



**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica
Fabíola Carla Vieira**

A Simbolização nos Contos de Fadas

Belo Horizonte
2010

Fabíola Carla Vieira

A Simbolização nos Contos de Fadas

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Teoria Psicanalítica.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Roberto Rodrigues Belo

Belo Horizonte

2010

*À minha mãe,
que me encantou com suas histórias.*

Agradecimentos:

Ao professor Fábio Roberto Rodrigues Belo, pela orientação enriquecedora e pela generosa disponibilidade.

Ao professor Eduardo Dias Gontijo, por tornar minha formação mais humana.

Aos meus pacientes, por me confiarem seus enigmas.

À minha família, por me ensinar que sempre podemos amar mais.

Aos meus queridos amigos, pela companhia transformadora.

Ao Gabriel, por seu companheirismo e amor.

A Deus, porque para Ele e por Ele são todas as coisas.

Palavras-chave: Contos de fadas; simbolização; psicanálise da criança.

Resumo:

Neste estudo, procuramos compreender como se dá o processo de simbolização da criança diante dos contos de fadas. Para tanto, lançamos mão da teoria freudiana sobre simbolização e seus aspectos – substituição de uma representação por outra e substituição de uma representação por um afeto – e articulamos às especificidades das narrativas feéricas. A teorização apresentada indica que a simbolização propicia a construção de fantasias e ajuda a organizar o espaço psíquico, principalmente no que tange à circulação dos afetos. A história oferece à criança representações caricaturais que simbolizam as fantasias inconscientes, aterrorizantes. Desta forma, tão logo a simbolização ocorra, o que era aterrorizante torna-se mais razoável, menos ameaçador.

Key Words: fairy tales; symbolization; psychoanalysis of children.

Abstract:

In this study, we sought to understand how the symbolization process of the child in front of fairy tales occurs. To this end, we employed the Freudian theory about symbolization and its aspects - replacement of a representation by another and replacement of a representation by an affection - and articulate the specificities of fairy tales. The theory presented suggests that the symbolization enables the construction of fantasies and help organize the psychic space, especially in regard to movement of the affections. The story offers the child stereotypical representations that symbolize the unconscious fantasies, terrifying. Thus, as soon as the symbolization occurs, which was terrifying becomes more reasonable, less threatening.

SUMÁRIO

1. Capítulo I: Introdução.....	08
1.1 Era uma vez.....	08
2. Capítulo II: O Conto de Fadas.	10
2.1 A história da história.....	10
2.2 A singularidade dos contos de fadas e sua relação com a psicanálise.....	13
2.3 A moral da história.	17
3. Capítulo III: A Simbolização.....	22
3.1 Simbolização e seus parônimos.....	22
3.2 As duas faces do simbolismo em Freud.....	24
3.3 Simbolização e sublimação.....	29
4. Capítulo IV: Psicanálise e a História.....	32
4.1 Chapeuzinho com Laplanche.	32
4.2 Uma outra história.	36
5. Capítulo V: Fim da História	42
5.1 A simbolização e os contos de fadas.....	42
6. Referências Bibliográficas.....	45

Capítulo I: Introdução

1.1 Era uma vez...

“Ainda que minha prática seja baseada em estudos científicos complexos e em uma experiência de psicanálise, eu gostaria de mostrá-la mais através de um modo de contador que de acordo com uma lógica científica.” (CRAMER, *apud* GUTFREIND, 2003: 151).

Era uma vez... Eis a senha secreta para se entrar num mundo onde fadas, príncipes e bruxas são seres tão comuns quanto meninos e meninas. Um lugar onde um pó reluzente é capaz de transformar abóboras em carruagens, sapos em príncipes, dor em alegria. No mundo das fadas, o desejo é uma ordem.

Há séculos crianças são encantadas por histórias onde a magia e a beleza são elementos principais: os contos de fadas, tramas enigmáticas, absolutamente singulares e incrivelmente sobreviventes ao tempo e as mudanças nos padrões sócio-culturais. Eles carregam consigo uma parte da história da humanidade, seus medos, desejos, paixões. Ao que parece, os contos que não foram apagados trazem em seu bojo algo do inconsciente infantil, talvez por isso estejam sempre se repetindo.

A noção de uma infância absorta em felicidade e pureza ruiu depois de Freud. Como sabemos, a infância é recheada de terríveis conflitos inconscientes – e conscientes. Para lidar com esses conteúdos mortíferos, a criança lança mão de vários recursos simbólicos, um deles é valer-se das histórias que lhe são contadas para dominar a angústia e frear as representações persecutórias.

Entendendo que as histórias podem auxiliar a criança a lidar com conteúdos avassaladores, pretendemos aqui compreender como o processo de simbolização atua na criança que se expõe ao conto de fadas e como esse contato pode favorecer a

amenização/elucidação de seus dilemas infantis. Para tanto, lançamos mão da teoria freudiana sobre a simbolização e articulamos os dois aspectos desta (substituição de uma representação por outra e substituição de um afeto por uma representação) ao que oferece o conto de fadas à criança: personagens que podem expiar seus conflitos psíquicos e um final feliz, apesar dos percalços pelo caminho.

Assim, com a seriedade de uma criança que brinca nos achegamos à fantasia, para que, por meio da magia, possamos aprender a espantar nossos próprios fantasmas.

Capítulo II: O Conto de Fadas

2.1 A história da história

Uma história de fadas não pode ser definida segundo seu *motif* ou assunto, mas segundo sua origem e função (...) Um verdadeiro conto de fadas popular não se origina no momento em que o estudioso de folclore o colige, mas ao ser contado por uma avó para seus netos ou por um membro da tribo ioruba a outros membros da tribo ioruba, ou por um contador profissional de histórias para seu público num café árabe. Um verdadeiro conto de fadas, um conto de fadas dentro de sua verdadeira função, existe dentro de um círculo de ouvintes... (CAPEK, *apud* WARNER, 1999:42)

Difícil tarefa é a de situar a origem dos contos de fadas, pois, são histórias presentes na cultura de vários povos e que apresentam um histórico de transmissão oral, dificultando a precisão de sua gênese.

Em um estudo sobre contos de fadas, Coelho (1987) reconhece a dificuldade de encontrar um berço para o conto de fadas, mas, em conformidade com estudos anteriores, situa “(...) que a fonte mais antiga da literatura popular maravilhosa, integrada no folclore de todas as nações do mundo ocidental, é a *oriental*” (COELHO, 1987:17). Sendo sua coletânea mais importante o texto indiano *Camila e Dimma*, datado do século VI.

Ao final do século XIX, D’Orbrney, egiptóloga, encontrou manuscritos egípcios na Itália datados de 3200 a.C. Este texto contém narrativas semelhantes às encontradas na Índia e seu conteúdo foi considerado precursor dos chamados contos de fadas. Entre os textos, está o romance *Dois irmãos*, uma trama de paixão e ódio que contribuiu para um ciclo narrativo que divulgou uma visão negativa da mulher.

Para Coelho (1987), é na poesia céltico-bretã que aparecem, pela primeira vez, mulheres com características sobrenaturais, as quais darão origem às fadas. Segundo Mattar (2007) o primeiro registro material dos contos de fadas data do século VII com a

transcrição do poema épico anglo-saxão *Beowulf*. As fadas, por sua vez, surgem apenas no século IX, no livro céltico-gaulês *Mabinogion*.

No início do século XVII, a Itália vive um momento de grande interesse pelo folclore e, movido pela demanda de sua época, o aristocrata Basile descobre entre os camponeses de Nápoles a beleza do dialeto regional. Ele escreve alguns poemas nesse dialeto, mas a produção que o eternizou foi a recriação do *Pentameron* (alusão à *Decameron*, de Bocaccio, que lhe serve de modelo) ou *O conto dos contos*, onde se encontram contos de fadas ou de encantamento pertencentes à tradição popular napolitana. O *Pentameron*, como indica o título, é uma narrativa que dura cinco dias e é estruturada em várias histórias que se encaixam na narrativa central.

Ao final do século XVII, na França, as narrativas maravilhosas já haviam declinado. Parte fora absorvida pelo povo e transformada em narrativas populares, outra parte foi agregada aos romances preciosos. “A valentia cavaleiresca cede lugar ao romanesco” (COELHO, 1987: 65).

