora" dos Irmãos Grimm. Quando a menina completa quatorze anos - a idade do amadurecimento sexual - lhe dão chaves de vários quartos, com a recomendação de que não entre em um deles. Tentada pela curiosidade, ela abre a porta proibida. Mais tarde, ela nega que tenha feito isso, embora interrogada muitas vezes. Como punição, perde a capacidade de falar, pois, ao mentir, usou mal essa capacidade. Passa por muitas provações severas, e finalmente admite que tenha mentido. Recupera a fala e tudo fica bem de novo, pois "quem confessa seus pecados e se arrepende será perdoado".

"A BELA E A FERA"

"Barba-Azul" é uma estória sobre as propensões perigosas do sexo, seus estranhos segredos e sua conexão íntima com emoções violentas e destrutivas; em suma, trata dos aspectos sombrios do sexo que deveriam mais se ocultar atrás de uma porta permanentemente fechada, e com um controle seguro. O que sucede em "Barba-Azul" não tem nada a ver com o amor. Barba Azul, inclinado a satisfazer sua vontade e possuir a companheira, não pode amar nem ser amado

por ninguém.

Apesar do título, não há nada de feroz no conto de fadas de "A Bela e a Fera". A Fera ameaça o pai de Bela, mas sabemos desde o início que essa é uma ameaça vazia, destinada a conseguir a companhia de Bela, seu amor, e com isso a libertação da aparência animal. Nesta estória tudo é gentileza e devoção amorosa de uns com os outros por parte dos três principais protagonistas: Bela, o pai, e a Fera. O amor edípico de Alfrodite pelo filho, no mito com que se inicia este ciclo de contos é cruel e destrutivo. O amor edípico de Bela pelo pai, quando transferido ao seu futuro marido, é maravilhosamente restaurador, no conto de fadas que constitui a apoteose final deste ciclo.

O resumo a seguir de "A Bela e a Fera" baseia-se no relato de Madame Leprince de Beaumont, editado em 1757, que remete a uma versão francesa anterior do mesmo tema, escrita por Madame de Villeneuve. É a versão atual mais conhecida do conto. *[122]

À diferença da maioria dos relatos de "A Bela e a Fera", na estória de Madame Leprince de Beaumont o mercador, além das três filhas, tem também três filhos, embora eles pouco participem do conto. As moças são bonitas, especialmente a caçula, de quem as irmãs sentem ciúmes, pois é conhecida como a "Pequena Bela". As irmãs são vãs e egoístas, o oposto de Bela, que é modesta, encantadora e meiga com todos. O pai perde, de repente, todo o dinheiro e a família fica reduzida a uma vida medíocre que as irmãs não suportam, mas que ressalta ainda mais o caráter de Bela.

O pai, certo dia, deve viajar e pergunta às filhas o que desejam que lhes traga na volta. Como as irmãs acreditam que nessa viagem o pai recuperará a fortuna, pedem-lhe enfeites caros. Bela não pede nada. Só quando o pai insiste é que lhe pede uma rosa. As expectativas de recuperar a fortuna caem no vazio, e o pai vai voltar para

* A estória de Perrault, *"Riquet à Ia Houppe"* antecedeu estes dois contos, e sua reforma do tema antigo não tem precedentes conhecidos. Transforma a fera num homem feio mas brilhante - um Riquet disforme. Uma princesa boba que se apaixona por ele devido ao caráter e brilhantismo não repara mais nas deformidades de seu corpo, fica cega a seus defeitos físicos. E ela, pelo fato de amá-lo, deixa de parecer estúpida e parece inteligente. Esta é a transformação mágica que o amor produz: o amor maduro e a aceitação do sexo transformam o que antes era repugnante, ou parecia estúpido em bonito ou cheio de inteligência. Como frisa Perrault, a moral da estória é que a beleza, seja física ou mental, reside no enfoque de quem contempla. Mas, como Perrault conta uma estória com uma moral explícita, ela perde enquanto conto de fadas. O amor muda tudo, mas não há nenhum progresso real - não há conflito interno que precise se resolver, nem qualquer luta que eleve os protagonistas a um nível superior de humanidade.

casa tão pobre quanto partiu. Perde-se numa grande floresta e quase se desespera. Subitamente chega a um palácio onde encontra comida e abrigo, mas não vê ninguém. Na manhã seguinte, quando vai partir, o pai vê lindas rosas e, lembrando-se do pedido de Bela, colhe algumas para ela. Nisto, aparece uma

Fera assustadora e recrimina-o pelo roubo das rosas depois de tê-lo recebido tão bem no castelo. Como castigo, diz a Fera, ele terá de morrer. O pai suplica perdão, dizendo que colheu as rosas para a filha. A Fera concorda em liberá-lo se uma das filhas tomar o seu lugar e o destino que planejava para ele, pai. Mas se isto não suceder, o mercador terá de voltar dentro de três meses para morrer. Na partida a Fera dá ao pai um cofre cheio de ouro. O mercador não pretende sacrificar nenhuma das filhas, mas aceita o período de três meses para vê-las de novo e levar-lhes o dinheiro.

Chegando em casa, entrega as rosas para Bela, más não consegue evitar de contar o que sucedeu. Os irmãos oferecem-se para encontrar a Fera e matá-la, mas o pai não o permite, achando que eles é que pereceriam. Bela então insiste em tomar o lugar do pai. Tudo o que ele lhe diz é inútil para ela mudar de idéia. De toda forma ela irá junto com ele. O ouro que o pai trouxe permitiu às duas irmãs fazerem casamentos de prestígio. Passados os três meses, o pai, acompanhado contra sua vontade por Bela, parte para o palácio da Fera. Esta pergunta se Bela veio por livre e espontânea vontade. Quando ela responde que "Sim", a Fera pede ao pai que parta, o que este faz finalmente, com o coração pesado. Bela é tratada como rainha no palácio; todos seus desejos são satisfeitos como que por encanto. Todas as noites, durante o jantar, a Fera visita Bela. Com o tempo, Bela passa a aguardar este momento, pois isso rompe sua solidão. Só uma coisa a perturba: no final das visitas a Fera sempre lhe pede que seja sua esposa. Sempre que ela o recusa, mesmo com gentileza, a Fera parte em grande aflição. Passam-se três meses assim, e quando Bela se recusa novamente a ser sua esposa, a Fera pede-lhe que ao menos prometa nunca abandoná-lo. Ela promete, mas pede permissão para visitar o pai, pois vira num espelho os acontecimentos em outras partes do mundo e sabe que ele está quase morrendo por causa dela. A Fera dá-lhe um prazo de uma semana para isso, mas adverte-a de que, se ela não voltar, ele morrerá.

Na manhã seguinte Bela encontra-se em casa com o pai, que fica felicíssimo. Os irmãos estão ausentes, servindo ao exército. As irmãs, infelizes no casamentos, planejam, por ciúmes, reter Bela mais de uma semana pensando que assim o monstro virá e a destruirá. Conseguem persuadi-la a permanecer outra semana, mas na décima noite ela sonha com a Fera que a recrimina com voz agonizante. Bela então deseja voltar para a Fera e imediatamente é transportada para lá. Encontra a Fera quase morta de desolação por ela não ter mantido a promessa. Durante a estadia em casa do pai Bela percebera que estava profundamente ligada à Fera; vendo-a tão indefesa, percebe que o ama, diz que não pode mais viver sem ele e que deseja ser sua esposa. Diante disso, a Fera transforma-se num príncipe; o pai, muito feliz, e o resto da família reúnem-se a

ela. As irmãs malvadas são transformadas em estátuas e permanecerão assim até resgatarem suas faltas.

