

As personagens femininas nos contos de fadas: uma perspectiva edípica

Cristina Rothier Duarte ^[1], Kleiton Terdis Firmino Rodrigues ^[2], Patrícia Lins Gomes de Medeiros Mota ^[3], Alessandra Gomes Coutinho Ferreira ^[4]

[1] cristinarothier@hotmail.com, [2] kleitonterdis@yahoo.com.br, [3] patricia.medeiros@ifpb.edu.br, [4] alessandragcferreira@gmail.com - IFPB - Av. João da Mata, 256, Jaguaribe, João Pessoa - PB

RESUMO

A presente pesquisa trata de uma proposta de análise de personagens femininas protagonistas em dois contos de fadas, segundo uma perspectiva edípica. Como metodologia, empregou-se pesquisas bibliográficas de cunho qualitativo-interpretativo. A investigação revelou que, a partir da leitura dos contos de fadas, a resolução dos conflitos enfrentados pelas meninas em razão do Complexo de Édipo é facilitada. Desse modo, essas narrativas se apresentam como importante instrumento que pode ser empregado, para que a passagem da menina pela fase edípica seja funcional, aproximando o seu desfecho da normalidade, o que significa maior possibilidade de um desenvolvimento sem desencadeamento de distúrbios psicanalíticos que poderiam se refletir em sua vida adulta.

Palavras-chave: Literatura. Contos de fadas. Psicanálise.

ABSTRACT

This research is a proposal analysis of protagonists female characters in two fairy tales, according to an oedipal perspective. As methodology, employed to bibliographic search of qualitative-interpretative kind. The investigation revealed that, from the reading of fairy tales, the resolution of conflicts faced by girls due to the Oedipus Complex is facilitated. Thus, these narratives are presented as an important tool that can be used for the passage of the girl by the oedipal phase is functional, approaching its outcome normal, which means greater possibility of development without triggering psychoanalytic disorders that could be reflected in her adult life.

Keywords: : Literature. Fairy tales. Psychoanalysis.

1 Introdução

O estudo da personagem nas narrativas remonta à Antiguidade Clássica, quando Aristóteles se pôs a analisar a poesia e a arte da sua época. Ao longo da História, essa categoria literária foi considerada sobre várias óticas, chegando a uma abordagem mais contemporânea, que conta com contribuições de diversas áreas, como a Psicanálise, a Sociologia, a Semiótica e, principalmente, a Teoria Literária moderna (BRAIT, 1985).

Entre as questões levantadas sobre a personagem, mais especificamente a personagem de ficção, estão aquelas que tratam sobre a sua construção: ela é uma mera criação do autor? É baseada em pessoas reais? Onde o escritor vai buscar características tão marcantes para as suas personagens, dando-lhes a impressão de que são reais?

Autores como Beth Brait, Antonio Candido e Anatol Rosenfeld se debruçaram sobre como se dá esse processo de construção das personagens em obras de ficção, levantando e respondendo questões como as mencionadas acima e tratando também do papel das personagens na estrutura da obra, a sua tipologia e o seu papel na relação do leitor com a narrativa.

No presente estudo, algumas dessas questões serão abordadas, adotando como corpus os contos de fadas: *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*.

As protagonistas das histórias permeiam o universo infantil de várias meninas, de modo que as memórias da leitura dessas histórias as acompanham ao longo de suas vidas.

A abordagem adotada, nesta pesquisa, é fundamentada a partir de conceitos da Teoria Literária e da Psicanálise, trazendo uma proposta de análise do perfil das protagonistas das narrativas infantis contidas no corpus previamente selecionado, e tem como objetivo perceber como os contos de fadas podem colaborar na passagem das meninas pela fase psíquica denominada por Freud Complexo de Édipo.

2 Metodologia

Para o desenvolvimento do presente trabalho, realizou-se uma pesquisa de natureza bibliográfica de cunho qualitativo-interpretativo. A partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema, buscou-se compreender a noção da categoria personagem nas narrativas de ficção, com base nos pressupostos da

Teoria Literária e, em seguida, propôs-se uma análise de duas personagens femininas protagonistas de narrativas dos contos de fadas à luz do Complexo de Édipo.

3 Desenvolvimento

3.1 Contos de fadas: um passeio pela história

Não se sabe ao certo como surgiram os contos de fadas, entretanto os registros na literatura apontam para o fato de que essas histórias eram transmitidas oralmente de uma geração para outra. Embora não haja unanimidade na literatura, uma possível origem dos contos de fadas tem sido atribuída aos celtas (século II a. C.).

No entanto, os contos, como conhecemos hoje, surgiram na Europa, no final do século XVII e XVIII, especialmente na França e Alemanha.

No século XVII, o escritor e advogado francês Charles Perrault (1628-1703) deu iniciação à Literatura Infantil. "Perrault coleta contos e lendas da Idade Média e adapta-os, constituindo os chamados contos de fadas" (CADEMARTORI, 1986, p. 33). Perrault, nesse sentido, trabalhou como um adaptador, recolheu temas populares, reelaborou-os, acrescentando-lhes detalhes que correspondiam ao gosto da classe à qual pretendia encaminhar seus contos.