Inicialmente, as narrativas não eram destinadas ao público infantil, na verdade, a idéia que se tem é de que tais histórias poderiam servir de entretenimento aos camponeses castigados pelo inverno, os quais reuniam-se juntamente com sua prole para ouvir as histórias encantadas (CORSO & CORSO, 2006). Não havia uma amenização do conto para os pequenos – como comumente acontece hoje – ao contrário, Darnton afirma que “longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (DARNTON, 1986: 20).

As versões hoje popularizadas dos contos de fadas datam do século XIX, esse período ficou conhecido como a *Idade de Ouro da pesquisa dos contos populares na*

França, onde a maioria dos contos franceses foi compilada. Esse movimento tem como principais influenciadores, segundo Corso & Corso (2006), a criação da família nuclear e a invenção do conceito de infância tal como compreendemos hoje.

Dentro deste contexto, Charles Perrault, fascinado pelo universo dos contos de fadas, dispõe-se a redescobri-los. Deste trabalho, resulta o primeiro núcleo da literatura infantil: *Contes de ma Mère l'Oye*, traduzido como *Contos da Mamãe Gansa*.

Para Coelho (1987), as intenções iniciais de Perrault quanto à publicação destes textos não estavam claras. Ao que parece, ele utilizou dessas narrativas para defender a causa feminista, da qual, sua sobrinha Héritier era uma das mais importantes líderes. Em defesa desta tese, Coelho apresenta a seqüência de obras publicadas: a primeira foi *A paciência de Grisélidis* (1691) que mostra a força da mulher diante das dificuldades impostas pelo homem; três anos depois, publica *Os desejos ridículos*, onde o tema principal também refere-se aos problemas femininos; somente em sua terceira adaptação, *Pele de Asno*, Perrault apresenta intenção de dirigir-se aos pequenos.

A partir daí Perrault volta-se inteiramente para essa redescoberta da narrativa popular maravilhosa, com um duplo intuito: provar a *equivalência de valores* ou de “sabedoria” entre os Antigos greco-latinos e os Antigos nacionais, e, com esse material redescoberto, divertir as crianças, principalmente as meninas, orientando sua formação moral (COELHO, 1987: 68).

Entre os mais eminentes compiladores – e de certa maneira também criadores, pois, muitas vezes modificavam a história de forma a suavizá-la e adequá-la à cultura – estão Charles Perrault (1628 a 1703), os irmãos Grimm: Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) e Hans Christian Andersen (1802-1875).

2.2 A singularidade dos contos de fadas e sua relação com a psicanálise

*Criança da pura frente sem névoas
E sonhadores olhos de espanto!
Embora o tempo seja veloz
E meia vida nos separe
Seu adorável sorriso decerto saudará
O presente de amor de um conto de
fadas
(CARROL, apud BETTELHEIM,
2007: 37).*

Bettelheim (2007), em concordância com as palavras de Carrol diz:

Para decidir se uma história é um conto de fadas ou algo inteiramente diferente, a pessoa deve se perguntar se ela poderia ser corretamente chamada de ‘dádiva de amor’ para uma criança. Esse não é um mal caminho para se chegar a uma classificação. (BETTELHEIM, 2007: 38).

Seguindo as indicações de Carrol, nos lançamos ao estudo dos enigmáticos contos de fadas, tentando extrair sua singularidade artística pela forma e conteúdos presentes.

O conto de fadas, também conhecido como *conto maravilhoso*¹ (PROPP, apud: CORSO & CORSO, 2006: 27), contém em si elementos fantásticos, surpreendentes e não necessariamente contam com a participação de fadas em sua trama. O elemento maravilhoso sustenta uma atmosfera de surrealidade onde a lógica e o bom senso nem sempre têm lugar. Na verdade, na maioria das vezes o *nonsense* rege os acontecimentos, o que possibilita a identificação da criança e seu distanciamento concomitante. Em “Escritores Criativos e Devaneios”, Freud fala dessa identificação protegida pelo distanciamento no que se refere à obra literária. Ele diz:

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, conseqüências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor. (FREUD, 1908: 137)

¹ Coelho (1987) faz uma diferenciação entre *conto de fadas* e *conto maravilhoso*. O primeiro pode ter ou não a presença de fadas, mas, em sua trama possui elementos da magia feérica (reis, bruxas, fadas), o segundo, definitivamente não tem fadas, mas envolve elementos mágicos. Nos contos de fadas, a questão principal refere-se ao drama da existência, o maravilhoso, por sua vez, desenrolam-se sobre problemáticas sociais.

Muito embora o conto de fadas apresente uma realidade dura, cheia de obstáculos, ele também mostra a superação desses obstáculos pelo herói da história. Desta maneira, o conto dá esperanças à criança, ele a convida a enfrentar seus medos prometendo ao final uma saída feliz.

De acordo com Bettenheim (2007: 89-90), a criança normal parte de algum ponto da realidade (observável ou não) e constrói suas fantasias, estas, por sua vez, se tornam tão fortes e poderosas que podem confundir a criança, dificultando o trabalho de classificação de seus pensamentos. Entretanto, para que o exercício da fantasia seja algo edificante é necessário que haja alguma ordenação, senão, a criança sofreria incalculavelmente com os sentimentos trazidos à tona pelos seus pensamentos criativos. Por semelhante modo, os contos de fadas são estruturados: partem de um ponto realista um tanto problemático (como os pais que abandonam seus filhos em “João e Maria”), e garantem ao que se segue um caráter generalista, em que os acontecimentos não fazem parte do mundo ao qual pertence à criança, antes, têm seu próprio lugar, que não é, de maneira alguma, o aqui e agora.

“Era uma vez” diz que não se trata da época da criança e esta distância entre o mítico e o real dá à criança a oportunidade de permutar identificatoriamente por entre as personagens. O caráter genérico dos contos de fadas (o que não acontece necessariamente com os demais tipos de histórias infantis) promove a aproximação da vivência da criança por meio de metáforas exageradas, desta forma, a pequena alcança a simbologia do que é dito e a acomoda em seus próprios dilemas. Como por exemplo, quando uma menina que se sente pouco amada depara-se com Cinderela. Esta criança, provavelmente, se identificará com a heroína, mesmo sem jamais ter sido coberta de cinzas.

Os contos podem ser morais e amorais. Sobre as especificidades desses contos, trataremos detalhadamente adiante, por hora, basta dizer que nos contos de cunho moral as personagens não apresentam ambivalência, elas são boas ou más e isso definirá seu destino na trama. Já nos amorais, isso não acontece, pois, segundo Bettelheim, eles “(...) servem a um propósito inteiramente diverso. (...) edificam o caráter não promovendo escolhas entre o bem e o mal, mas dando à criança a esperança de que mesmo o mais submisso pode ter sucesso na vida”. (BETTELHEIM, 2007: 17-18). Em ambos (contos morais e amorais), as personagens são pouco personalizadas (muitas não possuem nomes próprios, sendo caracterizadas por algo relacionado à sua história, Cinderela, por exemplo), contribuindo para o caráter genérico dos contos.

Os contos não tentam descrever a vida como ela é. Eles não se submetem ao regime político e econômico em que estão inseridos. É claro que podem fazer referência a algo da realidade, passada ou imediata, mas essa não é sua característica principal. A esse respeito, Propp (1997) diz que algumas vezes, o conto pode se opor a uma prática histórica ultrapassada “Tal assunto (ou motivo) não pode aparecer como assunto de conto enquanto existir (...). Mas, quando essa organização social entra em declínio, o costume de outrora sagrado (...) passa a ser inútil e repugnante”. (PROPP, 1997: 13).

Vladimir Propp chama a atenção para o perigo de considerar o conto uma espécie de crônica. “Comete-se um erro desse tipo quando, por exemplo, procuram-se na Pré-história serpentes efetivamente aladas [referência a um elemento presente no conto de fadas] e se afirma que o conto conservou a lembrança dela”. (PROPP, 1997: 20).

Se o conto não é uma crônica, tampouco é um mito, muito embora as semelhanças entre estes sejam grandes. “Os contos de fadas têm em comum com os

mitos o fato de não possuírem propriamente um sentido, são sim estruturas que permitem gerar sentidos, por isso toda a interpretação será sempre parcial” (CORSO & CORSO, 2006: 28). Ainda no que se refere às semelhanças, Bettelheim (2007) afirma que ambos, o mito e o conto, através dos símbolos evocam conteúdos inconscientes.