Em "A Bela e a Fera" fica a nosso encargo imaginar a forma da Fera. Num grupo de contos de fadas encontrados em vários países europeus, ela tem o corpo de cobra, numa imitação de "Cupido e Psique". No mais, os eventos destas estórias são semelhantes aos que mencionamos, com uma única exceção. Quando a Fera recupera a forma humana, conta que foi reduzido a uma existência de serpente como castigo por ter seduzido uma órfã. Tendo se servido de uma vítima indefesa para satisfazer seu prazer sexual, ele só poderia ser redimido por um amor altruísta que se sacrificasse por ele. O príncipe se transformara em serpente porque esta, como animal fálico, simboliza o prazer sexual que busca satisfação sem o ganho de uma relação humana, e também porque a serpente usa a vítima exclusivamente para suas próprias finalidades - como a serpente no Paraíso. Cedendo à sua sedução, perdemos nosso estado de inocência.

Em "A Bela e a Fera" os eventos fatídicos ocorrem porque o pai rouba uma rosa para a filha caçula e predileta. Com isto, simboliza seu amor por ela e antecipa a perda da sua condição de donzela, pois a flor partida e especialmente a rosa arrancada - é símbolo da perda da virgindade. Para o pai tanto quanto para ela isto soa como se ela tivesse de passar por uma experiência "feroz". Mas a estória diz que suas ansiedades são infundadas. O que temiam que fosse uma experiência feroz se revela algo profundamente humano e amoroso.

Considerando "Barba Azul" em conjunto com "A Bela e a Fera" podemos dizer que a primeira apresenta os aspectos destrutivos primitivos, agressivos e egoístas do sexo que devemos superar para que o amor floresça, enquanto o último conto retrata o que significa o verdadeiro amor. O comportamento de Barba Azul está de acordo com sua terrível aparência; a Fera, apesar do aspecto, é uma pessoa tão bela quanto Bela. A estória, ao contrário dos temores da criança, assegura que, embora homens e mulheres pareçam diferentes, formam um casal perfeito quando são os companheiros adequados, no que concerne às suas personalidades, e quando estão unidas pelo amor. Enquanto "Barba Azul" se assemelha aos piores temores infantis quanto ao sexo, "A Bela e a Fera" dá forças para a criança perceber que seus medos são invenções de suas fantasias sexuais ansiosas; e que, embora o sexo pareça animalesco à primeira vista, na realidade o amor entre um homem e uma mulher é a emoção mais satisfatória de todas, e só ela produz uma felicidade permanente.

Em vários pontos deste livro mencionamos que os contos de fadas ajudam a criança a compreender a natureza de suas dificuldades edípicas e dão esperanças, de que ela conseguirá superá-las. "Borralheira" é uma concretização dos ciúmes

edípicos destrutivos e não resolvidos dos pais pelos filhos. De todos os contos conhecidos, "A Bela e a Fera" é o que deixa mais claro para a criança que a ligação edípica com os pais é algo natural, desejável e tem conseqüências muito positivas, se durante o transferido do pai para transformar. Nossas ligações edípicas longe de serem apenas fonte das nossas maiores dificuldades emocionais (quando não passam por um processo adequado durante o crescimento) são o solo onde cresce uma felicidade permanente se vivenciarmos uma evolução e uma resolução corretas destes sentimentos.

A estória sugere a ligação edípica de Bela com o pai, não só quando ela lhe pede a rosa, mas também por todos os detalhes quanto à forma pela qual as irmãs saíam para se divertir em festas e tendo amantes, enquanto Bela ficava sempre em casa e dizia aos pretendentes que era muito jovem para casarse e desejava "ficar com o pai ainda por alguns anos". Como é por amor ao pai que Bela se une à Fera, ela deseja ter apenas uma relação assexuada com esta.

O palácio da Fera onde os desejos de Bela são atendidos imediatamente - tema que já discutimos em "Cupido e Psique" é uma fantasia narcisista típica das crianças. São raras as crianças que nunca desejaram uma existência em que nada lhes é solicitado e em que todos os seus desejos são realizados assim que os exprimem. O conto de fadas dizlhes que tal vida, em vez de satisfatória, é vazia e monótona - tanto assim que Bela passa a aguardar as visitas noturnas da Fera, a quem temia de início.

Se não ocorresse nada para interromper esta vida de sonhos narcisistas, não haveria estória; o narcisismo, como ensina o conto, embora pareça atraente, não é uma vida de satisfações. Simplesmente não é vida. Bela volta a viver quando sabe que o pai precisa dela. Em algumas versões do conto o pai fica gravemente doente; em outra, fica buscando por ela, ou de alguma forma sente-se muito infeliz. Este conhecimento desmancha a não existência narcisista de Bela; ela começa a agir, e então ela - e a estória - começam a viver novamente.

Projetada num conflito entre o amor pelo pai e as necessidades da Fera, Bela abandonada Fera para cuidar do pai. Mas percebe então o quanto ama a Fera - um símbolo de que os laços que a unem
processo de amadurecimento for o amado, e por conseguinte se ao pai se afrouxaram e ela transferiu o amor para a Fera. Só depois que decide abandonar a casa do pai para juntar-se à Fera - isto é, -depois de resolver os laços edípicos com o pai
- o sexo, que antes era repugnante, se torna belo.

Isto antecipa de séculos o enfoque freudiano de que a criança vivencia o sexo como repulsivo enquanto seus anseios sexuais estiverem ligados aos pais, porque só uma atitude negativa quanto ao sexo pode fazer assegurar o tabu do

incesto, e com isto a estabilidade da família. Mas, depois de desligá-lo dos pais e dirigi-lo a um companheiro de idade adequada no desenvolvimento, parecem mais animalescos; ao como lindos.

Como "A Bela e a Fera" ilustra os aspectos positivos da ligação edípica da criança, e ao mesmo tempo mostra o que deve suceder para que ela cresça, merece o elogio que Iona e Peter Opie endereçam-lhe na sua pesquisa sobre *"Os contos de Fadas Clássicos"*. Consideram-no "o conto de fadas mais simbólico depois de Borralheira, e o mais satisfatório."

"A Bela e a Fera" começa com uma visão imatura propondo que o homem tenha uma existência dualista, como animal e como racional - simbolizada por Bela. No processo de maturação, estes aspectos de nossa humanidade, artificialmente isolados, devem uni-ficar-se; só isto permitenos alcançar uma realização humana completa. Em "A Bela e a Fera" não há mais segredos sexuais que devam ficar incógnitos, e cuja descoberta requeira uma viagem extensa e difícil de autodescoberta antes de obter um final feliz. Ao contrário. Não há segredos ocultos, e é altamente desejável que a verdadeira natureza da Fera se revele. A descoberta de quem é realmente a Fera, ou, para sermos mais precisos, a descoberta do tipo de pessoa terna e amorosa que é realmente, leva diretamente ao final feliz. A essência da estória não é exatamente o desabrochar do amor de Bela por Fera, nem transferência do seu amor pelo pai, para a Fera, mas seu próprio crescimento durante o processo. Em lugar de acreditar que deve escolher entre o amor pelo pai e o amor pela Fera, como antes, Bela passa para uma descoberta feliz, de que o enfoque de dois amores como opostos é uma visão imatura dos fatos. Transferindo seu amor edípico original do pai para o futuro marido, Bela fornece ao pai um tipo de afeição benéfica para ele. Isto restaura sua saúde em decadência e prove-lhe uma vida feliz perto da filha querida. Também restitui humanidade à Fera, e então é possível uma vida conjugal abençoada para ele e Bela.