A obra mais conhecida de Perrault é *Contos da Mamãe Gansa*, publicada em 1697. Uma particularidade dessa obra é "uma versão da história de Chapeuzinho Vermelho, ressaltando o fato de o Lobo sair vitorioso ao final" (SCHNEIDER; TOROSSIAN, 2009, p. 136). Outras obras de Perrault que merecem destaque são: *Cinderela*, *Pele de Asno*, *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar*, *Chapeuzinho Vermelho* e *Barba Azul*.

A partir do movimento romântico, segundo Góes (1991 apud SCHNEIDER; TOROSSIAN, 2009), os contos passam a ter um sentido mais humanitário. Os irmãos Wilhelm Grimm (1785-1863) e Jacob Grimm (1786-1859) absorveram essa linha humanitarista e imprimiram esse pensamento em seus contos.

Os irmãos Grimm dedicaram-se em reunir contos populares de regiões de língua alemã e publicaram, entre 1812 a 1815, a coletânea *Contos da infância e do lar*. Alguns desses contos são: *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Rapunzel* e *João e Maria*.

Outro autor de contos de fadas que merece destaque é o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875). Considerado por alguns como o pai da literatura infantil, entre as mais de cento e cinquenta histórias de sua autoria, podemos citar: *A roupa nova do Imperador*, *O Patinho Feio*, *A Pequena Vendedora de Fósforos*, *A Pequena Sereia* e *A Princesa e a Ervilha*.

No Brasil, com influência portuguesa, os contos de fadas surgiram no final do século XIX, na obra *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel.

No entanto, para alguns autores, a exemplo de Lígia Cademartori, a literatura infantil brasileira iniciou-se com Monteiro Lobato. Considerado nosso maior expoente e divulgador dos contos de fadas no Brasil, “sua obra constitui no grande padrão do texto destinado à criança.” (CADEMARTORI, 1986, p. 43). *O Sítio do Picapau Amarelo* é a produção literária de Monteiro Lobato que teve maior destaque. São atribuídas ao autor mais de 26 publicações destinadas às crianças.

3.2 O gênero conto de fadas

Os contos de fadas são narrativas com características bastante específicas. A presença de fadas não é o que caracteriza esses contos; podemos encontrar contos de fadas sem a figura dessas personagens. As qualidades que cercam os contos de fadas e os distinguem de outros gêneros literários são, segundo Ana Maria Machado (2010), sua universalidade e sua vizinhança com a infância. Essa autora completa:

Falar em conto de fadas é evocar histórias para crianças, lembranças domésticas, ambiente familiar. Equivale também a uma filiação ao maravilhoso, em que tudo é possível acontecer. (MACHADO, 2012, p. 10).

Além das qualidades dos contos de fadas apresentadas anteriormente, segundo Schneider e Torossian (2009), o poder dos contos de fadas se expressa na magia e na fantasia que despertam na criança. Por esse motivo, os contos de fadas têm sido alvo de diversos estudos científicos compreendendo as mais variadas ciências, entre elas a Psicanálise. Teóricos literários também têm destinado seu tempo, seduzidos pelas personagens fictícias dessas narrativas, na busca em compreender a construção dessa categoria literária.

3.3 A categoria analítica personagem

Os contos de fadas estão inseridos na categoria de narrativas de ficção, segundo a Teoria Literária. E, por serem assim classificados, possuem todos os elementos literários de um texto narrativo, como o espaço, o tempo, a ação, o narrador e a personagem.

Os estudos teóricos sobre a personagem a colocam como um item fundamental das narrativas de ficção, a partir da confluência dela com os demais elementos. Na verdade, para Anatol Rosenfeld, é a personagem que “com mais nitidez torna patente a ficção e, através dela, a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO *et al.*, 2011, p. 21).

Para Candido, é indissolúvel a ligação que existe entre a personagem e o enredo e, para confirmar essa afirmativa, ele menciona uma fala do autor Gide, ao tratar sobre esse tema:

tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens (CANDIDO *et al.*, 2011, p. 54).

A categoria personagem é um elemento criado pelo autor do texto (narrativo ou poético), fictício, escolhido a partir do que a realidade lhe oferece e cuja unidade e natureza foram concebidas por aquele que criou o texto (BRAIT, 1985).

Segundo Beth Brait (1985), em sua obra *A personagem*, Aristóteles foi o primeiro a pensar e a levantar aspectos sobre a personagem na Literatura, bem como a sua função em uma obra literária. Ainda segundo a autora, o teórico grego teria apontado dois aspectos essenciais, que marcam até hoje o conceito de personagem:

- a personagem como reflexo da pessoa humana;
- a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto.

É com base nesses dois aspectos que teceremos algumas considerações e tentaremos identificar aspectos fundamentais sobre a categoria personagem – os quais, acreditamos, poderão contribuir para o presente estudo sobre a personagem feminina nos contos de fadas.

Brait analisou de maneira bem didática como os conceitos de personagem e de pessoa acabaram se confundindo ao longo do tempo, confusão essa apontada na obra de aristotélica e identificada até mesmo

quando se busca a definição do termo *personagem* nos dicionários.

A autora identifica que, durante a Idade Média, se concebia a personagem como um ente não só semelhante, mas ainda melhor que o ser humano, capaz de atuar como um modelo moralizante.