Quanto às diferenças, podemos citar que, enquanto o mito transmite o sentimento de que a história é absolutamente singular, que acontece com alguém numa determinada situação específica o conto procura generalizar, apresentando histórias inusitadas como se fossem comuns. O mito é pessimista, o conto, ao contrário, é otimista – para Bettelheim (2007), essa característica é decisiva na diferenciação do conto dos outros tipos de histórias. O herói dos contos passa por muitas provações, e tendo vencido todas elas recebe em vida a recompensa pelo seu trabalho, ele “vive feliz para sempre”, enquanto isso, o herói mítico comumente vivencia uma transfiguração rumo à vida eterna no céu. Por último, nos contos de fadas, a humanidade do herói é preservada, independentemente das agruras pelas quais passe. Os mitos, por sua vez, conferem ao herói um caráter sobre-humano, distanciando-o ainda mais daqueles com quem se compartilha a história.

Para finalizar a diferenciação entre os contos de fadas e os outros tipos de histórias, apresentaremos a relação entre fábulas e contos. As fábulas, diferentemente dos contos, possuem um forte apelo pedagógico, procurando estabelecer conceitos morais por meio de ilustrações simples envolvendo animais. A respeito da importância das fábulas, escreve La Fontaine:

Convém que as crianças se alimentem de fábulas ao mesmo tempo que sugam o leite: compete às mães proporcionar-las, pois não há outro meio de acostumar desde cedo à sabedoria e à virtude. Em vez de sermos obrigados a corrigir nossos hábitos, melhor será conseguir torná-los bons enquanto são indiferentes ao bem ou ao mal. Ora, que método poderá contribuir mais utilmente para isso do que as fábulas (LA FONTAINE *apud* CORSO & CORSO, 2006: 214).

Não há significados ocultos na fábula, ela sempre afirma uma verdade moral, os contos, ao contrário, apresentam uma flexibilidade no que se refere à tomada de decisões.

2.3 A moral da história

Em seu livro *Moral e Ética: dimensões intelectuais e afetivas*, Yves de La Taille faz um apanhado sobre a psicologia moral em sua diversidade teórica. Entre os tópicos abordados, está a diferença no foco da teoria: *ênfase na razão ou na afetividade*. Para exemplificar essa diferença, faz uso das teorias de Freud, Durkheim, Piaget e Kohlberg.

As duas primeiras (Freud e Durkheim) enfatizam a dimensão afetiva dos comportamentos morais e não definem um conteúdo preciso para a moral, as últimas (Piaget e Kohlberg) enfatizam a dimensão racional e assimilam a moral a princípios de igualdade, reciprocidade e justiça.

Para Durkheim, “ser moral é obedecer aos mandamentos de um ‘ser coletivo’ superior que inspira o sentimento de sagrado por ser temido e desejável” (TAILLE, 2006: 13). Para Freud, a ação moral se explica por um jogo de forças afetivas, cuja origem está nas pulsões e sentimentos da criança em relação ao casal parental (referência ao Complexo de Édipo). Podemos notar que ambas as abordagens consideram o indivíduo como moralmente heterônomo. Em Durkheim a heteronomia se apresenta pela obediência a algo que é exterior ao próprio homem, nesta abordagem, defende-se a idéia de que a criança é pré-moral e depois do despertar do sentimento do sagrado ela torna-se moral. Em Freud, a heteronomia traduz-se por uma ilusão: o homem pode crer que age moralmente devido à sua vontade, entretanto, o faz à sua revelia, de acordo com os desmandos de seus processos inconscientes. Importa ressaltar

que Freud, assim como Durkheim, atribui grande importância ao papel libertador da razão, entretanto, deixa claro o limite de seu alcance.

Em contrapartida, Piaget e Kohlberg defendem que a autonomia e a razão possuem papéis de destaque. Na teoria piagetiana sobre a moral, a razão possui um lugar central, para demonstrar isso, Taille destaca duas razões: 1) Piaget não hesita em inspirar-se em sua teoria para aconselhar estratégias educacionais para o desenvolvimento da autonomia moral, e nelas a reflexão possui um papel central. 2) A moral pressupõe conservação de valores e não apenas investimentos afetivos passageiros. Para Kohlberg, a evolução moral deve-se, essencialmente, ao desenvolvimento da razão.

Para os termos deste trabalho, ousaremos acomodar essas teorias, se possível, numa mesma ideia. Trata-se de compreender que o conto de fadas oferece uma solução à criança, e esta, por sua vez, optará por receber ou não como solução a saída moral segundo o código moral ao qual é exposta, o desenvolvimento de sua razão e os processos inconscientes que a regem.

Segundo Ferraz, os termos *ética* e *moral* possuem, ao menos etimologicamente, o mesmo significado. “*Ética* tem origem no grego *ethikós* e *moral* no latim *mores*, sendo que ambos os termos se referem a *costume*” (FERRAZ, 1994: 13). Taille, por sua vez, adota uma diferenciação entre os termos moral e ética, deixando claro que trata-se apenas de uma convenção, não sendo a única possível.

Não se trata de níveis de abstração, nem de fronteiras entre a esfera privada e pública, muito menos de vergonha de falar em moral. Reservo à cada palavra respostas a duas perguntas diferentes. À indagação moral corresponde à pergunta: “como devo agir?”. E a reflexão ética cabe responder à outra: “que vida eu quero viver?” (TAILLE, 2006: 29).

Esta pergunta “como eu devo agir?” para cercear o conceito de moral é absolutamente pertinente para nosso trabalho. Esta é a dimensão moral nos contos de

fadas, enunciar uma possibilidade de atuação. Os contos morais deixam claro a dicotomia bem *versus* mal, neles não há anti-herói, nem mesmo meio vilão, tudo é extremo, o que torna mais fácil saber quem se dará bem no final.

A criança acompanha o herói e se identifica com suas angústias e agruras, ele é sua metáfora. Desta maneira, a criança, que é atraída pelo sofrimento – e não pelo posicionamento ético – do personagem, acaba recebendo dele instruções de como agir eticamente. Não é como na fábula, onde o personagem central se envereda pelo caminho errado e recebe sua punição e esta tem a função de orientar (a moral da história). Nos contos pode-se perdoar. Neles, a moralidade do herói é apenas mais uma de suas características, entretanto, mesmo sendo apenas uma parte dele, a moralidade aparece como algo a ser admirado e, portanto copiado. Os contos morais fornecem, pela via da identificação com o herói, uma opção de como ser. O *sentimento de obrigatoriedade* é reforçado. Sentimento este, que, segundo Gilles Lipovetsky (*apud* TAILLE, 2006: 35) está cada dia mais rarefeito, pois vivemos numa sociedade “pós moralista” onde o prazer tem prioridade sobre o dever.

Bettelheim afirma que os contos podem ajudar os pequenos a colocar em ordem a “casa interior”. Para ele, a criança necessita “de uma educação moral que, de modo muito sutil e só implicitamente, a conduza às vantagens do comportamento moral, não por meio de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto e, portanto, significativo” (BETTELHEIM, 2007: 12). O autor marca essa diferenciação entre dar uma saída pronta, uma resposta clara (como acontece nas fábulas, por exemplo) e mostrar uma possibilidade de resolução. Os contos, para ele, “oferecem exemplos, tanto de soluções temporárias quanto permanentes para dificuldades prementes” (BETTELHEIM, 2007: 13).

Os contos auxiliam na difícil resolução do dilema hamletiano *ser ou não ser*, eles propiciam uma via de elaboração dos conteúdos – conscientes ou inconscientes – por intermédio da fantasia.

O vilão tem tanto destaque no conto de fadas quanto o mocinho. Muitas vezes, o mau usurpa o posto do herói, entretanto, a posição deste é restituída pelo *happy end* característico das histórias de fadas. A punição do vilão não constitui a causa de ele ser preterido pela criança, na verdade, ela escolhe pela simpatia que o personagem lhe desperta. “Não é o fato de a virtude vencer o mal no final que promove a moralidade, mas sim o fato de o herói ser extremamente atraente para a criança, que se identifica com ele em todas as suas lutas” (BETTELHEIM, 2007: 16). A ideia veiculada é que o crime não compensa e isso é mais efetivo a favor da inibição do que a proibição em si. São as lutas interiores e exteriores que imprimem ao herói moralidade.

As personagens nos contos não são ambivalentes, a dicotomia presente na mente da criança é retratada nessas histórias. Ou se é bom e bonito ou feio e mau. Tal polarização facilita o reconhecimento por parte da criança, cuja personalidade ainda está em formação. Além disso, a escolha da criança baseia-se na simpatia que a personagem desperta ao invés de recair sobre o que é tido como certo. O conto convence pelo apelo sedutor que exerce sobre a imaginação, mais uma vez, não se trata de dar e sim de oferecer.