O casamento de Bela com quem antes era a Fera, é uma expressão simbólica da cura do rompimento pernicioso entre os aspectos animais e os aspectos superiores do homem - uma separação descrita como doentia, pois quando separados de Bela e do que ela

os anseios sexuais não contrário, são vivenciados simboliza, tanto o pai quanto a Fera quase morrem. E também o ponto final da evolução de uma sexualidade imatura e auto-referente (fálica-agressiva: destrutiva) para outra que encontra sua realização numa relação humana de devoção profunda: a Fera quase morre por causa da separação de Bela, que é ao mesmo tempo a mulher amada e Psique, nossa alma. Esta é uma evolução de uma sexualidade primitiva, auto-agressora para outra que se realiza sendo parte de uma relação amorosa assumida

livremente. Esta é a razão pela qual a Fera só aceita que Bela substitua o pai depois dela assegurar-lhe que está tomando o lugar voluntariamente, e razão por que a Fera pede insistentemente que Bela se case com ele, mas aceita sua rejeição sem recriminá-la e não tenta se aproximar antes dela declarar que o ama.

Traduzindo a linguagem poética do conto de fadas, para termos psicanalíticos, o casamento de Bela com a Fera é a humanização e socialização do id pelo superego. Razão pela qual é tão válido que em "Cupido e Psique" os filhos desta união se chamam Prazer ou Alegria, um ego que nos fornece as satisfações necessárias para uma vida boa. O conto de fadas, à diferença do mito, não necessita explicitar as vantagens da união dos dois protagonistas. Usa uma imagem mais marcante: um mundo onde os bons vivem felizes, e os maus - as irmãs - podem se redimir.

Cada conto de fadas é um espelho mágico que reflete alguns aspectos de nosso mundo interior, e dos passos necessários para evoluirmos da imaturidade para a

maturidade. Para os que mergulham naquilo que os contos de fadas têm a comunicar, estes se tornam lagos profundos e calmos que, de início, parecem refletir nossa própria imagem. Mas logo descobrimos sob a superfície os turbilhões de nossa alma - sua profundidade e os meios de obtermos paz dentro de nós mesmos e em relação ao mundo, o que recompensa nossas lutas.

A seleção de estórias embora orientada de certa contos. Como cada estória reflete um segmento da evolução interior do homem, a segunda parte do livro começou com os contos onde a criança luta pela independência: de modo relutante, só quando forçada pelos pais e não voluntariamente - caso de "João e Maria" - ou mais espontâneo como em "João e o Pé de Feijão". Chapeuzinho Vermelho na barriga do lobo e Bela Adormecida que testou o fuso no castelo se expuseram prematuramente a experiências para as quais não estavam ainda preparadas; aprenderam que é preciso esperar até amadurecer, e passaram a fazer isto. Em "Branca de Neve" e "Borralheira" a criança só se torna ela mesma quando a figura parental é derrotada. Se o livro terminasse com uma dessas duas estórias, ficaria parecendo que não há uma solução feliz para o conflito de ge- consideradas foi arbitrária, forma pela popularidade dos rações que, conforme mostram esses contos, é tão antigo quanto o homem. Mas eles também dizem que a existência deste conflito deve-se apenas à auto-referência dos pais e à sua falta de sensibilidade para com as legítimas necessidades do filho. Como pai, preferi terminar com um conto de fadas que afirma o amor dos pais pelo filho e deste pelos pais, como algo tão antigo quanto o homem. É desta terna afeição que nasce um amor diferente, o qual, depois da criança crescer, a enlaçará com o amado. Qualquer que seja a verdade na realidade, a criança, ouvindo os contos

de fadas, chega a imaginar e acreditar que os pais, por amor a ela, estão dispostos a arriscar a vida para trazer-lhe o presente que ela mais deseja. Por sua vez, a criança acredita merecer esta devoção porque está disposta a sacrificar sua vida por amor aos pais. Assim, a criança crescerá para trazer paz e felicidade até mesmo para os que foram atingidos de modo tão doloroso que parecem feras. Com isto, a pessoa conseguirá a felicidade para si e para o companheiro de vida, e os pais também ficarão felizes. Estará em paz consigo mesma e com o mundo.

Aí temos uma das múltiplas verdades reveladas pelos contos de fadas, que podem orientar nossas vidas; uma verdade tão válida hoje em dia como nos tempos do "era uma vez".

NOTAS

1. A respeito das observações de Dickens sobre "Chapeuzinho Vermelho" e suas opiniões sobre os contos de fadas, veja-se Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (Londres: Secker and Warburg, 1970), e Michael C. Kotzin, *Dickens and the Fairy Tale* (Bowling Green: Bowling Green University Press, 1972).

2. Louis Mac Neice, *Varieties of Parable* (Nova York: Cambridge University Press, 1965).

3. G. K. Chesterton, *Orthodoxy* (Londres: John Lane, 1909). C. S. Lewis, *TheAlle-gory of Love* (Oxford: Oxford University Press, 1936).

4. "João o Matador de Gigante" e várias outras estórias do ciclo de João se encon tram na edição de Katherine M. Briggs, *A Dictionary of British Folk Tales,* 4 vo lumes (Boomington: Indiana University Press, 1970). Os contos folclóricos in gleses mencionados neste livro podem ser encontrados nele. Outra coleção im portante de contos de fadas ingleses é a de Joseph Jacobs: *English Fairy Tales* (Londres: David Nutt, 1890) e *More English Fairy Tales* (Londres: David Nutt, 1895).

5. "As poderosas esperanças que nos fazem Homens". A. Tennyson, *In Memo-riam,* LXXXV. .

6. A discussão de "O Pescador e o Gênio" baseia-se na tradução de Burton de *"The Arabian Nights Entertainments"*

"O Espírito na Garrafa" é um dos contos coletados pelos Irmãos Grimm e publicados com o título *Kinder- und Hausmärchen.* Este livro foi traduzido inúmeras vezes, mas só algumas destas traduções correspondem ao original. Entre as aceitáveis estão: *Grimm's Fairy Tales,* Nova York, Pantheon Books, 1944; e *The Grimm's German Folk Tales.* Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960. Todos os contos de fadas dos Irmãos Grimm foram discutidos com respeito às origens de cada estória, suas diferentes versões em todo o mundo, suas relações com outras lendas e contos de fadas, etc, em *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmächen der Brüder Grimm,* de Johannes Bolte e Georg Polivka, 5 volumes, Hildesheim, Olms, 1963.