No período compreendido entre o fim do século XVIII e todo o século XIX, a personagem passou a ser entendida como uma representação do universo psicológico do seu criador, ou seja, “a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico, cuja medida de avaliação é o ser humano” (BRAIT, 1985, p. 39).

Somente com o Formalismo Russo, os conceitos de personagem (ser ficcional) e de pessoa (ser vivo) acabam se distinguindo. A partir de estudos sobre as particularidades da narrativa, os formalistas passaram a chamar de *fábula* “o conjunto de eventos que participam da obra de ficção” (BRAIT, 1985, p. 44), diferenciando-os da *trama*, ou seja, da forma como esses mesmos eventos se interligam.

A personagem foi inserida, portanto, como um dos componentes da fábula, de modo que ela “só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama” (BRAIT, 1985, p. 44). Com isso, ela passa a ser entendida como um ser de linguagem e ganha fisionomia própria, de modo que se pode finalmente concebê-la como o fizeram Ducrot e Todorov (1972 apud BRAIT, 1985, p. 32): “as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção”.

Esclarecida a confusão conceitual, podemos passar para o segundo aspecto da personagem abordado por Aristóteles: a de que ela só existe se seguir as leis que regem o texto.

Bebendo ainda na fonte aristotélica, podemos afirmar que uma das principais leis aplicadas a uma narrativa ficcional é a importância da verossimilhança para a concepção de uma obra literária dessa natureza. Assim, no processo de construção da personagem, desse ser fictício e inventado, para que seja um tipo eficaz para a narrativa, deverá manter vínculos necessários com a realidade na qual se inspira, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca.

A *mímesis* é o termo mais corrente para conceber a relação entre realidade e ficção e é, também, de grande valia, quando nos colocamos a refletir sobre verossimilhança no mundo imaginário.

Em uma obra de ficção, fica bem claro para o leitor que o conteúdo que ele vai encontrar foge do real e adentra na esfera do imaginário, do fantástico, mas, para que essa obra tenha sentido e possa ser compreendida e aceita pelo leitor, é necessário que ela carregue elementos com aparência de realidade, por mais ficcional que seja. Essa regra se aplica, do mesmo modo, às personagens que aparecem na narrativa. É necessário que elas, também, possuam essa carga de *real*.

No entanto, a verossimilhança propriamente dita se dá de acordo com a organização interna da obra, pois, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real sejam a chave mestra da eficácia de um romance, a condição de seu pleno funcionamento, e, portanto, do funcionamento das personagens, depende de um critério estético de organização interna.

Tal critério estético pode ser identificado nos elementos apontados por Rosenfeld, quando ele afirma que é

graças ao vigor dos detalhes, à ‘veracidade’ de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc. (CANDIDO et al., 2011, p. 20),

que se constrói a verossimilhança nas narrativas ficcionais. Ou seja, são os pequenos detalhes elaborados pelo autor que descrevem as personagens, os ambientes e as ações que tornarão verossímil até mesmo um conto de fadas.

E, uma vez que falamos de contos de fadas, é importante para o nosso estudo fazermos essa ressalva, pois, ainda que esse gênero narrativo apresente um mundo imaginário que, em muito pouco, corresponde à realidade empírica, notamos que tem sido possível, ao longo dos séculos, a leitura dessas obras sem que as consideremos falsas. Para Rosenfeld, um fator crucial para essa possibilidade é a convicção firmada entre autor e leitor: “O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da ‘não-seriedade’ dos quase-juízos e do ‘fazer de conta’” (CANDIDO et al., 2011, p. 21).

O papel da personagem para a elaboração da *realidade* na ficção também foi tratado por Candido et al (2011). Para ele, a leitura de um romance, por exemplo, vai depender da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor, de modo que essa deve dar a impressão de que vive, mantendo certas relações com a realidade do mundo, participando de

um universo de ação e de sensibilidade que possa se comparar ao que enfrentamos em nossa vida. Desse modo, nos contos de fadas, podemos identificar personagens que trabalham, adoecem, alimentam-se, caçam, casam-se e realizam várias outras ações que seriam comuns a uma pessoa viva.

Assim, verificamos que não basta a descrição de pormenores para trazer a noção de realidade para um texto. O detalhe sensível é um poderoso elemento de convicção, que pode ser alcançado através da *vida* que se dá às personagens e, aliado à organização interna da obra, faz com quem surjam as mais instigantes e reais obras de ficção.

3.3.1 As funções e categorias da personagem nos contos *A bela adormecida* e *Branca de Neve*

Para a estudiosa da categoria personagem Beth Brait (1985, p. 12), esse ser fictício que dá vida ao enredo pertence à história, de modo que,

se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a *vida* desses seres de ficção.

Dessa forma, para entendermos quais as funções que uma personagem pode assumir, faz-se necessário encará-la não isoladamente, mas dentro do contexto da história em que ela interage e se revela pelas outras personagens que aparecem na trama.

Com base nessa ideia de que as personagens agem umas sobre as outras, Bourneuf e Ouellett definiram quatro funções que uma personagem pode desempenhar no universo ficcional de um romance. Por analogia, cremos que são essas mesmas funções que podem ser atribuídas às personagens de contos de fadas: *elemento decorativo; agente de ação; porta-voz do autor; e ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo* (BOURNEUF; OUELLETT apud BRAIT, 1985, p. 49).