Há também os contos amorais, que “não mostram nenhuma polarização ou justaposição de pessoas boas e más; isso porque essas histórias amorais servem a um propósito inteiramente diverso” (BETTELHEIM, 2007: 17). Personagens como o Gato de Botas, que proporciona o sucesso do herói por meio da trapaça. Tais personagens não edificam o caráter da criança ao promover escolhas corretas, elas simplesmente

oferecem a esperança de que mesmo o mais submisso dos seres pode ter êxito na vida. “A questão nesses contos não é a moralidade, mas sim a certeza de que uma pessoa pode ter sucesso” (BETTELHEIM, 2007: 18).

Os contos morais oferecem uma posição em relação à vida, em geral, trata-se de enfrentar os obstáculos com coragem e dignidade. Como já dissemos, o conto oferece, não impõe, portanto, cabe à criança escolher entre fazer o bem ou não. Ter a opção de não fazer constitui um dos maiores tesouros dos contos, pois: “ser moralmente responsável implica ter liberdade de escolha, a qual implica fazer uso da inteligência” (TAILLE, 2006: 73). Sem a presença da razão, é a própria moral que desaparece, com isso não desprezamos a grande influência das pulsões, mas em consonância com Freud nos negamos a ignorar o poder da razão.

O herói dos contos é uma pessoa comum, por isso seus feitos são admirados. A criança, cujo narcisismo primário está em decadência, tem no mocinho um protótipo de ideal de eu. Ele é bom, comum e sofredor, não poderia ser mais humano. Quanto à maldade que há em todos nós, esta é outra história.

Como vemos, muito da teorização em torno dos contos na teoria psicanalítica insiste em seu caráter moral ou racional. A tese que visamos defender – a de que os contos de fada estão a serviço da simbolização – será melhor compreendida a seguir.

Capítulo III: A Simbolização

3.1 Simbolização e seus parônimos

Para lançarmos luz sobre o conceito de simbolização, será necessário desemparelha-lo dos seus parônimos. Simbolismo, simbólica, simbólico e símbolo são conceitos distintos e para marcar essa diferença passemos a uma explanação sucinta sobre cada um deles, culminando com a conceituação de simbolismo, termo chave para o nosso trabalho.

Delimitar o uso desses termos é uma tarefa difícil, pois trata-se de nomenclatura de uso corrente, não apenas psicanalítica. Desta forma, recortar o sentido metapsicológico desses termos é também diferencia-lo do uso comum.

Para início desse percurso, tomemos os conceitos *simbólica* e *simbólico*. Segundo o *Vocabulário da Psicanálise* (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001: 480-481), entre a simbólica freudiana e o simbólico de Lacan existe uma acentuada diferença. Enquanto Freud destaca a relação que une o símbolo e aquilo que ele representa, Lacan preza pela primazia do sistema simbólico, para ele, a relação com o simbolizado é secundária e impregnada pelo imaginário. Contudo, podemos encontrar um ponto de intercessão entre esses conceitos na idéia freudiana já que “Freud deduz da particularidade das imagens e dos sintomas uma espécie de ‘língua fundamental’ universal, ainda que sua atenção incida mais no que ela diz do que na sua articulação” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001: 480).

Na teoria da simbólica freudiana notamos a particularidade dos símbolos psicanalíticos ou inconscientes em relação aos demais. Os símbolos psicanalíticos são considerados expressões universais e onipresentes do psiquismo inconsciente. Eles não

podem ser aprendidos, esses símbolos “nascem da interação das moções pulsionais, defesas e outras funções do Eu com a aprendizagem do recém nascido e da criança” (MIJOLLA, 2005: 1733). Trata-se, essencialmente, do produto de processos arcaicos e infantis.

Ainda que os símbolos inconscientes adquiram uma significação cultural e religiosa o seu sentido primeiro permanece inabalável. Por exemplo, “uma gruta pode representar uma tumba, sem que por isso perca seu sentido anterior de matriz ou de órgãos genitais femininos, adquirindo então a terra o significado de mãe” (MIJOLLA, 2005: 1734).

Seguindo nosso caminho, temos o conceito de símbolo mnésico ou mnêmico, que designa o sintoma histérico. Utilizado com muita frequência nos primeiros escritos freudianos, o símbolo mnésico do conflito inconsciente nada mais é do que o sintoma histérico. No texto original, “*Erinnerungssymbol*” significa literalmente “símbolo de recordação” o que caracteriza um sintoma histérico, mas também, o paradigma de todo símbolo. O símbolo mnésico não apenas repete o sentimento gerado no traumatismo como também o reforça: a excitação libidinal e o afeto sentidos *a posteriori* no sintoma são mais intensos do que aqueles sentidos no momento do trauma inicial.

Por último, o simbolismo, que possui na teoria freudiana duas principais conceituações: a primeira e mais ampla, refere-se ao “modo de representação indireta e figurada de uma ideia, de um conflito, de um desejo inconsciente; neste sentido, em psicanálise, podemos considerar simbólica qualquer formação substitutiva” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001: 480); a segunda, mais restrita, diz do “modo de representação que se distingue principalmente pela constância da relação entre o símbolo e o simbolizado inconsciente” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001: 482). Esta

última noção não se limita ao indivíduo, antes, estende-se aos domínios mais diversos (religião, folclore, linguagem, entre outros).

3.2 As duas faces do simbolismo em Freud

Podemos definir simbolização como “a operação pela qual qualquer coisa vai representar outra coisa para alguém” (MIJOLLA, 2005: 1736). Sendo assim, ela pode aludir a um objeto presente ou a um ausente. Dessa maneira, além de propiciar a constituição de fantasias, o processo de simbolização também ajuda a organizar o espaço psíquico, principalmente no que tange à circulação dos afetos.

O símbolo está inserido na classe dos sinais, no entanto, não podemos considerá-lo, necessariamente, como portador de uma correspondência analógica com aquilo que representa. Tampouco podemos dizer que pelo símbolo ocorreria uma passagem do abstrato para o concreto. Ambos, símbolo e aquilo que ele representa, podem ter naturezas concretas ou abstratas, independentemente.

De maneira bastante ampla dizemos que o sonho ou o sintoma correspondem à expressão simbólica do desejo ou do conflito inconsciente. O termo simbólico também é utilizado para definir a correspondência que une o conteúdo manifesto de algo ao seu conteúdo latente. Alguns autores como Rank e Sachs, Ferenczi e Jones defendem que só podemos considerar simbolismo em psicanálise quando o simbolizado for inconsciente “Nem todas as comparações são símbolos, mas apenas aquelas em que o primeiro membro está recalcado no inconsciente” (FERENCZI *apud* LAPLANCHE e PONTALIS, 2001: 482).

A simbólica (*die Symbolik*) – que constitui a noção restrita de simbolismo para Freud – caracteriza-se pelos seguintes aspectos: o símbolo aparece como “elemento

mudo”, ou seja, o sujeito é incapaz de oferecer associações a seu respeito; o simbolismo possui uma “relação constante” entre um elemento manifesto e sua ou suas traduções; a relação entre o símbolo e aquilo que ele representa dá-se por analogia, mas também pode ocorrer por alusão; os símbolos descobertos pela psicanálise são muitos, porém, o campo do simbolizado é muito limitado (pois está sempre referido ao sexual); para Freud há duas espécies de interpretação dos sonhos, uma que se apóia nas associações daquele que sonha e a outra, a interpretação dos símbolos, que é independente delas. Muitas vezes, Freud recorre às explicações filogenéticas para dar conta da origem desses símbolos na humanidade.

Em *Problemáticas II*, onde Laplanche discute a temática da castração e da simbolização, encontramos uma extensa discussão sobre o que vem a ser simbolização em Freud. A respeito da afirmação freudiana de que o sintoma é um símbolo mnésico, Laplanche levanta a questão: “um símbolo mnésico ou um sintoma será necessariamente a mesma coisa que uma simbolização?” (LAPLANCHE, 1988: 253). Tal questionamento se levanta sobre o fato de o símbolo mnésico estar associado ao evento traumático, que assume, simultaneamente, o valor de símbolo e de corpo estranho inultrapassável. Para o autor, há algo “na defasagem temporal ou, inversamente, na excessiva proximidade no tempo e no sentido entre o que é simbolizado e o seu símbolo, até mesmo na coincidência da fantasia e do símbolo, um elemento determinante para o desfecho do processo, o que faz com que, num caso, tenhamos progresso, simbolização, até sublimação, e no outro caso sintoma” (LAPLANCHE, 1980: 254).