"O Espírito na Garrafa" ilustra a forma pela qual atitudes paternas induzem a criança a fantasias sobre a obtenção de poderes que a tornarão superior ao pai. O herói da estória teve de abandonar a escola por causa da pobreza da

família. Oferece-se para ajudar seu pai, um pobre lenhador, mas o pai menospreza as capacidades do filho e diz-lhe: "É um trabalho muito duro para você; você não está acostumado com tarefas árduas; não poderia agüentar." Depois de eles trabalharem toda a manhã, o pai sugere que descansem e façam uma refeição. O filho diz que prefere caminhar pela floresta e procurar espertinho, porque você poderá nem levantar o braço". - Assim, o pai menospreza o filho duas vezes: primeiro, duvidando de sua capacidade de trabalhar duro; e, mesmo depois que o filho gastou sua estamina, descartando com desprezo as idéias do filho sobre o modo de passar o tempo de descanso. Depois de uma experiência dessas, qual o garoto púbere normal que

não entraria em devaneios para tentar mostrar que o pai está errado, e provar que é muito melhor do que o pai imagina?
O conto de fadas faz com que esta fantasia se torne verdade. Caminhando e procurando ninhos de pássaros, o filho ouve uma voz dizer: - "Deixe-me sair! -E assim encontra o espírito na garrafa que, todavia, primeiro ameaça destruí-lo, como retaliação por ter ficado encarcerado tanto tempo. O rapaz matreiramente induz o espírito a voltar para a garrafa, à semelhança do pescador no conto das *Noites A rabes,* e só o solta depois de presenteado com um retalho de pano que com uma ponta sara todos os ferimentos, e com a outra transforma tudo o que esfregar, em prata. Transformando as coisas em prata, o garoto provê uma vida farta para ele e o pai, e porque "podia sarar todos os ferimentos, tornou-se o médico mais famoso do mundo". ninhos de pássaros, diante do quê o pai exclama - "Ó, seu quer circular por aí? Depois você estará tão cansado que não

O tema do espírito antiqüíssimas Judaico-Persas aprisionava espíritos desobedientes ou heréticos em cofres de ferro, frascos de cobre, ou cantis de vinho, e lançava-os ao mar. "O Pescador e o Gênio" deriva-se em parte desta tradição, como o demonstra o Gênio contando ao pescador sobre sua rebelião contra Salomão que. como castigo, trancara-o na garrafa e lançara-o ao mar.

No "Espírito na Garrafa" este tema antigo se misturou com duas tradições diferentes. Uma, embora se possa traçar sua origem última até as lendas do Rei Salomão, é um relato medieval referente ao diabo, que é encarcerado de modo semelhante, por algum santo, ou então libertado por este, sendo forçado a origina nos contos sobre um personagem von Hohenheim, um renomado médico Alemão-Suíço do século malvado encarcerado numa de acordo com as quais o garrafa remonta às lendas Rei Salomão freqüentemente

servir seu libertador. A segunda tradição se histórico: Theoprastus Bombastus Paracelsus dezesseis cujas curas supostamente miraculosas estimularam a imaginação dos europeus durante séculos.

De acordo com uma destas estórias, Paracelsus ouviu uma voz proveniente de um pinheiro, chamando-o pelo nome. Ele a reconhece como a voz do diabo que, sob a forma de aranha, está trancada num buraquinho da árvore. Paracelsus oferece-se para libertar o diabo se ele lhe der um remédio que cure todas as doenças, e uma tintura que transforme tudo em ouro. O diabo concorda, mas depois quer partir para destruir o santo que o encarcerara. Para impedi-lo, Paracelsus duvida em voz alta que alguém tão grande quanto o diabo possa transformar-se em algo tão pequenino como uma aranha. O diabo, para mostrar que pode, vira uma aranha de novo e é novamente trancado na árvore por Paracelsus. Esta estória, por sua vez, remonta a outra bem mais antiga sobre um feiticeiro chamado Virgilius (Bolte e Polivka, *op. cit).*

As enumerações mais extensas de temas de contos de fadas, incluindo o do gigante ou espírito na garrafa, foram apresentadas por Antti A. Aarne, em *The Types of the Folktale* (Helsiki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961) e Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature,* 6 volumes (Boomingyon: Indiana University Press, 1955)

No índice de Thompson, o espírito trapaceado para que volte a ficar pequeno e tetorne à garrafa, etc, está nos tomos D1240, D21771, R181**,** K717 e K722. Seria tedioso dar estes dados para todos os temas de contos de fadas mencionados neste livro, especialmente porque a distribuição de um tema particular pode ser facilmente conseguido a partir destas duas obras de referência.

8. A discussão do mito de Hércules e de todos os demais mitos gregos segue o rela to de Gustav Schwab, *Gods and Heroes: Myths andEpics ofAncient Greece* (No va York: Pantheon Books, 1946).

9. Mircea Eliade, *Brith and Rebirth* (Nova York: Harper and Brothers, 1958); Myth and Reality (Nova York: Harper & Brown, 1963). Veja-se também Paul Saintyves, *Les Contes de Perralt.et les récits parallèles* (Paris, 1923) e Jan de Vries, *Betrachtungen zum Märchen, besonders in seinem Verhãltnis und Mythos* (Helsinki; Folklore Fellows Communications N? 150, 1954).

!0. Podemos encontrar uma coleção de artigos que discutem os contos de fadas numa base psicológica profunda que tem o mérito de representar adequadamente as várias escolas de pensamento em Wilhelm Laiblin, *Märchenfoschung und Tiefenpsychologie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969) Contém também uma bibliografia razoavelmente completa.

11. Há uma discussão não sistemática de contos de fadas partindo de um ponto de vista psicanalítico.

Freud publicou dois[V] artigos breves em 1913 tratando desta questão: "A Ocorrência nos sonhos de Assuntos de Contos de Fadas" e "O Tema dos Três Cofres". "Chapeuzinho Vermelho" dos Irmãos Grimm e "O Lobo e as Sete Criancinhas" têm um papel importante na famosa "História de uma Neurose Infantil" de Freud, conhecida como "O Homem-Lobo". Sigmund Freud, *The Standard Edition ofthe Complete Psychological Works* (Londres: Ho-garth Press, 1953 ff.), volume 12,17.

Muitos outros escritos psicanalíticos, por demais numerosos para que os enumeremos, referem-se aos contos de fadas, mas quase sempre só de uma forma superficial, como em *'"The Ego and the Mecanism o/Defense*, de Anna Freud (Nova York: International Universities Press, 1946). Dentre os vários artigos que lidam especificamente com os contos de fadas sob um ponto de vista freudiano, mencionamos os seguintes: Otto Rank, Psychoanalytische Beitrãge zur Mythenfoschung (Vienna: Deuticke, 1919); Alfred Winterstein, *"Die Pubertãts-riten der Mädchen und ihre Spuren im Mãrchen", Imago,* Vol. 14 (1928)

Em acréscimo, alguns contos de fadas são discutidos psicanaliticamente -por exemplo em Steff Bronstein, "A Bela Adormecida", *Imago,* Vol. \9 (1933); J. F.-Grani Duff, "Branca de Neve", *ibid.,* vol 20 (1934); Lilla Veszy-Wagner, "Chapeuzinho Vermelho na Cama", *The Psychoanalytic - Forum,* vol. (1966); Beryl Sandford, "Borralheira", *ibid.,* vol. 2 (1967). Erich Fromm, *The Forgotten Language* (Nova York: Rinahart, 1951), faz algumas referências aos contos de fadas, especialmente a "Chapeuzinho Vermelho".