Como forma de pôr em prática o que o presente trabalho propõe, ou seja, analisar as personagens femininas nos contos de fadas, adotamos como *corpus* dois contos a partir dos quais iremos trabalhar: *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*.

A personagem por nós destacada em cada narrativa é aquela que dá nome à história em que

atua como protagonista. Como são protagonistas, podemos afirmar que as duas se encaixam na função denominada por Bourneuf e Ouellett de *agente de ação*, pois é em torno dessas personagens que o jogo de conflitos e as ações da história se desenrolam.

Indo mais a fundo, Souriau e Propp (apud BRAIT, 1985) subdividem o agente de ação em seis categorias: *condutor da ação, oponente, objeto desejado, destinatário, adjuvante e árbitro/juiz*.

A nosso ver, as protagonistas de *A Bela Adormecida* e de *Branca de Neve* podem ser classificadas como condutoras da ação, entendendo-as como sendo as personagens que dão “o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática: pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência” (SOURIAU; PROPP apud BRAIT, 1985, p. 50).

Ora, pode-se dizer que as duas personagens citadas não devam ser consideradas como aquelas que primeiro impulsionaram a ação nos contos. A Bela Adormecida é fruto de um feitiço de uma fada magoada por não ter sido convidada para o banquete. E Branca de Neve, a todo instante, é vítima de armadilhas que a sua madrasta elabora para matá-la. Dessa forma, as personagens apareceriam como secundárias, atuando apenas depois de terem sido enfeitadas ou assediadas.

Mas, pensar de tal forma, é esquecer de um outro ponto destacado por Souriau e Propp: o de que a força temática da personagem *nasce* de uma motivação prévia. Assim, as protagonistas, por mais que não tenham sido as primeiras a agir na história, desencadearão, por meio de suas ações, o enredo do conto, seja por um desejo (a princesa de *A Bela Adormecida* queria tocar o fuso), por uma necessidade (Branca de Neve precisava fugir de quem lhe queria fazer mal e, a partir da fuga, é conferida dinamicidade à narrativa) ou por uma carência.

Para reforçar essa nossa reflexão, podemos evocar Brait, ao afirmar que

no *Antigo Testamento*, assim como nas epopéias (*sic*) clássicas ou nos contos de fada, a personagem não é posta em cena *por ela mesma*, mas por suas aventuras, pelo relato de suas ações (1985, p. 56, grifo do autor).

Sendo assim, é mediante as ações das personagens protagonistas dos dois contos estudados que o enredo dessas histórias faz sentido, de modo que

elas podem ser classificadas, sim, como condutoras da ação.

Uma vez que tratamos sobre as funções das personagens em uma narrativa ficcional, podemos buscar identificar como os teóricos categorizam esses elementos da narrativa. Candido observou que, no século XVIII, Johnson (1960) dividiu as personagens em duas famílias, levando em consideração as técnicas de caracterização das personagens: *as personagens de costumes e as personagens de natureza*.

As 'personagens de costume' são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles. Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada (CANDIDO *et al.*, 2011, p. 61).

É dessa forma que Candido descreve as personagens de costume, com base na definição elaborada por Johnson. As personagens de natureza seriam uma categoria oposta, cuja marca é justamente a ausência de regularidade. Elas

não são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada mudança de seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica (CANDIDO *et al.*, 2011, p. 62).

Mais recentemente, Forster (apud CANDIDO *et al.*, 2011) utilizou uma categorização bem parecida, porém adotando os termos personagens planas (*flat characters*) e personagens esféricas (*round characters*). As primeiras corresponderiam às personagens de costumes, enquanto que a definição daquelas consideradas esféricas em muito se assemelha com a das personagens de natureza.

Voltando o nosso olhar, mais uma vez, para as duas protagonistas analisadas em nosso trabalho, podemos considerá-las como sendo personagens de costumes ou planas. Isso porque, desde o início dos contos, elas são apresentadas pelo narrador com características que, mais tarde, serão facilmente associadas a elas: beleza, pureza, curiosidade etc.

O fato de as duas protagonistas serem personagens planas facilita, inclusive, o seu reconhecimento

pelos principais leitores dos contos ao longo da narrativa, isto é, as crianças. Essa facilidade em invocar os traços que marcam as personagens protagonistas femininas dos contos que analisamos contribui para a assimilação desses pelas crianças e sua identificação com as personagens.

A partir do que foi discutido, passaremos a tratar mais especificamente das personagens femininas protagonistas nos dois contos de fadas analisados no presente trabalho, mas sob a ótica da Psicanálise.

3.4 A literatura e a psicanálise

Traçando um paralelo entre a psicanálise e a literatura, considera-se que esta é uma forma de expressão do inconsciente do artista e, ao mesmo tempo, é um meio capaz de instigar o imaginário do leitor, levando-o a realizar associações e a viajar no mundo criativo do narrador.

A literatura, porém, não se limita ao dito. O não dito, aquilo que se encontra nas entrelinhas do escrito, além de exercer grande atração sobre o leitor pelo gênero literário, aproxima-o do analista, à medida que esse atribui significantes às histórias de vidas que lhes são reveladas nas sessões de psicanálise.