No campo da simbólica freudiana há uma importante consideração a fazer sobre sua relação com a elaboração secundária. Começemos pelo sintoma. O sintoma

simboliza algo, ele remete a uma significação fora de si mesmo, ele possui um apelo ao sentido, à lógica. Quando se submete o sintoma à interpretação analítica é no particular que o sentido será criado, não se trata do uso de uma chave de símbolos, antes, o sintoma tem seu sentido no aqui e agora da análise. A interpretação simbólica, de modo diferente, atribui mesma significação a conteúdos semelhantes de pessoas diferentes. Trata-se de um universalismo dos símbolos que ignora as peculiaridades do individual. Esta interpretação dita simbólica aproxima-se do que conhecemos como elaboração secundária.

Segundo o *Vocabulário da Psicanálise*, elaboração secundária é uma “remodelação do sonho destinada a apresentá-lo sob a forma de uma história relativamente coerente e compreensível” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001: 145). É a elaboração secundária que permite a compreensão do sonho como um roteiro, ela torna o sonho “gramaticalmente enunciável” (LAPLANCHE, 1980: 257). Apesar da frequente referência ao sonho, a elaboração secundária não diz respeito somente a ele, na verdade, ela pode ser acionada por qualquer produção do inconsciente. É possível lançar mão da elaboração secundária, por exemplo, ao deparar-se com um lapso de um desconhecido. Apesar de não ter material suficiente para elaborar um sentido que remeta à história do indivíduo, o ouvinte pode valer-se de uma “linguagem fundamental” para decodificar a produção inconsciente. Sendo assim, vemos a aproximação entre a elaboração secundária e a interpretação simbólica: ambas podem recorrer a uma chave interpretativa universal em detrimento das associações individuais. Essa chave interpretativa não é, de maneira alguma, um tipo de deciframento formulado voluntariamente, nisto difere das chaves de sonhos que se tornaram leitura comum no tempo de Freud e mesmo ainda hoje. Na “(...) interpretação simbólica dos sonhos, a

chave de simbolização é arbitrariamente escolhida pelo intérprete, ao passo que, em nossos casos de disfarce verbal, as chaves são geralmente conhecidas e estabelecidas pelo uso lingüístico firmemente consagrado” (FREUD, 1900: 373).

A noção de interpretação simbólica é acrescentada posteriormente por Freud a sua *Interpretação dos Sonhos*. Dentre os elementos que Freud destacou neste acréscimo estão os “sonhos típicos”, “sonhos que quase todo mundo tem da mesma forma e que estamos acostumados a presumir que tenham o mesmo sentido para todos” (FREUD, 1900: 269). Diante de tais sonhos, Freud reconhece a impotência do método psicanalítico, nesses casos nada se pode fazer a não ser recorrer à simbólica. Essas equivalências simbólicas não são específicas do sonho, também podem ser encontradas nos contos, mitos, folclore, o que evidencia o seu valor universal.

De acordo com o que vimos até aqui, podemos enumerar dois aspectos da simbolização no que se refere ao trabalho de agrupamento. O primeiro deles é que a “*simbolização junta duas representações*, que ela substitui uma representação por outra, que é um modo de representação indireta” (LAPLANCHE, 1980: 270). Trata-se do que Freud chamou de “equação simbólica” a qual estabelece relação entre elementos aparentemente distintos.

O segundo aspecto da simbolização é aquele em que ela liga um afeto a uma representação, não duas representações. O afeto encontra seu correlato na noção de energia. Ele pode assumir forma fluante, circulando de uma representação para outra (energia livre ou fluante) e também pode encontrar-se, momentaneamente ou definitivamente, ligado a uma representação.

Para exemplificarmos esses dois aspectos da simbolização tomemos como exemplo o caso Hans (FREUD, 1909) onde, como ressalta Laplanche (LAPLANCHE,

1980: 278), a fobia de cavalo pode ser entendida como um substituto do elemento paterno, ou ainda, podemos entender o cavalo como uma representação que vem ligar um afeto devastador que estava livre.

No período conhecido como pré-psicanalítico a ideia predominante era a de que o afeto bloqueado precisava escoar. As curas catárticas valorizavam o elemento econômico, a descarga emocional, no entanto, a descarga em si não surtia efeitos duradouros, com o tempo, percebeu-se que o que o mais importante na liberação do afeto “é o fato de ele ser ventilado pela palavra, ou seja, de ele levar à criação de uma nova configuração de símbolos” (LAPLANCHE, 1980: 274).

A angústia é o afeto de base mais próximo do que podemos entender como uma energia pura, livre, entretanto, para Laplanche (1980: 281) “não há afeto, ainda que seja a angústia, que não provenha, numa etapa anterior, de um contexto onde já existia uma rede de representações, uma rede simbólica. A angústia, que é o protótipo do não-simbolizado em estado bruto, seria sempre o ‘dessimbolizado’ em relação a uma simbolização anterior”.

Desta maneira, entendemos que a angústia é um resto do processo de simbolização, ela é aquela que não consegue agarrar-se a uma representação e por isso permanece incógnita, inominável.

O jogo do *For Da* (FREUD,1920) revela os moldes das primeiríssimas experiências de simbolização. Essa atividade de substituição simbólica é uma experiência de contenção da angústia por intermédio de um terceiro objeto, neste caso, o carretel. Arremessar e trazer de volta o carretel metaforiza a ausência e a presença do objeto de amor (mãe). Essa transposição para o jogo alivia o bebê, pois a angústia

implacável encontrou um símbolo que a nomeasse, possibilitando ao pequenino se assenhorar da situação e se haver com seu afeto.

Outra face da angústia pode ser percebida ao analisarmos o caso do “homem-pão de especiarias” (*gingerbread-man*). No livro *Inibições, Sintomas e Ansiedade*, Freud discorre sobre um paciente que repetia uma história que lhe fora contada onde um chefe árabe perseguia um homem feito de material comestível para devorá-lo. O paciente se identificava com esse homem-pão e relacionava o chefe ao seu pai. Essa fantasia serviu de base para suas primeiras atividades auto-eróticas. Laplanche (1980: 287) aponta que, neste caso, a angústia caminha ao lado da pulsão e não ao lado da punição da pulsão. A angústia é aqui representada como um substituto do amor, o sujeito se atém ao seu sintoma, pois essa angústia está do lado da pulsão, da satisfação.

São importantes o fracasso e o êxito da simbolização, pois os momentos de dessimbolização na passagem de um símbolo a outro são os momentos da angústia flutuante, essa inominável.

Diferentemente da angústia livre – que ocorre na fobia e na passagem de um símbolo ao outro – na histeria a angústia permanece fixada no sintoma. Enquanto a primeira é considerada um fracasso do trabalho psíquico, a última é tida como um “bom resultado” em termos de simbolização. Na histeria, verifica-se a perda do vínculo entre o símbolo e o que ele representa, o objeto é substituído pelo símbolo.

Para Laplanche (1980: 290), a teoria da simbolização freudiana aponta para um posicionamento radical de Freud sobre o que seria uma simbolização bem sucedida: aquela em que não houvesse falhas por onde a angústia pudesse escoar.

3.3 Simbolização e Sublimação

Uma das grandes lacunas do pensamento psicanalítico diz respeito, sem dúvida, ao conceito de sublimação. As poucas e pouco desenvolvidas menções ao termo na teoria freudiana nos deixaram um pouco desamparados quanto ao caminho a seguir. Apesar disso, alguns autores se atreveram a se debruçar sobre esse relevante tema, entretanto, ainda podemos dizer que a sublimação não recebeu da psicanálise o tratamento merecido – e necessário.

Ao longo de sua obra, Freud recorre à noção de sublimação para explicar determinadas atividades que, aparentemente, nada tem a ver com um objetivo sexual. O termo sublimação evoca o sentido de “sublime” (elevado) e de “sublimação” (processo químico que faz passar o corpo do estado sólido direto para o gasoso). Segundo Laplanche e Pontalis (2001: 495) “Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados”.