12. Os contos de fadas são tratados de uma forma muito mais extensa nos escritos de Jung e dos analistas Jungianos. Infelizmente, pouco desta literatura foi traduzida para o Inglês. Uma abordagem típica de psicanalistas jungianos aos contos de fadas é a de Marie Louise on Franz, *Interpretation of Fairy Tales* (Nova York: Spring Publications, 1970).

Provavelmente o melhor exemplo da análise de um conto de fada famoso, partindo do ponto de vista Jungiano é a de Erich Neumann, *Amor and Psyçhe* (Nova York: Pantheon, 1956).

A discussão mais completa de contos de fadas sob o ponto de vista Jungiano encontra-se nos três volumes de Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchans e Gegansatz und Érneurung im Märchen* (Bem: A. Francke, 1952 e 1956).

Uma posição intermediária encontra-se em Julius E. Heuscher, - A *Psy~ chiatric Study of Fairy Tales* (Springfíeld: Charles Thomas, 1963). 3. Para versões diferentes de "Os Três Porquinhos" veja-se Briggs, op. cit. A dis-
cussão deste conto baseia-se nas formas iniciais publicadas, impressas em J. O. Halliwell, *Nursery Rhymes and Nursery Tales* (Londres, c. 1843).

Só em alguns relatos posteriores da estória os três porquinhos sobrevivem, o que tira muito do impacto do conto. Em algumas versões os porquinhos têm nomes, interferindo com a capacidade da criança vê-los como representações dos três estágios de desenvolvimento. Por outro lado, alguns relatos explicitam que a busca de prazer foi o que impediu os menores de construírem casas mais sólidas e por conseguinte mais seguras, já que o menorzinho constrói sua casa de lama porque gosta muito de remexer-se nela, e o segundo usa repolhos para construir sua habitação porque gosta de comê-los.

14. A citação que descreve o pensamento animista é do artigo de Ruth Benedict, "Animism" na *Encvclopédia of the Social Sciences* (Nova York: Macmillan, 1948).

15. Para os vários estágios de pensamento animista na criança, e o domínio que ele exerce até os doze anos, veja-se Jean Piaget, *The Chila"s Concept of the World* (Nova York: Harcourt, Brace, 1929).

16. "A Leste do Sol e Oeste da Lua" é um conto de fadas norueguês. Pode-se encon trar uma tradução do mesmo em Andrew Lang, *The Blue Fairy Book* (Londres: Longmans, Green, c. 1889).

17. "A Bela e a Fera" é uma estória bem antiga que existe em várias versões. Entre as mais conhecidas temos a de Madame Leprince de Beaumont, que se encontra no livro de lona e Peter Opie, *The Classic Fairy Tales* (Londres: Oxford University Press, 1974).
"O Rei Sapo" é uma das estórias dos Irmãos Grimm.
18. Um resumo das teorias de Piaget pode ser encontrado no livro de J. H. Flavell,

The Developmental Psychology of Jean Piaget (Princeton: Van Nostrand, 1963). 19. Para uma discussão da deusa Nut, veja-se Erich Neumann, *The Great Mother*

(Princeton: Princeton University Press, 1955). "Como um vulto do céu ela cobre suas criaturas na terra como uma galinha abriga seus pintinhos." A forma com que era retratada pode ser vista na tampa do sarcófago egípcio de Uresh-Nofer (XXXma. Dinastia) no Museu Metropolitano em Nova York.

20. Michael Polanyi, *Personal Knowledge* (Chicago: University of Chicago Press, 1958).

21. Sigmund Freud, "From the History of an Infantile Neurosis", 60/7. *cit.*

22. Embora não saiba de nenhum estudo que demonstre que as ilustrações nas estó rias de fadas distraem a atenção, isto é bem demonstrado quanto a outros assun tos de leitura. Veja-se, por exemplo, S. J. Samuels, "Attention Process in Reading: The Effect of Pictures on the Acquisiton of Reading Responses", *Journal of Educational Psychology,* vol. 58 (1967); e sua revisão de vários outros estudos deste problema: "Effects of Pictures on Learning to Read, Comprehension, and Attitude, *"Review of Educational Research,* vol. 40 (1970).

23. J. R. Tolkien, *Tree and Leaf* (Boston: Houghton Mifflin, 1965).

24. Há uma literatura considerável sobre as consequências da privação do sono - por exemplo, Charles Fisher, "Psychoanalytic Implications of Recent Research on Sllep and Dreaming" *Journal of the American Psychoanalytic Association,* vol. 13 (1965); e Louis J. West, Herbert H. Janszen, Boyd K. Lester, e Floyd S. Cornelison, Jr., "The Psychosis of Sleep Deprivation", *Annals of the New York Academy of Science,* vol. 96 (1962).

25. Chesterton, *op. cit.*

26. Sigmund Freud, "The Family Romance of the Neurotic", *op. cit.,* vol. 10.

27. "Os Três Desejos" é originariamente um conto escocês, relatado por Briggs, *op. cit.* Como foi mencionado, o tema se encontra por todo o mundo com variações apropriadas. Por exemplo, num conto Indiano uma família recebe a graça de três desejos. A esposa deseja grande beleza e usa o primeiro desejo para isto, e depois disso foge com um príncipe. O marido furioso deseja que ela se transforme num porco: o filho usa o último desejo para restituir-lhe a forma inicial. 28. A mesma sequência de eventos poderia também ser encarada simbolicamente como expressando que quando o perigo de ceder às pressões do id diminui - a redução da ferocidade animal representada na passagem de tigre e lobo para um animal domesticável como o veado - as vozes admoestadoreas do ego e superego perdem um pouco o poder de controlar o id. Mas como no conto o irmão diz à irmã com respeito à sua determinação de beber do terceiro regato: - "Tenho de beber, não importa o que você diga; minha sede é demasiada.", a interpretação dada no texto parece mais próxima do significado subjacente da estória. 29. A discussão de Simbad o Marujo, e Simbad o Carregador" segue a tradução de Burton de *"The Arabian Nights" Entertainments.*

30. Para a história de *"The Arabian Nights" Entertainments e* particularmente sobre o significado do número 1001, veja-se von der Leuen, *Die Welt des Mänchens, 2* volumes (Dusseldorf: Eugen Diederich, 1953).

31. Para o conto que forma o esquema dentro do qual se situam as 1001 estórias, veja-se Emmanuel Cosquin, *"Le Proloque-Cadre des Mille et Une Nuits"* nos seus *Études Folkloriques* (Paris: Champion, 1922).

Para a estória básica das *Mil a Uma Noites* seguir a tradução de John Payne no *"The Book of the Thousand Nights and One Night"* (Londres: Edição só para os Sócios, 1914).