Segundo Mendes (2005), as teorias de Freud sempre conferiram à literatura um lugar de destaque, de modo que a psicanálise se manteve para ele em uma zona ambígua de indecisão entre a ciência e a literatura, como se ambas compartilhassem objetivos semelhantes: a cura pela palavra, no sentido de que as pessoas procuram a análise e a literatura, quando precisam de palavras melhores, palavras capazes de atenuar os seus conflitos e seus dilemas (PHILLIPS apud MENDES, 2005).

Imerso nessa zona de intersecção que alcança a psicanálise e a literatura, Freud, em seus estudos, revela que, quando nos tornamos adultos, abandonamos as brincadeiras, passando a fantasiar. No entanto, essas fantasias são ocultadas em razão de serem infantis ou proibidas. Aqui, a literatura, então, assume um papel importante, pois, de acordo com suas teorias, ela vem para substituir o brincar da infância, de maneira que, segundo Beckel (apud CORSO; CORSO, 2006, p. 16),

o artista exprime suas fantasias, torna-as aceitáveis e até prazerosas a outros, realizando assim seus desejos e os alheios. O poeta deixa sua fantasia se evadir pelo uso das metáforas, o romancista, pela criação

de histórias, situações e tipos.

Pode-se inferir, portanto, que tais questões relacionam a psicanálise e a literatura. Todavia, essa aproximação não se limita aos pontos ora delineados; outros tantos podem ser inseridos nesse rol por interessarem a ambas, mas, por ultrapassarem nosso interesse, este estudo limitar-se-á ao exposto.

3.4.1 Mediação dos conflitos edípicos femininos por meio dos contos de fadas: análise das personagens protagonistas femininas em *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*

Estabelecida uma simplificada relação entre a psicanálise e a literatura, permite-se a inserção, nesse contexto, dos contos de fadas, gênero em que está contido o *corpus* do presente trabalho.

Os contos de fadas não foram inicialmente criados para a diversão das crianças, no entanto, com o passar do tempo e o surgimento do conceito de infância, veio a preocupação de como criá-las e educá-las.

Nesse panorama, nasceram os contos de fadas tais quais são conhecidos hoje, ressalvadas as modificações naturais, originárias de sua transmissão oral, tendo em vista que essas histórias de origem folclórica somente mais tarde passaram a ser registradas na forma escrita. No universo dos contos maravilhosos, Bruno Bettelheim (2002) debruçou-se em uma temática até então não explorada: a psicanálise nos contos de fadas. Seu interesse por esse gênero residia no fato de que, nas palavras de Corso e Corso (2006, p. 162),

essas histórias são encantadoras, seguem fazendo-nos pensar e exercem um poder de subjetivação, ou seja, contribuem para que quem as escute elabore problemas e cresça. Além disso, enquanto certas histórias nascem e morrem, os contos de fadas parecem desafiar o tempo.

Ademais, para Bettelheim (2002, p. 122),

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.

Nos estudos psicanalíticos dos contos de fadas, Bettelheim insere em suas análises o Complexo de Édipo, conceito freudiano que trata da relação afetiva de pais e filhos e é empregado para explicar o sentimento de rivalidade da criança com o genitor do mesmo sexo, originado a partir da disputa pelo amor do genitor do sexo oposto.

Do mesmo modo que Freud aprofunda seus estudos, apresentando o complexo edípico para os dois sexos, Bettelheim também realiza essa dissociação, empregando a base teórica freudiana para a análise dos personagens masculinos e femininos.

Em razão de esta pesquisa visar à investigação de personagens femininos nos contos de fadas, e tendo em vista que, via de regra, os meninos se espelham em personagens masculinos, interessa a este estudo o complexo edípico somente no que diz respeito ao sexo feminino.

A sexualidade feminina é estudada por Freud a partir da chamada crença da universalidade do pênis. Essa crença é construída pelas meninas, na infância, quando acreditam possuir um pênis, assim como os meninos. Todavia, para elas, o seu, representado pelo clitóris, é atrofiado. Enquanto acreditam que seu clitóris se desenvolverá até alcançar o tamanho de um pênis, a vinculação com a mãe é plena, e o pai é considerado seu rival, assim como ocorre no complexo edípico dos meninos. No entanto, quando se dão conta de que tal fato não ocorrerá, deparam-se com a castração e inicia-se o Complexo de Édipo.

Antes da castração, de acordo com os estudos freudianos, a menina desempenha um papel masculino e o seu desejo é possuir um pênis. Mas, iniciado o Complexo de Édipo (após a castração), ela passa a desempenhar um papel feminino e ter um filho de seu pai passa a ser a sua vontade, dissolvendo-se, então, o vínculo primordial com a mãe e configurando, por fim, o triângulo edípico.

Importante notar que esse desejo que a menina tem de ter filhos de seu pai configura o amor, o laço forte que liga um homem a uma mulher, não significando, portanto, vontade de ter qualquer vinculação íntima que revele a ligação carnal entre homem e mulher.

Não obstante nos pareçam estranhos esses comportamentos psíquicos, segundo Freud (2011, p. 224), o Complexo de Édipo pode ser entendido como “relação afetiva da criança com os dois genitores”. Portanto, a psicanálise nos permitiu compreender o quanto ele é importante para a vida psíquica o ser humano.