Há uma dificuldade grande em dar um contorno à sublimação e de delimitar seu alcance, principalmente no que se refere ao tipo de atividade que pode atingir o patamar de sublimada. Do ponto de vista descritivo, Freud oscilou entre dizer que a mudança no processo pulsional dizia respeito à meta e à meta e ao objeto da pulsão, simultaneamente. “Um determinado tipo de modificação da finalidade e de mudança do objeto, na qual se levam em conta nossos valores sociais, é descrito por nós como ‘sublimação’” (FREUD, 1933[1932]: 99).

Em *Problemáticas III*, a respeito da sublimação, Laplanche promove inúmeras interrogações, desconstruindo e construindo novas ideias acerca deste nebuloso conceito. Um desses questionamentos refere-se à sublimação e a simbolização. “A sublimação é uma simbolização? A atividade não-sexual simboliza um desejo, fantasias

sexuais?” (1980:47). Pensamos que sim, que a sublimação é uma expressão da simbolização das pulsões sexuais parciais. Além disso, a sublimação pode ser experimentada ativa e passivamente, ou seja, sublima aquele que produz a atividade (que pinta um quadro, por exemplo) e também o que a contempla. Vemos aqui o importante papel da fantasia na sublimação.

Em “Escritores Criativos e Devaneios” (1908), Freud nos remete ao universo literário e nos convida a pensar sobre as conseqüências de ter diante de nós uma obra criativa. Acerca das fantasias elaboradas a partir da obra criativa ele nos diz:

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), na qual este desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. (FREUD, 1908:138).

Desta maneira, acreditamos que a exposição aos contos de fadas pode promover sublimação, eis o nosso raciocínio: a criança é exposta ao conto; fantasias são evocadas; os afetos desligados, bem como representações inconscientes (vinculadas à pulsão sexual) recebem novas representações – os dois aspectos da simbolização – e, por fim, a criança sofre uma diminuição da angústia (pois esta se ligou às representações propostas pelo conto) e transforma o conteúdo sexual em algo, aparentemente, não-sexual.

Capítulo IV: Psicanálise e a História

4.1 Chapeuzinho com Laplanche

Eis o texto como Darnton (1986: 21) nos apresenta²:

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

- Para a casa da vovó – ela respondeu.
- Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?
- O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro a casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam, pam.

- Entre querida.
- Olá vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.
- Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!”.

Então o lobo disse:

- Tire a roupa e deite-se na cama comigo.
- Onde ponho meu avental?
- Jogue no fogo, você não vai mais precisar dele.

Para cada peça de roupa – corpete, saia, anáguas e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:

- Jogue no fogo, você não vai mais precisar dela.

Quando a menina se deitou na cama, disse:

- Ah, vovó! Como você é peluda!
- É para me manter mais aquecida, querida.
- Ah, vovó! Que ombros largos você tem!
- É para carregar melhor a lenha, querida!
- Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!
- É pra me coçar melhor, querida.
- Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!

E ele a devorou.

Bem diferente da versão difundida nos dias atuais, a narrativa acima não menciona o valente caçador que retira as duas vítimas da barriga do terrível lobo. Nem mesmo o adereço que dá nome ao conto é mencionado aqui, isso porque foi Charles Perrault quem adicionou o chapeuzinho vermelho à narrativa. Foi ele também que acrescentou um alerta às meninas desobedientes, pois, em sua versão, foi por ter

² O autor retira esse texto de *Le Conte populaire français* (Paris, 1976) de Paul Delarue e Marie-Louise Tèneze.

desobedecido a sua mãe ao conversar com o lobo que a menina teve um final trágico (na versão de Perrault ainda não havia o caçador).

Passemos agora à análise propriamente dita do texto. Para facilitar a compreensão das ligações que faremos, dividiremos nossa apreciação em quatro tópicos: o pedido da mãe; o canibalismo de Chapeuzinho Vermelho; a sedução do lobo e a morte de Chapeuzinho Vermelho.

De forma a facilitar a personalização do texto, utilizaremos o nome Chapeuzinho Vermelho para a menina, ainda que na versão citada este não apareça.

O pedido da mãe

Contrariando o bom senso, a mãe pede que a menina atravesse uma floresta perigosa para levar doces à avó. Muito embora esse pedido seja inadmissível sob uma ótica racional, ele é absolutamente necessário se fizermos algumas correlações.

A mãe pede que a menina se exponha ao olhar do outro, ela pede que essa criança permita que o outro a seduza, pois não há vida sem sedução. Ribeiro (2006: 53) tratando da Teoria da Sedução Generalizada de Laplanche assinala “(...) que o ser humano é marcado pelo enigma do outro, ou seja, que a constituição psíquica de qualquer pessoa se inicia com o impacto das mensagens enigmáticas que o adulto, inconscientemente, inocula nas crianças”. A mãe, uma figura apagada na narrativa não seduz propriamente a criança, ela apenas a envia para o relacionamento com o pai (representado pelo Lobo), com quem a menina viverá o Édipo. Não nos ateremos com fixidez à questão do sexo das personagens, não é isso que nos importa. O que temos aqui é um adulto que permite ao outro a sedução da criança.

Segundo Ribeiro (2006), a Teoria da Sedução Generalizada de Laplanche propicia um resgate aos primórdios do pensamento freudiano, à medida que evoca a

primazia do outro, a qual está estreitamente ligada à primazia do sexual em psicanálise. Em *Chapeuzinho Vermelho* o outro aparece como aquele que inocula a sexualidade, enquanto a criança, inicialmente passiva, recebe essas mensagens enigmáticas.

O canibalismo de Chapeuzinho Vermelho

Tendo aceitado a oferta do lobo travestido de vovó, é do gatinho que Chapeuzinho Vermelho recebe a reprovação: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!”.

A menina devora a avó. Este parece ser o prelúdio da consumação do Édipo. Chapeuzinho Vermelho elimina sua última adversária para chegar ao lobo. A introjeção da avó-mãe parece conferir à menina o estatuto de mulher, pronta para o ato sexual. É só depois de ter ceado sua avó que ela está apta a desfrutar da feminilidade.

A Sedução do lobo

Seduzir é fundamental! Haja vista os casos de hospitalismo descritos por Spitz (RIBEIRO, 2006) onde a sedução por parte do adulto esteve ausente. O canto da sereia, a convocação fundamental à vida, provoca no sujeito seduzido o encantamento *pelo outro*, ou seja, o outro é agente da sedução, e também objeto do desejo.

O lobo transmite à menina mensagens que ela não codifica integralmente, ele a manda comer do que lhe é servido, ela o faz, e não compreende o porquê de ser admoestada pelo gato. Ele a manda tirar as roupas e deitar-se com ele, ela o faz, mas não sem perguntas. A cada peça uma questão. A sequência de perguntas aponta para uma tentativa de simbolização. Chapeuzinho tenta dar contorno ao afeto desligado, ela está sendo invadida por conteúdos de outrem. Conteúdos que a impelem a se tornar sujeito, a se tornar mulher. Além do corpo real, Chapeuzinho é convocada a se tornar

objeto de amor. Tal qual a lagarta que, tendo se libertado do invólucro que a prende torna-se desejável, Chapeuzinho deixa suas roupas e se torna mulher.

Segundo as palavras de Laplanche, “a aplicação da lei implica um perigo, a angústia é simplesmente a reação diante desse perigo” (LAPLANCHE, 1988:5). Sendo assim, inferimos que Chapeuzinho não se sente angustiada, já que seu desejo ainda não havia sido barrado. Ela desconhecia a lei, o não, e, portanto, não conseguia codificar a intensidade dos conteúdos que a invadiam.

Quanto ao ato sexual, há dois pontos que gostaríamos de ressaltar. O primeiro refere-se ao impulso sexual da própria menina. “Quando a criança é mais nova, seus impulsos sexuais dirigidos para um dos pais – o do sexo oposto – ainda não são reprimidos e exprimem-se livremente” (LAPLANCHE, 1988: 8). O segundo refere-se ao que seria o ato sexual na visão infantil, o que Freud chamou de “cena primária”, a qual é percebida ou imaginada pela criança como um ato de violência, como uma “cena de batalha” (LAPLANCHE, 1988: 8). Dessa forma, o lobo não somente come, ele devora, esta seria a percepção da criança.

Morte de Chapeuzinho Vermelho

Depois de ter comido a avó-mãe e se deitado despidoradamente com o lobo-pai a menina é severamente punida. Em *Problemáticas II*, Laplanche fala da lei que pune a transgressão: “(...) não só és punido, mas és punido exatamente por onde pecaste. És punido no objeto do delito, no corpo do delito, no ponto do desejo, em teu pênis que, precisamente, se excitou diante de tua mãe” (LAPLANCHE, 1988: 4). Desta maneira, Chapeuzinho é punida em sua própria carne e sangue, ela é devorada, assim como sua avó o foi por ela. Ela é barrada, castrada. Agora seu desejo não mais é uma ordem.