32. Para o antigo conto Egípcio, veja-se Emanuel de Rougé, "Notice our un manus-crit égyptien" *Revue archéologique,* vol. 8 (1852); W. F. Petrie, *Egyptian Tales,* vol. 2 (1895); e Bolte e Polivka, *op. cit.*

33. Os vários relatos do conto de "Os Dois Irmãos" são discutidos por Kurt Ranke, *"Die zwei Brüder", Folk Lore Fellow Communications,* vol. 114 (1943). 34. Não é comum um conto de fadas ser tão específico quanto a nomes de lugares. Os que estudaram este problema chegaram à conclusão que quando o nome de um lugar é mencionado, isto sugere que o conto, de alguma forma, está ligado a um acontecimento que realmente ocorreu. Por exemplo, na cidade de Hameln pode ter ocorrido numa época o rapto de um grupo de crianças, o que levou à es tória de Pied Piper, que fala do desaparecimento de crianças nessa cidade. É um conto moralista, e não um conto de fadas, pois falta-lhe uma solução e não tem um final feliz. Mas uma

estória dessas como uma referência histórica existe es sencialmente só numa forma.
A divulgação ampla do tema de "As Três Linguagens" e as várias versões diferentes em que existe falam contra um núcleo histórico deste conto. Por outro lado, faz sentido que uma estória que começa na Suíça frise o aprendizado de três línguas diferentes, e da necessidade de integrá-las numa unidade mais elevada, pois a população da
mão, Francês, Italiano e
Suíça é constituída de quatro grupos linguísticos: AleReto-românico. Como uma destas línguas - provavelmente o alemão - era o idioma nativo do herói, faz sentido que ele seja enviado a três lugares compreender diferentes e lá aprenda outras línguas. O que o claramente como a necessidade de pessoas que rentes constituírem uma unidade maior - a Suíça - também ouvinte suíço pode falam línguas difese refere, em nível encoberto, à necessidade de integração interna das diversas tendências que habitam dentro de nós.
35. Para o costume de soprar uma pluma no ar para chegar a uma decisão sobre o rumo a tomar, veja-se Bolte e Polivka, *op. cit.*, vol. 2.
-36. Tolkien, *op. cit.*
37. Veja-se, por exemplo, a estória de Joey em Bruno Bettelheim, *The Empty For-tress* (Nova York: Free Press, 1967).
38. Jean Piaget, *The Origins of Intelligence in Children* (Nova York: International Universities Press, 1952) e *The Construction of Reality in the Child* (Nova York: Basic Books, 1954).
39. Watty Piper, The Little Engine That Could (Eau Claire, Winscosin: E. M. Halc 1954).
40. A. A. Milne em seu poema "Desobediência" em *When We Were Very Young* (Nova York: E. P. Dutton, 1924).
41: O nome do cavalo Falada, sugere uma origem antijga do conto. Deriva-se do nome do cavalo de Rolando, que na *Chanson de Roland* chama-se Válantin, Valantis, Valatin, *etc.*
Ainda mais antigo é o tema do cavalo falante. Tácito registrou que entre os alemães acreditava-se que os cavalos podiam predizer o futuro e eram usados como oráculos. Nas nações escandinavas, o cavalo também é encarado de modo semelhante.
42. Para "Roswal e Lillian", veja-se Briggs, *op. cit.*
O tema da noiva verdadeira que é suplantada por uma usurpadora malvada, a qual finalmente é desmascarada e castigada, mas só depois da noiva verdadeira ter passado por graves atribulações .que testam seu caráter, é difundido no mundo inteiro. | Veja-se P. Arfert, ***Das Motiv von der unterschobehen Braut in der*** *internationalen Erzãhlungasliteratur* (Rostock: Dissertation, 1897) | Os detalhes variam dentro de uma cultura e entre os países, o que é verdadeiro para os contos de fadas em geral, já que as características e costumes locais são introduzidos no tema básico.

43. Algumas linhas do mesmo ciclo testemunham mais uma vez o impacto formati vo dos contos de fadas sobre os poetas. Heine, rememorando os contos de fadas, escreve:

Os contos de minha velha ama, quão doce me soam,
E os pensamentos tão queridos que eles inspiram!
Quando relembro a canção, lembro sempre
A velhinha querida.
Novamente revejo seu rosto moreno
Cheio de linhas e rugas
Nasceu no distrito de Münster
E conheceu, em toda a sua glória,
Tantas canções populares e contos maravilhosos
E muitas estórias de fantasmas
Poemas de Heine (Londres: G. Bell and Sons, 1916)

The Poems of Heine (Londres: G. Bell e Sons, 191o)

44. Para as outras versões de "A Guardadora de Gansos", bem como para informa ções adicionais sobre todas as estórias dos Irmãos Grimm, veja-se Bolte e Polivka***, op. cit.***
45. Tolkien, *op. cit.*

46. Mary J. Collier e Eugen L. Gaier, "Adulci Reactions to Preferred Childhood Stories", *Child Development*, vol. 29 (1958).
47. Chesterton, *op. cit.*
Maurice Masterlinck, *The Blue Bird* (Nova York: Dodd, Mead, 1911).
48. Para os contos de fadas turcos, particularmente a estória de Iskender, veja-se August Nitschke, *Die Bedrohung* (Stuttgart: Ernst Klett, 1972). Este livro discute vários outros aspectos dos contos de fadas, particularmente como a ameaça é parte da luta pela auto-realização e com ela, pela liberdade; e o papel do amigo auxiliador. .
49. Vom Vater Hab'ich die Statur
Des Lebens enrstes Führen, Von
Mütterchen die Frohnatur Und
Lust zu fabulieren. Goethe,
Zahme Xenien, VI.
50. O modo da mãe de Goethe contar os contos de fadas para o filho é descrito por Bettina von Arnim em *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (Jena: Diederichs, 1906).
51. *"Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen"* - Goethe, *Fausto*. 52. Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passe, avec des Moralitez* (Paris, 1697). A primeira tradução inglesa que apareceu impressa foi a de Robert Sam-ber, *Histoires or Tales of Past Times* (Londres, 1729) O mais conhecido destes contos foi reimpresso no livro de fadas de Andrew Lang - "Chapeuzinho Ver melho" foi incluído entre os contos de *The Blue Fairy Book, op. cit.* 53. 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: Galli-mard, 1968).*
De Andrew Lang, *Per ault'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 deriva-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 (Irmãos 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 Parrault 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."
54. Duas destas versões francesas de "Chapeuzinho Vermelho" foram publicadas em *Melusine,* vol. 3 (1886-7) e vol. (1892-3).
55. *Ibid.*
56. Djuna Barnes, *Nightwood* (Nova York: New Directions, 1937), T. S. Elliot, *In-troduetion to Nightwood, ibid.*
57. *Fairy Tales Told Again,* ilustrado por Gustave Doré (Londres: Cassei, Petter e Galpin, 1872). A ilustração foi reimpressa em Opie e Opie, *op. cit.* 58. Para versões alternativas de "Chapeuzinho Vermelho", veja-se Bolte e Polivka, *op. cit.*
59. Gertrude Crampton, Apito, o Trenzinho (Nova York: Simon and Schuster, 1946), A little Golden Book.
60. Para as várias estórias de João, incluindo as diferentes versões de "João e o Pé de Feijão" veja-se Briggs, *op. cit.*
61. 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.*
62. Para as várias versões de "Branca de Neve", veja-se Bolte e Polivka, *op. cit.* 63. A discussão de "Branca de Neve" está baseada no relato dos Irmãos Grimm. 64. "A Jovem Escrava" é a Oitava Diversão do Segundo Dia do *Pentamerone de Basílio, que foi editado pela primeira vez em Í636 (The Pentamerone of Giambat-tista Basile* (Londres: John Lane the Bodley Head, 1932).
65. Para uma discussão da razão por que o número três frequentemente representa o sexo, veja-se pag. 219 e

seg.
66. Os anões e seu significado no folclore é discutido no artigo *"Zwerge und Riesen"* e em muitos outros artigos encontrados no *Handwörterbuch des deutschen Aber-glaubens* (Berlim: de Gruyter, 1927-42). Também contém artigos interessantes sobre contos de fadas e sobre temas de contos de fadas.
67. Anne Sexton, *Transformations* (Boston: Houghton Mifflin, 1971). 68. Para a primeira edição da versão de "Os Três Ursos", veja-se Briggs, *op. cit.* 69. Erik H. Erikson, *Identity, Youth and Crisis* (Nova York: W. W. Norton, 1968).
70 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 "Dornrõschen", veja-se Irmãos Grimm, op. cit.
71. Basílio, *op. cit.* "O Sol, a Lua e Tália" é a Quinta Diversão do Quinto Dia do *Pentamerone.*
72. Para os precursores de "A Bela Adormecida", veja-se Bolte e Plivka, *op. cit.,* e Marc Soriano, *op. cit.*
/3. Para o fato de "Borralheira" ser o mais conhecido de todos os contos de fadas, veja-se *Funk and Wagnalls Dictionary of Folklore* (Nova York: Funk and Wagnalls, 1950). Também Opie e Opie, *op. cit.*
74. Para a antiga estória chinesa do tipo "Borralheira", veja-se Arthur Waley, "Chinese Cinderella Story", *Folklore,* vol. 58 (1947).
75. Para a história dos calçados incluindo sandálias e chinelos, veja-se R. T. Wilcox, *The Mode of Footwear* (Nova York, 1948).
Para uma discussão ainda mais detalhada, incluindo o edito de Diocleciano, veja-se E. Jaefert. *Skomod och skotillverkning fran medeltiden vara dagar* (Stockholm, 1938).
76. Para a origem e significado de "Aschenbrödel", e para muitos outros detalhes da estória, veja-se Bolte e Polivka, *op. cit.,* e Anna B. Rooth, *The Cinderella Cy-cie* (Lund: Gleerup, 1951).
77. Barnes, *op. cit.*
78. B. Rubenstein, "The Meaning of the Cinderella Story in the Development of a Little Girl", *American Imago,* vol. 12 (1955).
79. *La Gatta Cenerentola* é a Sexta Diversão do Primeiro Dia do *Pentamerone* de Basílio, *op. cit.*
80. A idéia de deixar cair a tampa de uma arca sobre o pescoço de uma pessoa para matá-la é raríssima, embora apareça numa das estórias dos Irmãos Grimm, "The Juniper Tree", na qual uma madrasta malvada mate desta forma o entea do. Provavelmente é de origem histórica. Gregório (São Gregório) de Tours, na sua *History of the Franks* (Nova York: Columbia University Press, 1916) conta que a Rainha Fredegund (que morreu em 597) tentou matar sua própria filha Rigundias desta maneira, mas a filha foi salva por criados que correram em seu auxílio. A razão da Rainha Fredegund tentar matar a filha é que Rigundis afir mara que ela devia ocupar o lugar da mãe por ser "melhor" que ela - isto é, filha de um rei, enquanto a mãe começara a vida como arrumadeira. Assim, a arro gância edípica da filha - "Eu sou mais adequada do que minha mãe para a posi ção dela" - levou a uma vingança edípica da mãe com a tentativa de eliminar a filha que desejava substituí-la.
81. "La *mala matrè"* em A. de Nino, *Usi e costumi abruzzesi,* vol 3: *Fiabe* (Florença, 1883-7).

82. Vários contos que têm como centro o tema de Borralheira são discutidos no li vro de Marian R. Cox, *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants* (Lon dres: David Nutt, 1893).

83. Isto pode ser ilustrado por um erro famoso que ocorreu durante o período ini cial da psicanálise. Freud, baseando-se no que suas pacientes femininas lhe con tavam durante as sessões de psicanálise - seus sonhos, associações livres, lembranças - concluiu que, em pequenas, todas tinham sido seduzidas pelos pais, e que era esta a causa de suas neuroses. Só quando pacientes, cuja" história pregressa ele conhecia bem, tiveram estas lembranças - embora ele soubesse que não ocorrera nenhuma sedução nestes casos - Freud percebeu que a sedução pa terna não era possivelmente tão frequente quanto acreditara. Ficou claro para ele, então - e como desde esta época foi corroborado em inúmeros exemplos - que as pacientes se lembravam não de algo que tivesse sucedido, mas daquilo que tinham desejado que acontecesse. Quando, meninas, durante o período edípico, tinham desejado que os pais as amassem profundamente e as desejassem para esposas, ou, pelo menos, amantes. Estes desejos eram tão apaixonados que imaginavam vividamente que eram verdade. Mais tarde, quando se lembravam do conteúdo destas fantasias, era com tal

intensidade de sentimentos que se convenciam de que isso só podia dever-se aos eventos terem realmente ocorrido. Elas mesmas não tinham feito nada para provocar a sedução paterna, proclamavam e acreditavam assim; tudo fora por parte dos pais. Em resumo, eram tão inocentes quanto Borralheira.

Depois de Freud perceber que estas lembranças de sedução não se referiam a coisas que tivessem acontecido na realidade, mas apenas a fantasias, e por conseguinte depois de ajudar seus pacientes a examinarem cuidadosamente o inconsciente em profundidade, então ficou claro que não só se tomara um desejo por um ato realizado, mas que também as pacientes quando meninas estavam longe de serem inocentes. Não só tinham desejado serem seduzidas e imaginavam que isto tivesse ocorrido, como tinham também tentado seduzir os pais por maneiras infantis - por exemplo, exibindo-se ou cortejando o amor do Pai. (Sigmund Freud, "An Autobiographical Study", *New Introductory Lectures to Psychoanalysis",* etc, *op. cit.*, vols. 20, 22).

84. Por exemplo em "Cap o'Rushes", Briggs, *op. cit.*

85. A "Borralheira" de Perrault foi reimpressa em Opie and Opie, *op. cit.* Infeliz mente, como em quase todas as traduções inglesas, os versos que colocam a mo ral da estória não foram incluídos.
Para a "Aschenputtel" dos Irmãos Grimm, veja-se Grirnm, *op. cit.*

86. "Rashin Coatie" Briggs. *op. cit.*

87. Stith Thompson, *Motif índex... op. cit*, e *The Folk Tale* (Nova York: Dryden Press, 1946).

88. Para o significado ritual das cinzas, e para o papel das cinzas na purificação e no luto, veja-se o artigo "Ashes" na *Encyclopedia of Religion and Ethics* (Nova York: Scribner, 1910) de James Hastings. Para o significado e usos das cinzas no folclore, e seu papel nos contos de fadas, veja-se o artigo *"Asche"* em Bãchtold-Stäubli, *op. cit.*

89. "Rashin Coatie", ou um conto muito semelhante, é mencionado em *Complaynt of Scotland* (1540), editado, por Murray (1872).