O conto de fadas, no contexto da base teórica psicanalítica, funciona como “uma saída para que certas verdades se imponham” (CORSO; CORSO, 2006, p. 284) e, como defende Kehl (apud CORSO; CORSO, 2006, p. 18), para as crianças, “como antecipações que lhes permitem dominar o medo do mundo cruel que, mais dia menos dia, terão de enfrentar”. Portanto, contar histórias, ainda de acordo com essa psicanalista, “é um meio de ampará-las em suas angústias, ajudá-las a nomear o que não podia ser dito, ampliar o espaço da fantasia e do pensamento” (KEHL apud CORSO; CORSO, 2006, p. 18).

Conforme os estudos de Bettelheim, no que diz respeito ao complexo edípico nos contos de fadas, estes ajudam a menina a enfrentar sua situação edípica de acordo com o seguinte raciocínio:

na fantasia edípica da menina, a mãe é dividida em duas figuras, a mãe boa, maravilhosa, pré-edípica e a madrasta malvada edípica. (...) 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 pré-edípica, e uma aprofunda 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. (BETTELHEIM, 2002, p. 125)

Em conformidade com o raciocínio de Bettelheim, os contos de fadas permitem que as meninas se identifiquem com as personagens femininas protagonistas, vítimas das personagens também femininas que configuram o mal. Isso ocorre porque os contos representam, de forma simbólica, os problemas infantis, e essa representação permite-lhes conviver com seus conflitos e ajuda-lhes a vencer a sua angústia edípica, pois

se o pai dá menos atenção à filha do que ela deseja, ela pode suportar esta adversidade porque chegará um príncipe a quem ela preferirá mais do que a todos os outros rivais. Como tudo ocorre na terra-do-nunca, a criança não precisa se sentir culpada ou ansiosa de projetar (...) a mãe no papel da madrasta ou bruxa miserável. A menininha pode amar seu pai real muito bem, porque seu ressentimento quanto à falta dele em preferir sua mãe e não a ela é explicitada pela infeliz ineficácia dele

(como acontece com os pais nos contos de fada), pela qual ninguém pode culpá-lo, já 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 (BETTELHEIM, 2002, p. 126).

Dessa forma, a menina não precisa se sentir culpada, pois o amor pela mãe verdadeira (a pré-edípica) não deixou de existir. Como se vê, os contos de fadas permitem, de forma implícita e simbólica, uma solução feliz para o conflito vivenciado pela menina ao se identificar com a personagem protagonista feminina, fazendo com que ela obtenha

o melhor dos dois mundos, que é o que necessita para se tornar num adulto seguro. Em fantasia, a menina pode vencer a (mãe) madrasta, cujos esforços para impedir sua infelicidade com o príncipe fracassam (BETTELHEIM, 2002, p. 126),

ao mesmo tempo em que pode desenvolver um relacionamento saudável com sua mãe real.

Acerca da identificação que se dá entre a personagem e a menina que escuta ou lê o conto, na esteira do pensamento de Candido *et al.*, a personagem desperta em quem lê ou ouve o conto uma adesão afetiva e intelectual, permitindo que a menina se identifique com ela, projete-se em suas ações e, de certa forma, transfira-se para a história narrada. Assim, “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO *et al.*, 2011, p. 54).

Nos contos analisados, embora haja a variação do enredo, eles se aproximam em alguns pontos a seguir elencados:

- todos apresentam, no centro da narrativa, uma personagem feminina, em torno da qual a história se desenvolve;
- essa personagem é alvo de perseguição por uma personagem também feminina caracterizada pela maldade – a fada ressentida, em *A Bela Adormecida*, e a madrasta invejosa, em *Branca de Neve*;
- em todos os contos, o nascimento da criança é desejado pela mãe, o que representa a mãe pré-edípica;
- a mãe da personagem protagonista está ausente, em razão de um encantamento ou da morte;
- o pai, em *A Bela Adormecida* e em *Branca de Neve*, não intervém na história, em favor da filha;

- os contos apresentam um príncipe que livrará a protagonista do conflito.

Além dos elementos que se comunicam nos contos estudados, é possível verificar o drama edípico feminino em ambos, no entanto, cada um marcado por uma peculiaridade que incide diretamente sobre a personagem protagonista, o que verificaremos de agora em diante.

Em *A Bela Adormecida*, aparentemente, a narrativa não enfatiza o Complexo de Édipo como em *Branca de Neve*. Todavia, se nos remetermos à narrativa original, *O Sol, a Lua e Tália*, escrita em 1634, por Giambattista Basile, em sua obra *Il Pentamerone*, veremos o drama edípico claramente.

Tália, ao nascer, tem seu futuro adivinhado pelos sábios do reino de seu pai: quando crescesse teria o seu dedo espetado por uma farpa de linho. Desse ferimento decorreria um fim trágico para a menina. No intuito de evitar que qualquer mal ocorresse à sua filha, o rei ordena que nunca entre linho no castelo. Todavia, já grande, um certo dia Tália vê uma velha fiando, e, por causa da sua curiosidade, fere-se e cai em sono profundo. Entristecido, o rei abandona o castelo.

Alguns anos se passam, e um outro rei encontra-se caçando, quando seu falcão entra por uma das janelas do castelo de Tália e não retorna. Indo em busca da ave, o rei encontra Tália dormindo seu sono profundo e se apaixona por sua beleza. Após ter coabitado com ela por algum tempo, o rei parte.