4.2 Uma Outra História

Há também uma outra versão desta história, mais moderna e mais amena: *Chapeuzinho Amarelo*, uma criação de Chico Buarque de Holanda muito bem adaptada aos novos tempos.

Chapeuzinho Amarelo

Era a Chapeuzinho Amarelo.
Amarelada de medo.
Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho.

Já não ria.
Em festa, não aparecia.
Não subia escada, nem descia.
Não estava resfriada, mas tossia.
Ouvia conto de fada, e estremezia.
Não brincava mais de nada, nem de amarelinha.

Tinha medo de trovão.
Minhoca, pra ela, era cobra.
E nunca apanhava sol, porque tinha medo da sombra.

Não ia pra fora pra não se sujar.
Não tomava sopa pra não ensopar.
Não tomava banho pra não descolar.
Não falava nada pra não engasgar.
Não ficava em pé com medo de cair.
Então vivia parada, deitada, mas sem dormir, com medo de pesadelo.
Era a Chapeuzinho Amarelo...

E de todos os medos que tinha
O medo mais que medonho era o medo do tal do LOBO.
Um LOBO que nunca se via,
que morava lá pra longe,
do outro lado da montanha,
num buraco da Alemanha,
cheio de teia de aranha,
numa terra tão estranha,
que vai ver que o tal do LOBO
nem existia.

Mesmo assim a Chapeuzinho
tinha cada vez mais medo do medo do medo
do medo de um dia encontrar um LOBO.
Um LOBO que não existia.

E Chapeuzinho amarelo,
de tanto pensar no LOBO,
de tanto sonhar com o LOBO,
de tanto esperar o LOBO,
um dia topou com ele

que era assim:
 carão de LOBO,
 olhão de LOBO,
 jeitão de LOBO,
 e principalmente um bocão
 tão grande que era capaz de comer duas avós,
 um caçador, rei, princesa, sete panelas de arroz...
 e um chapéu de sobremesa.

Finalizando...

Mas o engraçado é que,
 assim que encontrou o LOBO,
 a Chapeuzinho Amarelo
 foi perdendo aquele medo:
 o medo do medo do medo do medo que tinha do LOBO.
 Foi ficando só com um pouco de medo daquele lobo.
 Depois acabou o medo e ela ficou só com o lobo.

O lobo ficou chateado de ver aquela menina
 olhando pra cara dele,
 só que sem o medo dele.
 Ficou mesmo envergonhado, triste, murcho e branco-azedo,
 porque um lobo, tirado o medo, é um arremedo de lobo.
 É feito um lobo sem pelo.
 Um lobo pelado.
 O lobo ficou chateado.

Ele gritou: sou um LOBO!
 Mas a Chapeuzinho, nada.
 E ele gritou: EU SOU UM LOBO!!!
 E a Chapeuzinho deu risada.
 E ele berrou: EU SOU UM LOBO!!!!!!!!!!!!

Chapeuzinho, já meio enjoada,
 com vontade de brincar de outra coisa.
 Ele então gritou bem forte aquele seu nome de LOBO
 umas vinte e cinco vezes,
 que era pro medo ir voltando e a menininha saber
 com quem não estava falando:
 LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO

Aí, Chapeuzinho encheu e disse:
 "Pára assim! Agora! Já! Do jeito que você tá!"
 E o lobo parado assim, do jeito que o lobo estava, já não era mais um LO-BO.
 Era um BO-LO.
 Um bolo de lobo fofo, tremendo que nem pudim, com medo de Chapeuzim.
 Com medo de ser comido, com vela e tudo, inteirim.
 Chapeuzinho não comeu aquele bolo de lobo,
 porque sempre preferiu de chocolate.

Aliás, ela agora come de tudo, menos sola de sapato.
 Não tem mais medo de chuva, nem foge de carrapato.
 Cai, levanta, se machuca, vai à praia, entra no mato,
 Trepas em árvore, rouba fruta, depois joga amarelinha,
 com o primo da vizinha, com a filha do jornaleiro,

com a sobrinha da madrinha
e o neto do sapateiro.

Mesmo quando está sozinha, inventa uma brincadeira.
E transforma em companheiro cada medo que ela tinha:

O raio virou orraí;
barata é tabará;
a bruxa virou xabru;
e o diabo é bodiá.

FIM

(Ah, outros companheiros da Chapeuzinho Amarelo:

o Gãodra, a Jacoru,

o Barãotu, o Pão Bichôpa...

e todos os trosmons).

(HOLANDA, 1997). Texto disponível no site:

< <http://recantodasletras.uol.com.br/resenhasdelivros/1223432> >

Distanciando-nos cuidadosamente das premissas de Bettelheim, poderíamos pensar em contos de fadas modernos? Bem, como nos alerta o casal Corso, isto seria uma “contradição de termos” (CORSO & CORSO, 2006: 183), já que o nome *conto de fadas* designa narrativas “centenárias, fantasias antigas, mas mutantes e ainda úteis” (CORSO & CORSO, 2006: 183). A impropriedade do termo nos impõe um dilema quanto a como categorizar essas histórias que, apesar do pouco tempo de existência, dialogam com facilidade com a cultura contemporânea. A heterogeneidade dessas narrativas também aparece como uma interposição à categorização. Tais histórias são diferentes dos contos folclóricos clássicos, sobretudo pela temática. As narrativas modernas trazem em seu bojo dilemas atuais, os quais são bem diferentes das questões dos nossos antepassados.

Sendo assim, em consonância com os Corso, acreditamos que essas histórias prescindam de uma categorização rígida. O que de fato nos importa enunciar é que

muitas histórias modernas têm capacidade de auxiliar a criança em seus processos subjetivos, assim como o fazem as histórias clássicas.

Não se pode dizer que *Chapeuzinho Amarelo* entre nessa categorização das histórias modernas que dialogam com a cultura, ao contrário, apesar da excelência de seu autor e do talento indubitável de Ziraldo (que deu formas a menina), *Chapeuzinho Amarelo* [ainda] não faz parte do gosto popular. Foi por outro motivo que a inserimos aqui: para falar de simbolização, da simbolização da cultura.

Vimos neste trabalho que o conto de fadas age em favor da simbolização, oferecendo novas representações à criança que se deixa siderar pelos encantamentos da história. Mas, como já dissemos, as narrativas infantis sofreram uma mudança radical com o advento dos novos tempos.

Assim como muitas outras histórias foram adaptadas às exigências da modernidade pelos estúdios Disney, notamos em *Chapeuzinho Amarelo* um claro abrandamento do sexual. O caráter pulsional de *Chapeuzinho Vermelho* foi, na versão de Chico Buarque, recalcado.

Este abrandamento do sexual pode ser interpretado como uma simbolização – desta vez da cultura – do conteúdo presente na história. Na versão moderna, os impulsos despudorados da menina que se deita nua com o lobo são preteridos por conteúdos que remetem à castração (medo do Lobo) e pelos percalços do desenvolvimento (a menina depara-se com o temido Lobo, mas com o passar do tempo não mais o teme).

Há uma eufemização do sexual. O que era retratado com minúcias, agora apresenta-se com disfarces bem elaborados. Trata-se de uma exigência dos novos tempos? Sim, ao que parece. Após a invenção do conceito de infância, houve uma valorização desse período e um excessivo cuidado com o que dizer ou mostrar para os

frágeis pequeninos. O recorte nos contos de fadas seria inevitável, embora tenha sido feito sob critérios pouco precisos. A história de Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, passou por muitas modificações até receber um caçador e um final feliz.

Mas, no que se refere a nossa moderna heroína, ainda temos considerações a fazer.

Em *Chapeuzinho Amarelo* há um inimigo poderoso, o Lobo. Ele representa tudo aquilo que é mau, tudo o que é persecutório. O Lobo é visto de longe pela menina, ele é temido de longe por ela. Ela não o conhece, mas sabe (ou pensa que sabe) do que ele é capaz. Sabe que ele pode barrá-la. A sedução, o convite à vida vem do outro, o não, a castração também. O Lobo é aquele que detém o poder. É assim que Chapeuzinho Amarelo o vê, ela o admira de longe, com os olhos embaçados pelo terror.