90. Este conto egípcio está registrado nos *Contes Populaires d'Afrique*, de René Bas-set (Paris: Guilmoto, 1903).

91. Erik H. Erikson, *Identity and the Life Cycle, Psychological Issues,* vol. 1 (1959) (Nova York: International Universities Press, 1959).

92. Numa estória islandesa de "Borralheira", a mãe morta aparece à heroína mal tratada, num sonho e fornece-lhe um objetq mágico que faz com que ela prossi ga até um príncipe encontrar seu sapatinho, *etc.* Jon Arnason, *Folk Tales of Iceland* (Leipzig, 1862-4) e *Icelandic Folktales and Legends* (Berkeley: University of Califórnia Press, 1972).

93. Para as várias tarefas exigidas de Borralheira, veja-se Rooth, *op. cit.*

94. Soriano, *op. cit.*

95. A ridicularização da estória de Borralheira que ele mesmo contou é esclarecida por aquilo que Soriano chama de "ironia amarga" da segunda moral com que Perrault conclui o conto. Nela, Perrault diz que, embora seja vantajoso possu: inteligência, coragem e outras qualidades, elas não contam muito ("*ce seront choses vaines")* se não temos fadas madrinhas ou magos padrinhos que as façam valer.

96. Cox, *op. cit.*

97. Bruno Bettelheim, *Symbolic Wounds* (Glencoe: The Free Press, 1954).

98. A estória de Rodopo é narrada por Strabo em *The Geography of Strabo* Loeb Classical Library (Londres: Heinemann, 1932).

99. Rooth, *op. cit.*

100. Raymond de Loy Jameson, *Theree Lectures on Chinese Folklore* (Peiping: Publications of the College of Chinese Studies, 1932).
Aigremont, *Fuss-und Schuh-Symbolik und Erotik, Anthpopopy-teia,* vol. 5 (Leipzig, 1909).

101. "Pise macio porque você está pisando nos meus sonhos" do poema "He Wishes for the Cloths of Heaven" nos *The Collected Poems*, de William Butler Yeats (Nova York: Macmillan, 1956).

102. Podemos nos preocupar com razão, por exemplo, se uma criança conscientemente reconhece o chinelinho dourado como um símbolo da vagina, como po deríamos nos preocupar se ela conscientemente entendesse o conteúdo sexual da conhecida rima de acalanto:

Có-corricó (cock a doodle do!)
Minha senhora perdeu os sapatos;
Meu amo, a batuta do violino,
E não sabem o que fazer!
Isto apesar do significado popular da primeira palavra (cock) ser atualmente bem conhecido das crianças. Na rima, o sapato (shoe) é usado no mesmo significado simbólico que tem em "Borralheira". Se a criança entendeu de que tratam estes versos, ela na verdade "Não saberia o que fazer". E o mesmo vale para o caso de ela entender - e nenhuma criança entende - todos os significados ocultos de "Borralheira", dos quais só tentei explicitar alguns, e, mesmos estes, em certo grau.

103. Erikson, *Identity and the Life Cycle, op. cit.; Identity, Youth, and Crisis, op. cit.*

104. Entre outras estórias de "Borralheira" onde é um anel e não um chinelinho que leva a seu reconhecimento, temos: "Maria Intaulata" e "Maria Intaurada", ambas no *Archivio per Io Studio delle Tradizioni Populari,* vol. 2 (Palermo, 1882) e "Les Souliers" em *Contes Albanais,* de Auguste Dozon (Paris, 1881).

105. "A Bela e a Fera" atualmente é mais conhecida na versão de Madame Leprince de Beaumont, que foi traduzida pela primeira vez para o inglês em *The Young Misses Magazine* em 1761. Foi republicada em Opie e Opie, *op. cit,*

106. A ampla difusão do tema do noivoanimal é discutida em Lutz Rõrich, Már-chen *und Wirklichkeit* (Wiesbaden: Steiner, 1974).

107. Para a estória de Kaffir, veja-se o Dictionary of Folkclore, *op. cit.* e G. M. Teal, *Kaffir* (Londres; Foi Society, 1886).

108. *Die Märchen den Weltliteratur, Malaiische Märchen,* Paul Hambruch, editor (Iena: Diederichs, 1921-8), vol. 10.

109. Leo Frobenius, *Atlantis: Volksmärchen und Volksdichtungen aus Afrika* (Jena: Diederichss, 1921-8), vol. 10.

110. Opie e Opie, *op. cit.*

111. "The Well of the Worlds's end" em Briggs, *op. cit.*

112. Para a versão original de "O Príncipe Sapo" que os Irmãos Grimm deixaram de publicar, veja-se Joseph Lefftz, *Märchen der Brüder Grimm: Urfassung* (Hei-delberg: C. Winter, 1927).

113. Briggs, *op. cit.*

114. Sexton, *op. cit.*

115. Para "Cupido e Psychê" veja-se Erich Neumann, *Amor e Psyche, op. cit.* Para as várias versões da estória, veja-se Ernst Tegethoff, *Studien zum Mãrchentypus von Amor und Psyche* (Bonn: Schroeder, 1922). Uma boa enumeração de contos de fadas sobre este tema é apresentada na discussão do conto dos Irmãos Grimm: "A Cotovia Cantadora e Saltitante" em Bolte e Polivka, *op. cit.*

116. Robert Graves, *Apuleius Madaurensys: The Transformations of Lucius* (Nova York: Farrar, Straus & Young, 1951)

117. "O Porco Encantado" em *The Red Fairy Book,* de Andrew Lang (Londres: Longmans, Green, 1890)e "O Porco Encantado" em Mite Kremnitz, *Rumänis-che Mârchen* (Leipzig, 1882).

118. "A Leste do Sol e Oeste da Lua" em *The Blue Fairy Book,* de Andrew Lang. 119. Aqui podemos reconhecer mais uma vez uma alusão à perda do hímen, o sa crifício de uma parte pequena do corpo da mulher na sua primeira experiência com o sexo.

Os ossos das galinhas são um objeto
para subir às alturas, que tão fantástico

da requisição convincente a mencionamos significados simbólicos da cerimônia de casamento, para encontrar uma realização completa na vida de casada, a mulher deve abandonar o desejo de ter um falo. próprio, e se satisfazer com o do

vez de significar uma autocastração simbólica,
marido. Cortar o dedinho, em pode sugerir as fantasias que
a mulher deve abandonar para ser feliz do jeito que é, e para que possa ser feliz com o marido do jeito que

ele é.

120. "Barba-Azul", Perrault, *op. cit.* A primeira tradução inglesa foi republicada em
Opie e Opie, *op. cit.*

Muito antes de Perrault, há contos em que o fato de entrar num quarto proibido tem consequência de longo alcance. Este tema aparece, por exemplo, no "Conto do Terceiro Calênder" em *The Arabian Nights' Entertainments* e no *Pentamerone,* onde é o Sexto Conto do Quarto Dia.

121. "Mr. Fox" (Senhor Raposo), Briggs. *op. cit.,*
122. Para "A Bela e a Fera", veja-se Opie e Opie, *op. cit.*
mágico tão improvável, e um meio parecem uma projeção retrospectiva para ceder o dedinho, ou um expediente para tornar mais idéia de ser usado como último degrau da escada. Mas, como na discussão de "Borralheira", e sendo um dos vários