Passados nove meses, Tália, mesmo adormecida, dá à luz duas crianças. Durante o seu sono profundo, as crianças se alimentam do leite materno. No entanto, certo dia, não encontrando o seio, uma das crianças suga o seu dedo com tanta força que a farpa é retirada, e Tália, finalmente, acorda.

Chegada a notícia à rainha, esposa do rei caçador que tinha sido traída pelo marido, ela busca vingar-se, ordenando que as crianças fossem cozidas e dadas de comer ao rei, e Tália fosse jogada ao fogo. O cozinheiro, com pena, não cumpre o que lhe fora ordenado, esconde as crianças e prepara um cabrito no lugar delas. No último minuto que antecede o fim trágico que Tália teria, o rei chega e consegue salvar a princesa. Feliz por ter encontrado Tália e seus dois filhos, casa-se com ela.

Mediante a versão original do conto, torna-se mais perceptível o drama edípico feminino, e podemos observar a presença de elementos tais como: a competição da protagonista com uma personagem

do mesmo sexo que representa a mãe edípica (a esposa do rei caçador), o pai omissivo substituído por outro homem, a memória da mãe boa (pré-edípica) preservada em razão do encantamento.

Voltando para a versão dos irmãos Grimm, apesar de a relação edípica não ser tão explícita, os elementos da história permitem que a analisemos segundo a visão freudiana: a protagonista enfeitada pela fada má; o pai omissivo; a mãe pré-edípica; a mãe edípica que com encantamento a separa do pai, representada pela fada má, e o príncipe que dirime a trama.

Nota-se que, em *A Bela Adormecida*, existe um traço marcante na protagonista que é capaz de isentá-la da culpa originária em Édipo: a passividade, representada, no conto, pelo seu estado de sono. Assim, em consonância com que diz Bettelheim (1997, p. 48), “um rei substitui o outro rei no mesmo país; um rei substitui outro na vida de Tália – e o pai-rei é substituído pelo amante-rei”, e, assim, a menina “não sente responsabilidade pelo que desperta ou deseja despertar no pai”. Como se percebe, a princesa, na narrativa, permanece passiva, e tudo que acontece, no decorrer da trama, parece alheio a ela, já que se encontra em sono profundo. Esse fato revela-se como um meio da isenção da culpa mencionada por Bettelheim.

Desse modo, podemos entender que a atitude passiva característica da personagem Bela Adormecida traduz simbolicamente a ideia de que, ainda que o pai seja omissivo, que não lhe dê tanta atenção quanto dá a sua mãe, outro homem se fará presente em sua vida, substituindo o amor paterno, dirimindo o conflito infantil, possibilitando a passagem pelo Complexo de Édipo de forma saudável para o seu desenvolvimento.

No conto de fadas *Branca de Neve*, percebemos os típicos elementos que formam a relação edípica: a figura feminina protagonista, a Branca de Neve; a mãe pré-edípica que se ausenta em razão da morte; a rainha má que disputa simbolicamente o amor do pai; o pai omissivo que em nenhum momento busca proteger a filha; o príncipe que substituirá o pai.

O conto ressalta uma relação instável entre a princesa e sua madrasta. Por parte desta, a emulação é representada pela inveja que sente de Branca de Neve em razão da sua absoluta beleza. A donzela também apresenta a sua rivalidade com a rainha má, quando, no final do conto, permite que seja obrigada a dançar em sapatinhos de ferro em brasa

até a morte. No entanto, ela isenta-se de culpa, pois o conflito surge em razão da maldade de sua madrasta, além do fato de que não tem qualquer participação na punição da rainha má.

A bondade da personagem é presente e também resguardada através da sua relação com sua mãe, que não é sua rival, primeiro, porque deseja muito conceber a filha; segundo, porque sua boa imagem é protegida sob o manto da morte, já que ela se afasta de Branca de Neve por circunstâncias alheias a sua vontade, o falecimento.

Importante notar ainda que, ao contrário da Bela Adormecida, Branca de Neve, embora curiosa como a outra (fato que dá causa ao infortúnio em ambas personagens e dá azo a outros estudos psicanalíticos relacionados à sexualidade), não é uma personagem passiva.

Muito pelo contrário, a protagonista revela uma personalidade laboriosa e diligente, pois, além de persuadir o caçador para não ser morta, consegue livrar-se dos perigos da floresta, encontra abrigo e comida na casa dos sete anões e estabelece com eles regras de convivência para sua permanência na casa, assumindo todas as obrigações domésticas. Enfim, a personagem assume atitudes que revelam um amadurecimento compatível com as circunstâncias a que é exposta durante a narrativa.

No conto ora tratado, a beleza apresenta-se como o impasse, como o problema em torno do qual a fábula se desenvolve, mas essa situação poderia ser simbolizada de outra forma, por exemplo, através do ressentimento da fada que lança a maldição sobre a Bela Adormecida. Quando, para as crianças, essa situação problema aparece em seu círculo familiar, origina-se o que Bettelheim (1997, p. 29) chama de luta para escapar da existência triádica.

Nessa luta, segundo o psicólogo mencionado, a criança segue um caminho solitário em busca de si mesma, em que as demais pessoas podem facilitar ou prejudicar sua caminhada, mas não solucionar seus problemas para ela. 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” (BETTELHEIM, 1997, p. 29). Para a Bela Adormecida, esse período é representado pelo período de sono.

A mediação que o conto desempenha na psique da menina é explicada pelo fato de ela se identificar com a personagem Branca de Neve. Segundo Bettelheim (2014), ao ocorrer a identificação, a menina vê

os acontecimentos pelos olhos de Branca de Neve. Assim, na perspectiva da menina, não há problema no amor do pai por ela, e também não aceita que sua mãe tenha ciúme dela (filha) com seu pai.

Mas, num nível pré-consciente, a criança sabe perfeitamente o quanto ciumenta ela é da atenção que um dos genitores dedica ao outro, enquanto que ela acha que deveria receber essa atenção para si. Uma vez que a criança deseja ser amada por ambos os genitores [...], é lhe por demais ameaçador imaginar que o amor de um dos genitores por ela possa causar ciúme no outro. Quando o ciúme (como no caso da rainha em Branca de Neve) não pode ser ignorado, então é preciso encontrar alguma outra razão que o explique, tal como nessa história, em que ele é atribuído à beleza da menina (BETTELHEIM, 2014, p. 283-284).

Como se vê, a beleza, atributo da protagonista feminina, cuja inveja provoca o início do que Propp (2006) chama de *nó* da intriga, exerce a mediação para que não se dê o sentimento de culpa na menina por entender que sua mãe tem ciúmes dela, quando, de acordo com seu modo de pensar e compreender, ela (a menina) deveria ter o amor absoluto de ambos os pais. A partir do presente estudo, podemos perceber que os conflitos infantis pontuados pela psicanálise, segundo uma perspectiva edípica, são originados de uma interpretação falsa da realidade – a agonia da castração e o Complexo de Édipo.

Não obstante seja falsa, é uma interpretação da qual as crianças não escapam, e, nesse ponto, conforme já dito, os contos de fadas vêm, a seu favor, simbolicamente, apresentar uma saída, justificar o seu ciúme pelo genitor do sexo oposto, isentar a sua culpa por rivalizar com sua mãe, enfim, provocar na criança uma relação que possibilite uma compreensão dessa travessia pela qual passa, sem, contudo, romper com o encantamento e as maravilhas do mundo do faz de conta.

4 Considerações Finais

Esta pesquisa teve como objeto o estudo das personagens femininas nos contos de fadas. A partir de então, a fim de se delimitar o tema, selecionamos como fundamentação teórica a perspectiva freudiana, de modo que, à luz do Complexo de Édipo, buscamos traçar aspectos psicanalíticos fundamentais das pro-

tagonistas dos contos: *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*.

Partindo dos estudos teóricos realizados, verificamos que as personagens femininas são objeto de identificação das meninas. Assim, delimitamos, mais uma vez, a pesquisa, concentrando-a na análise edipiana das crianças do sexo feminino.

A investigação revelou que, a partir da leitura dos contos de fadas, a resolução dos conflitos enfrentados pelas meninas em razão do Complexo de Édipo, tais como sentimento de culpa, rivalidade com a mãe, recalque da feminilidade, entre outros, é facilitada. Desse modo, essas narrativas apresentam-se como importante instrumento que pode ser empregado para que a passagem da menina pela fase edípica seja funcional, aproximando o seu desfecho da normalidade, o que significa uma maior possibilidade de um desenvolvimento sem desencadeamento de distúrbios psicológicos que poderiam se refletir em sua vida adulta.

Constatamos, assim, que a leitura dos contos de fadas, além do seu caráter de introdução literária da criança no mundo mágico dos livros – capaz de despertar sua criatividade, seu interesse pela leitura – e do seu caráter de entretenimento e diversão, colabora no desenvolvimento psicológico das crianças, proporcionando ludicamente soluções para problemas complexos que permeiam seu subconsciente, processo esse que deve ser operado unicamente pelo próprio infante, mas auxiliado pelos pais, através da sua apresentação a contos como os ora apresentados como *corpus* desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, B. **Na terra das fadas:** análise dos personagens femininos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. Disponível em: <<http://files.comunidades.net/ramalde/bruno/bettelheimnaterradasfadaspdfrev110213114320phpapp02.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2015.

_____. **Na terra das fadas:** análise dos personagens femininos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

_____. **A psicanálise nos contos de fadas.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/apsicanalisefadas.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2015.

BRAIT, B. **A personagem.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CADEMARTORI, L. **O que é literatura infantil.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção.** 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORSO, D. L.; CORSO, M. **Fadas no Divã.** 2006. Disponível em: <<http://copyfight.me/Acervo/livros/CORSO,%20Diana%20Lichtenstein%20%20CORSO,%20Ma%CC%81rio%20-%20Fadas%20no%20diva%CC%83%20-%20Psicana%CC%81lise%20nas%20histo%CC%81rias%20infantis.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

FREUD, S. **Obras Completas:** O eu eo id, autobiografia e outros textos:(1923-1925). Companhia das Letras, 2011.

MACHADO, A. M. **Contos de fadas:** de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MENDES, L.. **Psicanálise e teoria da literatura:** dois saberes solidários. In: CONGRESSO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, 2., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/ANAIS/ii/completos/comunicacoes/leonardomendes.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2015.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso.** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

SCHNEIDER, R. E. F.; TOROSSIAN, S. D. Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 132-148, ago. 2009.