Em Chapeuzinho Vermelho, a menina é seduzida pelo Lobo, ele a convida a ser humana, ser mulher. Na versão de Chico Buarque, a menina conquista sua liberdade quando se depara com aquele a quem tanto temia. Ao se deparar com o Lobo, Chapeuzinho perde o amarelamento, ela amadurece, se desenvolve. Somente depois de ser castrada ela pode se tornar alguém, só depois de ter seu desejo barrado Chapeuzinho pode se humanizar. Chapeuzinho Amarelo, assim como o pequeno Hans (FREUD, 1909) clamava pela castração. Tanto um quanto o outro desenvolveram fobias para fugir do afeto aterrorizante que os assolava. Hans temia o cavalo, Chapeuzinho Amarelo o Lobo, mas essas eram apenas representações substitutivas para um sentimento avassalador: a angústia de castração.

Após o encontro com o temido Lobo, Chapeuzinho se dá conta de que ele não é tão poderoso quanto ela pensava. O Lobo pode barrar, negar e até devorar, mas ele não pode tudo. O desmoronamento da onipotência do Lobo produz o fortalecimento do

mundo interno de Chapeuzinho. Sob estas condições, a esperada castração torna-se mais amena, menos aniquiladora, nem por isso, menos real.

Depois de ter sido barrada, Chapeuzinho passa a lidar com a angústia de maneira diferenciada. Se antes, o afeto a paralisava, agora ela faz uso da simbolização para subjugar aqueles a quem teme. Os jogos de linguagem são escolhidos para atenuar os efeitos dos objetos persecutórios, transformando-os em alvo de zombaria, algo ridículo, ao qual não se deve temer.

Capítulo V: Fim da História

5.1 Os contos e a simbolização

“A psicanálise sente-se à vontade no terreno das narrativas, afinal, trocando em miúdos, uma vida é uma história” (CORSO & CORSO, 2006: 21).

Discutimos neste trabalho como se dá o processo de simbolização da criança diante de um conto de fadas. Para tanto, partimos da noção freudiana desse conceito, onde são concebidos dois aspectos da simbolização: substituição de uma representação por outra e substituição de uma representação por um afeto. A escolha do recorte literário não foi ao acaso. Os contos de fadas, uma forma de arte única produz muito mais do que um mero prazer. Nas palavras de Bettelheim, “Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si própria e favorece o desenvolvimento de sua personalidade” (BETTELHEIM, 2007: 20). Além disso, como tratado anteriormente, os contos possuem uma peculiaridade literária (quanto aos temas, contornos, personagens) que os fazem transpor as barreiras sócio-culturais e mesmo temporais.

Em consonância com outros autores, entendemos que o conto de fadas pode ajudar a criança a resolver seus dilemas. A compreensão de como se dá o processo de simbolização nos ajuda a localizar de modo mais preciso como ocorre esse alívio propiciado pela história. Contar histórias não é apenas mais uma maneira de promover uma atividade prazerosa à criança, é, sobretudo, uma forma de ampará-la em suas angústias.

A diminuição da tensão na criança a partir do contato com a história infantil é assunto de algumas pesquisas em psicologia, como por exemplo, o artigo intitulado *O impacto da atividade lúdica sobre o bem-estar de crianças hospitalizadas* (MUSSA; MALERBI, 2008) onde Mussa e Malerbi discutem o impacto da atividade lúdica

desenvolvida por um grupo de contadores de histórias sobre o estado emocional e as queixas de dor de crianças hospitalizadas. Neste texto, as autoras concluem que as histórias produzem efeitos positivos nas crianças que com elas se envolvem, como por exemplo, o aumento da calma e da interação entre as crianças participantes.

Entendemos que os dois aspectos da simbolização têm um importante papel nesse processo de afugentamento de fantasmas. O encantamento se dá da seguinte maneira:

1) *Simbolização enquanto substituição de uma representação por outra.*

O conto oferece personagens generalistas e dicotômicas à criança, que nelas projeta seu mundo interno e conflitos. As representações inconscientes receberão da história um novo significado por onde possa escoar o excesso de afeto a elas ligado, diminuindo assim o quantum de angústia da criança.

2) *Simbolização enquanto substituição de um afeto por uma representação.*

Diante do conto, fantasias são evocadas e os afetos desligados recebem representações onde possam se ligar. O afeto livre (angústia) agarra-se a uma representação que dará lhe contorno e significado, provocando assim redução da angústia.

Neste trabalho focamos os contos de fadas, entretanto, é importante ressaltar, que não ignoramos a relevância dos outros tipos de histórias infantis para a elaboração dos conflitos na criança, narrativas que vão desde os quadrinhos até as super produções cinematográficas como *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*. Todos eles, em alguma medida, oferecem ao *infans* personagens com quem se identificar. Na criança, a barreira entre o real e o fictício não está de todo erguida, sendo assim “todas as possibilidades da

linguagem lhe interessam para compor o repertório imaginário de que necessita para abordar os enigmas do mundo e do desejo” (CORSO & CORSO, 2006: 17).

Esperamos que este estudo tenha contribuído para compreensão da importância de se encantar crianças. Feitiços, magia, fantasmas... Para cada história contada existem infinitos movimentos de recriação, de maneira que aquilo que é comum possa se tornar absolutamente particular. E se a vida não é assim um conto de fadas, nem por isso ela deixa de ser uma boa história.

6. Referências Bibliográficas:

1. BETTELHEIM, Bruno. (2007) *A psicanálise dos contos de fadas*. 21ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra.
2. COELHO, Nelly Novaes (1987) *O conto de fadas*. São Paulo: Editora Ática.
3. CORSO, Diana Lechtensteins; CORSO, Mario (2006) *Fadas no divã, psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Editora Artmed.
4. DARNTON, Robert (1986) *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Graal.
5. FERRAZ, Flávio Carvalho (1994) *A Eternidade da Maçã: Freud e a Ética*. São Paulo: Editora Escuta.
6. FREUD, Sigmund (1908) *Escritores Criativos e Devaneios*. *Edição Standard Brasileira*, vol. IX, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.
7. _____. (1909) *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos*. *Edição Standard Brasileira*, vol. XIX, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.
8. _____. *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926). *Edição Standard Brasileira*, vol. XX, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.
9. _____. *A interpretação dos sonhos* (1900). *Edição Standard Brasileira*, vol. IV, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.
10. _____. *A interpretação dos sonhos* (1900-1901). *Edição Standard Brasileira*, vol. V, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.
11. _____. *Além do Princípio do Prazer* (1920). *Edição Standard Brasileira*, vol. XVIII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.
12. _____. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise* (1933[1932]). *Edição Standard Brasileira*, vol. XXII, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969.

13. HOLANDA, Chico Buarque de (1997) *Chapeuzinho Amarelo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio. Disponível no site: <<http://recantodasletras.uol.com.br/resenhasdelivros/1223432>> Acesso em 29 de novembro de 2010.
14. LAPLANCHE, Jean (1989 [1980]) *Problemáticas II: Castração e Simbolizações*. São Paulo. Martins Fontes.
15. _____. (1988 [1980]) *Problemáticas III: A Sublimação*. São Paulo. Martins Fontes.
16. LAPLANCHE, Jean; PONTALIS (2001) *Vocabulário da Psicanálise*. 4ª edição. São Paulo. Martins Fontes.
17. MATTAR, Regina Ribeiro (2007) Os contos de fadas e suas implicações na infância. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Disponível em: <<http://www.fc.unesp.br/upload/pedagogia/TCC%20Regina%20-%20Final.pdf>> Acesso em: 12 de junho de 2009.
18. MIJOLLA, Alain de (2005) *Dicionário Internacional da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
19. MUSSA, Claudia ; MALERBI, Fani Eta Korn (2008) *O impacto da atividade lúdica sobre o bem estar de crianças hospitalizadas*. In: *Psicologia: Teoria e Prática* – 2008, 10(2):83-93. Acesso em 21 de novembro de 2010. Disponível em: <<http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/ptp/article/viewFile/471/284>>
20. PROPP, Vladimir Iakovlevich (1997) *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
21. RIBEIRO, Paulo César (2006) O analista como guardião do enigma: a visão de Jean Laplanche. In: *Estilos do xadrez psicanalítico: a técnica em questão*. Rio de Janeiro: Editora Imago.
22. TAILLE, Yves (2006) *Moral e Ética: dimensões intelectuais e afetivas*. Porto Alegre: Artmed.

23. WARNER, Marina (1999) *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras.