



SEÇÃO: LITERATURA INFANTIL E JUVENIL CONTEMPORÂNEA

## A função materna nos contos de fadas: uma leitura do Complexo de Édipo nas obras dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault

*The maternal function in fairy tales: a reading of the Oedipus Complex in the works of the Brothers Grimm and Charles Perrault*

**Fabiana Sena<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0002-3340-7769](https://orcid.org/0000-0002-3340-7769)  
[fabianasena@yahoo.com.br](mailto:fabianasena@yahoo.com.br)

**Girlene Marques**

**Formiga<sup>2</sup>**

[orcid.org/0000-0002-4988-7699](https://orcid.org/0000-0002-4988-7699)  
[gformiga@uol.com.br](mailto:gformiga@uol.com.br)

**Joselí Maria da Silva<sup>2</sup>**

[orcid.org/0000-0001-7170-6148](https://orcid.org/0000-0001-7170-6148)  
[joseliprofessora@gmail.com](mailto:joseliprofessora@gmail.com)

**Recebido em:** 30 jan 2023.

**Aceito em:** 13 jul 2023.

**Publicado em:** 16 nov 2023.

**RESUMO:** Este artigo tem a pretensão de atentar sobre alguns aspectos latentes em contos de fadas, nas versões produzidas pelos Irmãos Grimm e por Charles Perrault, e vistos sob a perspectiva da Psicanálise, na leitura de Bruno Bettelheim (1980). Fareos uma análise de alguns dos contos dos autores acima, sob o olhar de Bettelheim, o qual, seguindo os passos das teorias freudiana e lacaniana, investe no Complexo de Édipo, para relacionar as três fases desse complexo, manifestadas nas personagens de "Branca de Neve", "Cinderela", "Príncipe Sapo", "A Moça dos Gansos", "João e Maria", "As Fadas", "Rapunzel", "Pequeno Polegar" e "Chapeuzinho Vermelho". Trata-se de uma análise bibliográfica, cujo objetivo é o de permitir uma reflexão sobre a possível identificação das crianças com as personagens desses contos, de modo a lhes facilitar sua imersão no mundo, a partir das informações inscritas, segundo Lacan, no Imaginário, no Simbólico e no Real, estruturas que, além de não desprezarem os conceitos freudianos, conseguem ampliá-los.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contos de fadas. Figuras maternas. Complexo de Édipo.

**ABSTRACT:** This article has the intention to pay attention to some latent aspects in fairy tales, in the versions produced by the Brothers Grimm and Charles Perrault, and seen from the psychoanalytic perspective, in the reading of Bruno Bettelheim (1980). We will make an analysis of some of the tales by the above authors, under the viewpoint of Bettelheim, who, following the Freudian and Lacanian theories, invests in the Oedipus Complex, to relate the three phases of this complex, manifested in the characters of Snow White, Cinderella, Prince Frog, The Girl of the Geese, John and Mary, The Fairies, Rapunzel, Little Thumb, and Little Red Riding Hood. This is a bibliographical analysis, whose objective is to allow a reflection on the possible identification of children with the characters in these tales, in order to facilitate their immersion in the world, based on the information inscribed, according to Lacan, in the Imaginary, Symbolic, and Real, structures that, besides not disregarding Freudian concepts, are able to expand them.

**KEYWORDS:** Fairy tales. Maternal figures. Oedipus complex.

### Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar e visibilizar o perfil das figuras maternas nos contos de fadas "Branca de Neve", "A Moça dos Gansos", "Cinderela", "Príncipe Sapo", "João e Maria", "As Fadas" "Rapunzel", "Pequeno



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Educação, João Pessoa, PB, Brasil.

<sup>2</sup> Instituto Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional e Tecnológica, João Pessoa, PB, Brasil.

<sup>3</sup> Instituto Federal da Paraíba, Departamento de Letras, João Pessoa, PB, Brasil.

Polegar" e "Chapeuzinho Vermelho", de Charles Perrault<sup>4</sup> e dos Irmãos Grimm<sup>5</sup>. Para tanto, partimos do seguinte questionamento: qual é o papel da mãe na estruturação dos sujeitos, personagens principais nos contos de fadas de Perrault e dos Irmãos Grimm? Ao considerar a importância das personagens maternas nos contos de fadas, as quais são fundamentais para o desenvolvimento da personalidade da heroína e do herói, sendo malvadas ou ausentes, atentamos para o fato de este gênero narrativo se configurar como fonte literária para compreender o comportamento e os anseios que o ser humano experimenta. Esta análise se deu na perspectiva do desenvolvimento humano, a partir de Sigmund Freud e Jacques Lacan, tomando como referência a teoria psicanalítica do Complexo de Édipo. Em nossa presente análise, também recorreremos a Bruno Bettelheim, precursor do uso dos contos de fadas em seus primeiros registros analíticos para crianças.

A partir dos séculos XVIII, quando se tomou consciência da noção de criança, e XIX, com o surgimento da Psicologia, ajudar o sujeito infante a encontrar significado na vida a partir do seu próprio desenvolvimento, se entendendo a si mesmo em alguma proporção e também, de modo geral e saudável, se relacionar tanto com as pessoas que o cercavam quanto com o mundo de que fazia parte, se tornou umas das mais importantes e difíceis tarefas para o adulto (BETTELHEIM, 1980). Assim, pode-se atribuir aos contos de fadas a tarefa de facilitar à criança essa percepção de si por si e de si no mundo, por meio da leitura desse gênero, o qual pode auxiliar no desenvolvimento da capacidade de abstração, individuação, senso de partilha, avaliação de valores, entre tantos outros aspectos que fomentam a conduta moral e o delineamento da própria estrutura psíquica do sujeito, seja informando, divertindo ou ambos.

Neste sentido, essas narrativas são

[...] como exemplos, metáforas que ilustram diferentes modos de pensar e ver a realidade e, quanto mais variadas e extraordinárias forem as situações que elas contam, mais se ampliará a gama de abordagens possíveis para os problemas que nos afligem (CORSO; CORSO, 2006, p. 397).

Para Bettelheim (1980), a maioria das obras da literatura infantil moderna não contribui para a maturação das crianças tanto quanto os contos de fadas, por seus enredos negarem ou ocultarem os conflitos internos profundos, originados em nossos impulsos primitivos e emoções violentas. Para alguns pais e professores, somente as imagens agradáveis e otimistas em relação à vida, contidas em diversas histórias infantis, devem fazer parte do cotidiano da criança, poupando-a de conhecer os seus sentimentos – em especial os de perda e de dor –, tolhendo-lhe a oportunidade de, conhecendo o desagradável, não experimentar resolver problemas que certamente aparecerão em sua vida. Esse tipo de atitude representa uma expectativa falsa da existência, pois recria um modo simplista da vida.

Na literatura infantil, o conto de fadas abarca os elementos constitutivos que fornecem a passagem do imaginário ao simbólico da criança. O objetivo desses contos é diverti-la e, ao mesmo tempo, contribuir para o seu desenvolvimento, mostrando como as suas histórias se lhe apresentam de forma imaginativa. Dito de outra maneira, esse gênero literário favorece a estruturação do sujeito fundado no Complexo de Édipo, pois emite significativas mensagens à mente consciente, à pré-consciente e à inconsciente (BETTELHEIM, 1980). As palavras do autor explicam melhor, ao fazer a seguinte argumentação:

Lidando com problemas humanos universais, particularmente os que preocupam o pensa-

<sup>4</sup> Charles Perrault nasceu em Paris, no dia 12 de janeiro de 1628 e faleceu em 16 de maio de 1703. Foi um escritor e poeta francês do século XVII, que estabeleceu as bases para um novo gênero literário, o conto de fadas, além de ter sido o primeiro a dar acabamento literário a esse tipo de literatura, o que lhe conferiu o título de Pai da Literatura Infantil (MENDES, 2000).

<sup>5</sup> Os irmãos Grimm, Jacob (Hanau, 4 de janeiro de 1785 – Berlim, 20 de setembro de 1863) e Wilhelm (Hanau, 24 de fevereiro de 1786 – Berlim, 16 de dezembro de 1859), ambos acadêmicos, linguistas, poetas e escritores que nasceram na Alemanha. Os seus contos foram recolhidos de pessoas humildes e muitas vezes analfabetas, na Alemanha, para pesquisa de cunho cultural, e foram publicados em 1800 (século XVIII). De acordo com Abramovich (1993, p. 123), os Irmãos Grimm, a princípio, não tiveram interesse em ter como público as crianças e somente anos mais tarde utilizaram seu material voltado para a literatura infantil. As adaptações dos contos de fadas dos Irmãos Grimm sofreram influência do Romantismo, cujo período trazia ao mundo um sentido mais humanitário.

mento da criança, estas estórias falam ao ego em germinação e encorajam seu desenvolvimento, enquanto ao mesmo tempo aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. À medida que as estórias se desenrolam [sic] dão validade e corpo às pressões do id, mostrando caminhos para satisfazê-las [sic] que estão de acordo com as requisições do ego e do superego (BETTELHEIM, 1980, p. 14).

O propósito do conto de fadas é fazer com que a criança descubra sua identidade e comunicação, sugerindo-lhe experiências que são necessárias para o desenvolvimento de sua própria personalidade. O conto de fadas propõe também uma vida compensadora e agradável para qualquer pessoa, apesar das adversidades com as quais o indivíduo se deparará ao longo da vida. A fantasia ajuda a criança a construir o seu modo de introjetar as histórias que tratam da vida e da natureza humana, pois ela confia no que o conto lhe transmite, devido ao fato de que a visão de mundo que ali é apresentada estar em consonância com a sua. Neste sentido, arrematamos com a assertiva de Machado (2002, p. 80): "os contos vão garantindo que o processo de amadurecimento existe, que é possível ter esperança em dias melhores e confiar no futuro".

### 1 Teoria psicanalítica de Complexo de Édipo em Freud e Lacan

Para visibilizarmos o perfil das figuras maternas nos contos de fadas que será apontado na seção posterior, faz-se necessário identificarmos a teoria lacaniana do Complexo de Édipo, no que concerne ao aspecto estruturante do indivíduo e a sua relação com os três tempos do Édipo. O primeiro tempo se constitui na relação entre mãe e criança (imaginário); o segundo, pela entrada do pai, dando acesso ao simbólico; e o último tempo é assinalado pela identificação com o pai, que dá início ao fim do Édipo (real).

O fenômeno edípico é marcado pela passagem do imaginário – caracterização da preponderância da relação com a imagem do semelhante – para o simbólico – que organiza as formas predomi-

nantes do imaginário por meio da linguagem (CHEMAMA, 1995) –, para que, assim, o indivíduo se estruture, ou seja, saia da esfera das ideias para dar sentido às coisas. Esta passagem pelo Édipo leva à posição heterossexual e à formação do superego, que, por sua vez, reage de modo imperativo e categórico às escolhas do eu, sendo, então, uma instância simbólica (CHEMAMA, 1995). A junção entre o imaginário e o simbólico forma o real, possibilitando o desenvolvimento do indivíduo. O Complexo de Édipo é, contudo, uma "estrutura estruturante", que contribui para o desenvolvimento humano, ocorrendo diferentemente entre as pessoas e em diversas faixas etárias.

Desta forma, o Complexo de Édipo é entendido como sendo um conjunto ou uma estrutura ideativa (ideias, imagens) que sinaliza a conduta da criança, de modo que isto está presente nas escolhas de objeto de desejo<sup>6</sup> que ela fará no futuro. No primeiro momento do Édipo, a criança está no complexo das ideias (do imaginário), quando a criança e a mãe mantêm uma relação dual, sendo a criança o objeto de desejo da mãe. Nesta relação, a criança é uma extensão da sua mãe e ela não aprendeu, ainda, a distinguir o que ela é daquilo que é o desejo da mãe, ou melhor, ela não consegue fazer a distinção entre a forma como ela se vê e como ela é vista pelo outro, como, por exemplo, *você é o amor da mamãe*. Então, a criança acredita ser aquilo que dizem que ela é, tanto no aspecto positivo quanto no negativo. A criança constitui seu *eu* com toda uma dimensão de desconhecimento, por meio dos mecanismos de identificação com a imagem do outro: a identificação imaginária, fonte tanto de agressividade como de amor, considera uma dimensão do outro, na qual, de certa forma, a alteridade se apaga com os parceiros, tendo a tendência de se parecerem. Nesse momento, ela não possui a maturidade para se diferenciar da sua mãe. Essa relação dual funciona como a imagem projetada em espelho, a que Lacan (1998) chama de "estádio de espelho", que revela

<sup>6</sup> O objeto de desejo é compreendido no outro, aquele que é desejado, sendo aquilo que orienta a existência do ser humano, como sujeito desejante (CHEMAMA, 1995).

a relação do indivíduo com sua imagem. Essa relação é marcada, então, pelo falo (falta), que simboliza o preenchimento do vazio. De acordo com Jorge (1988), o desejo se mantém vivo para o sujeito quando aquilo que lhe falta é encontrado no outro – esse algo que vive, incessantemente, a buscar. A criança, todavia, é, para a mãe, o falo, ou seja, o preenchimento do vazio, sendo o objeto de desejo desta se completando. Neste sentido, a criança não pode ainda ser vista como um sujeito<sup>7</sup>, e sim como um falo, isto é, complemento do que falta à mãe. Nesse período, também se faz presente a fase do narcisismo. Sobre esse fenômeno, faz-se necessário um parêntese, a fim de observá-lo nas perspectivas de Freud e de Lacan.

Para Freud, o narcisismo é uma forma de investimento pulsional necessária à vida subjetiva, isto é, em vez de alguma coisa patológica, torna-se, pelo contrário, um dado estruturante do sujeito. O desenvolvimento de um indivíduo irá levá-lo não apenas a desvendar o seu corpo, mas também, e principalmente, a se apropriar dele e descobri-lo como algo que lhe pertence. Isso significa que suas pulsões, e, em particular, suas pulsões sexuais, tomam seu corpo por objeto. A partir desse momento, há um investimento permanente do sujeito sobre si mesmo, o que contribui, de forma notável, para sua dinâmica e participação nas pulsões do eu e nas pulsões da vida. Esse narcisismo constitutivo e necessário – que deriva daquilo que Freud chamou, desde o início, de autoerotismo – em geral se desdobra em uma outra forma de narcisismo, no momento em que a libido também é investida nos objetos externos ao sujeito (CHEMAMA, 1995).

Além disso, o narcisismo representa uma espécie de estado subjetivo, frágil e de equilíbrio facilmente ameaçado – nesse período são constituídas as noções do “eu ideal” e do “ideal do eu” e podem ocorrer alterações do funcionamento narcisista, como as psicoses, manias e melancolias. O “ideal do eu” refere-se à instância da personalidade, cuja função, no plano simbólico, é regular a

estrutura imaginária do eu, as identificações e os conflitos que regem suas relações com os seus semelhantes. E o “eu ideal” é elaborado a partir da imagem do próprio corpo no espelho. Essa imagem é o suporte da identificação primária da criança com o seu semelhante (CHEMAMA, 1995).

Já a concepção lacaniana do narcisismo é explicada pelo processo de estruturação do sujeito. O começo da estruturação subjetiva faz com que o *infans* (bebê) que não fala, que ainda não tem acesso à linguagem, passe do registro da necessidade para o do desejo; o grito de uma simples expressão de insatisfação torna-se apelo, demanda; as noções de interior/exterior e, depois, do eu/outro, de sujeito/objeto passam a substituir a primeira e única discriminação: a de prazer/desprazer. A identidade do sujeito é constituída em função do olhar de reconhecimento do Outro. Segundo Maurano, em *Nau do desejo* (1995), Lacan identifica este Outro escrito com inicial maiúscula para indicar o lugar (função) que se toma como referência para a constituição do sujeito. Este Outro, portanto, não se caracteriza por ser uma pessoa, mas sim um ponto de onde os significantes dirigidos ao sujeito vêm a formá-lo, seja por alienação desses ao sujeito, seja por sua separação deles. Nesse momento, como descreve Lacan (1998) naquilo que denomina de “fase de espelho”, o sujeito pode se identificar com a imagem global e recém-unificada de si próprio. Disso deriva o narcisismo primário, isto é, o investimento pulsional desejante, amoroso que o sujeito realiza sobre si mesmo, ou, mais exatamente, sobre sua imagem, sustentada pelo princípio do significante com o qual se identifica. Maurano (1995, p. 104) também afirma que

[...] um significante vem indicar um outro com o qual ele se encontra numa relação de contiguidade, [quando alguma coisa] vem enquanto parte representar o todo: a pessoa a quem o desejo do sujeito se encontra atrelado. Assim, o objeto, no caso, la pessoal, é designado por um termo diferente daquele que habitualmente lhe é próprio.

Com base nessa identificação primordial, vão

<sup>7</sup> É entendido como sujeito o ser humano submetido às leis da linguagem que o formam e que se manifesta de maneira privilegiada nas formações do inconsciente (CHEMAMA, 1995).

se suceder as identificações imaginárias, constitutivas do "eu", porém, fundamentalmente, esse eu ou essa imagem, que é o eu, é "exterior" ao sujeito, não podendo, portanto, ter a pretensão de representá-lo completamente para si próprio. Para Maurano (1995, p. 107), com base em Lacan: "O eu será tomado como um efeito imaginário das relações identificatórias com semelhantes, os outros empíricos (mãe, irmão, tio...), com os quais o sujeito se relaciona na vida". De alguma forma, o narcisismo (secundário) seria o resultado dessa situação, na qual o sujeito investe em um objeto exterior a ele – um objeto que não pode ser confundido com a identidade subjetiva –, mas, apesar de tudo, um objeto que parece ser ele próprio, pois é seu próprio eu um objeto cuja imagem é a via por meio "da qual se prende", com tudo o que esse processo comporta de engodo, de cegueira e de alienação.

De acordo com Cavalcanti (1992, p. 60), "o mito de Narciso é uma genuína história de amor, porque ele não tem a consciência de que o objeto de sua paixão é a sua própria imagem". Deste modo, o Narciso está vinculado à morte por meio de uma sedução. O amor de Narciso é projetivo e se sustenta por meio da ilusão, pois seu objeto de amor é tão somente o reflexo de si mesmo, imagem que se resguarda no inconsciente. No sentimento de amor-paixão, o sujeito projeta uma parte de si mesmo no objeto amoroso – sua própria imagem – e espera desesperadamente se unir a ele.

Compreende-se, portanto, que o ideal (do eu) é constituído a partir desse desejo. A morte é o destino para o narcisista: ao se enamorar por um outro que acredita ser ele próprio, ou ao se apaixonar por alguém sem se dar conta de que se trata dele próprio, ele sempre perde, e, sobretudo, se perde (CHEMAMA, 1995).

Retornemos agora para a discussão do Complexo de Édipo. O relacionamento entre mãe e filho(a) termina quando o pai, representado pelo simbólico, entra em cena, passando a ser agora uma relação triádica, iniciando-se o segundo momento do Complexo de Édipo. A entrada do pai significa a lei, que Lacan denomina de o

Nome-do-Pai, e pode vir por meio do discurso da mãe que o reconhece como homem e como representante da lei, definindo uma distância entre a criança e a mãe. Nesse estágio, a criança começa a perceber que o desejo da mãe não se dirige apenas a ela, mas também para outra coisa. Então o pai, para instaurar a sua lei, priva a criança de ser o objeto de desejo da mãe e priva também a mãe de seu falo. Com esta dupla privação, a criança começa a superar o narcisismo referente ao primeiro momento. Com o discurso (lei), a criança se torna capaz de produzir um distanciamento entre ser o falo e ter o desejo limitado. Lacan (1998) afirma que é na lei da palavra que o homem se humaniza. Nesse período do Complexo de Édipo, a criança substitui a sua identificação com o "eu ideal" (imaginário) para uma identificação com o "ideal do eu" (simbólico). Antes a criança tinha a imagem da perfeição narcísica, ou seja, a imagem que fazia de si. Com a entrada da lei, ocorre a separação entre criança – falo; o pai (simbólico) passa a ser incorporado com o ideal da perfeição com quem a criança começa a se identificar. Essa identificação não é com o pai propriamente dito, aquela figura masculina, mas sim com o que o pai representa, como sendo uma reunião de valores que são transmitidos pelo discurso. Somente com a interiorização da lei é que a criança pode se estruturar como sujeito, passando para o próximo momento do Édipo.

Quanto ao discurso, Jorge (1988, p. 157) se fundamenta em Lacan e afirma-o como sendo "o que funda e define cada realidade. Tendo antes mesmo de seu nascimento biológico, a indicação de um lugar simbólico a ser ocupado, o falante se inscreverá numa realidade discursiva a partir do significante do Outro". Todo discurso está fundado, então, de modo intrínseco, no Outro; os lugares dos discursos são fixados a partir de todo e qualquer significante que, necessariamente, apresente uma verdade que o mova, centrado em um sujeito.

Outra particularidade do discurso é sua força para a criação da histeria, mais marcadamente presente nas primeiras pacientes de Freud. Em *Três ensaios da teoria da sexualidade* (FREUD,

1973), a histeria está fundada na representação de um substituto para os impulsos de uma fonte, cuja força se origina do instinto sexual. Deste modo, ela se caracteriza pelo anseio sexual exagerado e aversão excessiva à sexualidade. O discurso da histérica suprime a falta no campo do Outro, representada essa falta como sintoma, ou seja, domínio de uma fantasia que exclui a falta do Outro. Para a histérica, o Outro é pleno e sem falhas, enquanto que o sujeito é da ordem de puro sintoma. Para Jorge (1988, p. 182), "o Outro para a histérica possui distinção sexual definida e seu drama identificatório se bipolariza por essa via, produzindo, alternadamente, ora uma identificação masculina, ora uma busca sôfrega da feminilidade". Deste modo, Freud (1973 *apud* JORGE, 1988) associa as fantasias históricas com a bissexualidade.

Quanto ao estilo de conduta da histérica – a linguagem, a aparência física e o modo de ser –, este apela para o exibicionismo. A mulher histérica costuma ser atraente e aparentar menos idade do que tem, concentrando mais atenção na sua aparência física. A reação que tem frente ao desapontamento é de profunda intolerância, raiva, sentimentos que, muitas vezes, a levam à depressão. Isso evidencia uma relação de dependência que a histérica cria com o outro, fazendo com que o outro atenda de imediato as suas necessidades (MACKINNON; MICHELS, 1992).

Outro traço de caráter da histérica é a sedução. Ao utilizar essa estratégia, ela pretende exprimir amor; sem intenção de oferecer ou obter prazer sexual, seu desejo é o de obter aprovação e admiração das outras pessoas. Sendo assim, a histérica age com as outras mulheres de forma competitiva, sobretudo, se a outra mulher for atraente e usar os mesmos artifícios para conseguir afeição e atenção. A intensa necessidade de amor e admiração da histérica cria traços narcísicos típicos, os quais se manifestam pela preocupação com a própria aparência externa e com a quantidade de atenção recebida de outras pessoas. No que se refere aos problemas sexuais e conjugais da histérica, ela apresenta frigidez parcial, o que diz de uma reação ao te-

mor de seus próprios sentimentos sexuais. Este temor se reflete em seu relacionamento hostil e competitivo com mulheres e em seu desejo de adquirir poder sobre os homens por meio da conquista sedutora. O homem a quem a histérica ama possui traços de dependência e fraqueza simbólica, sendo uma defesa contra o temor à castração (MACKINNON; MICHELS, 1992).

O último momento do Complexo de Édipo ocorre quando o pai funciona como interditor, produzindo a disjunção criança-mãe. Cria-se, assim, a condição necessária à experiência por si mesma como uma entidade separada e, portanto, a representação de si mesma como um eu. A formação do eu ocorre mediante o encontro com a palavra; o eu passa a ser por meio da própria palavra, do lugar da não vivência, da mentira, do ocultamento e, portanto, lugar da morte do sujeito que é aquele que deseja. É pela palavra que o indivíduo se forma, após ter superado o desejo de morte que tem com o outro – ou seja, o valor estruturante desta simbolização reside, para a criança, na determinação do lugar exato do desejo da mãe. Por meio da lei, função paterna, a criança perceberá que ela mesma não é o *falo*, a *falta* da sua mãe; verá que quem assume esse "lugar" é o seu pai. A mãe passará a buscar o falo reinstalado no suposto detentor do falo – o pai. E é esta reposição do falo, da falta, em seu devido lugar, que fará com que a criança se estruture. Neste período, a criança encontra-se na dialética do ter, ser ou não ser o falo, e o jogo das identificações ocorrerá conforme o sexo. O menino deixa de ser o falo materno e passa a se identificar com o pai para ter o amor da mãe, que lhe sacia os instintos libidinosos. E, na variante feminina, a menina deixa também de ser o falo, para se identificar com a sua mãe, já que ela sabe onde está o falo.

## 2 Uma interpretação psicanalítica dos contos de fadas

### 2.1 Branca de Neve

No conto "Branca de Neve", versão dos Irmãos Grimm, a Madrasta é uma mulher que não suporta

a ideia de que a sua filha possa superá-la em beleza. A figura da Madrasta é vista, todavia, como a representação da mãe. Neste conto, pode-se perceber com clareza o narcisismo na relação entre mãe e filha. Muito antes de Branca de Neve começar a despertar para seus próprios encantos, a Madrasta já demonstra esse sentimento pela incessante inquirição que faz frente ao espelho mágico, para confirmar a sua beleza: "Espelho, espelho meu! / Haverá no mundo / Alguém mais belo do que eu?" (GRIMM; GRIMM, 2001, p. 40). O desejo de ser mais bela do que Branca de Neve é o que move a Madrasta, pois ela procura na filha o que ela mesma não possui. Esta característica se encontra na primeira fase do Complexo de Édipo ou, conforme Lacan, no "estádio de espelho". Neste momento, Branca de Neve é uma extensão da mãe (madrasta), que, ao se ver no espelho, verá a imagem representativa da mãe. Aqui, Branca de Neve ainda é dependente da mãe, sendo o seu falo aquilo que representa a falta do outro. A Madrasta, no entanto, tem uma relação narcísica consigo mesma, propiciada pelo espelho, o que lhe é favorável, uma vez que, desse modo, não há como a filha penetrar nessa relação.

Bettelheim (1980) argumenta que os pais narcisistas são os mais ameaçados pelo crescimento de seus filhos – em nossa análise, a Madrasta se sente ameaçada por Branca de Neve, pois significa que está envelhecendo. Corso e Corso (2006, p. 90) alertam que neste conto

[...] a menina floresce na mesma proporção em que sua mãe perde o viço, restando o incontornável conflito de como se parecer com esta, tornando-se uma mulher, na mesma época em que a mãe vê declinar seus atributos femininos. Essas histórias são bem claras, avisam à futura mulher que a juventude da mãe morrerá esperneando e que não há lugar para duas mulheres desejáveis no núcleo familiar.

Cumprido, então, nos perguntar: o que deve ter acontecido no passado da Madrasta que a impede de envelhecer com naturalidade e de amar a sua filha como se espera de uma mãe típica? É possível que a Madrasta tenha ficado presa na primeira fase do Édipo, por não ter conseguido se estruturar como sujeito.

Conforme Bettelheim (1980), a história não revela o amor pelo qual competem a Madrasta e Branca de Neve. Os problemas edípicos ficam por conta da imaginação do leitor, embora se possa considerar que essa competição gire em torno do pai – figura representativa que se faz presente também no discurso da mãe. À medida que cresce, Branca de Neve procura independência em relação à sua mãe; não sendo mais a filha o seu falo, a mãe se sente ameaçada pela falta. Esse crescimento está marcado pela dificuldade da heroína em tentar se afirmar. A posição de Branca de Neve no envolvimento com a mãe se tornou problemática para esta última, de modo que a menina começou o processo de luta para fugir da tríade que estava surgindo.

O pai de Branca de Neve pode ser simbolizado tanto pelo espelho quanto pelo caçador. No que diz respeito ao espelho, Corso e Corso (2006, p. 96) afirmam que "é uma figura subordinada à madrasta, um olhar preso à parede do quarto". O pai é uma figura de posição fraca e indefinida, visto que não cumpre o que prometera à Madrasta – matar a filha a seu pedido – e nem o seu dever como pai, que é o de proteger Branca de Neve da Madrasta. Segundo Bettelheim (1980, p. 245), essa figura é a de um "marido dominado pela mulher e cuja atitude cria dificuldade para que a criança supere a perseguição de sua mãe ou não consegue ajudar a resolvê-la". Corso e Corso (2006, p. 96) completam que, em razão dessa fraqueza, "não vale a pena ficar em casa por ele. Além disso, é indigno do amor da filha, livra-a da mãe, mas a deixa na floresta à mercê das feras. Nesse caso, o amor do pai é impotente no mundo externo, fica restrito aos muros da casa".

Ora, se a Madrasta deseja ser mais bela do que Branca de Neve, é porque se sente atraída por ela bem como deseja atrair alguém do sexo oposto. E esse alguém será o pai? Jorge (1988, p. 182) complementa, argumentando que "a histérica só ama ao Outro quando ele lhe fizer sentido, já que o Outro possui a ordem de articulação significativa plena de sentido, relação a que Lacan denomina de amor de transferência".

Na história em análise, pode-se conferir essa



característica à personagem da Madrasta, que projeta em Branca de Neve a perfeição de beleza e, com efeito, vive uma busca incessante para obter esse atributo.

A fase que Branca de Neve vive com os anões corresponde à da pré-adolescência, que representa o período de elaboração dos problemas, para se desenvolver. Este momento se configura na segunda fase do Complexo de Édipo. Embora já distante da filha, a Madrasta volta a perturbar Branca de Neve, entrando novamente em conflito com ela. O conselho dos anões, sobre Branca de Neve não deixar ninguém entrar em casa, alertava para que a adolescente tomasse cuidado para não ceder às tentações da madrasta e, assim, ela não entraria em seu interior, já que: "i) a Madrasta simboliza os elementos negados conscientemente no conflito interno de Branca de Neve; ii) as tentações da madrasta se aproximam dos desejos íntimos da moça" (BETTELHEIM, 1980, p. 250-251). Branca de Neve é também narcisista, pois sua vaidade a faz aceitar presentes, como o pente, o cinto e a maçã.

Branca de Neve só chega ao terceiro momento do Complexo de Édipo, marcado pela identificação com o pai e o início do declínio da sua relação narcísica com a mãe, quando cai no sono mortal, após ter comido a maçã com a parte vermelha. Esse é o período final da preparação para a maturidade. A outra parte da maçã, branca, que a Madrasta come, simboliza a inércia, a vida estagnada, ou seja, uma mulher que está presa ao primeiro momento do Complexo de Édipo.

Para Bettelheim (1980, p. 253), "são necessários tempo e um crescimento considerável antes que se forme uma nova personalidade mais madura e os conflitos antigos sejam integrados. Só então estamos preparados para um parceiro do outro sexo". Contudo, o autor austro-americano ainda reconhece que essa narrativa "ensina que o fato de alguém atingir a maturidade física não o torna de modo algum preparado intelectual e emocionalmente para a condição adulta, representada pelo casamento." (BETTELHEIM, 1980, p. 254).

Quando o príncipe leva Branca de Neve consigo para o seu reino e ela expõe um pedaço da

maçã que comera, significa que ela está pronta para uma relação, pois já se estruturou como sujeito? De acordo com o dicionário de símbolos (CHEVARLIER; GHEERBRANT 1998), o príncipe significa as virtudes régias no estado da adolescência, ainda não dominado nem exercido. A ele pertencem os grandes feitos mais que a manutenção da ordem. E, na concepção de Leader (1998), os príncipes não se limitam a encontrar as princesas, eles precisam, sobretudo, tirá-las das garras de bruxas perversas quando, então, as salvam. Vale ressaltar que esse tipo de homem aparecerá em diversas outras histórias dos contos de fadas.

## 2.2 Cinderela

No conto "Cinderela" (versão de Perrault) ou "Gata Borralheira" (versão dos Irmãos Grimm), a Madrasta é uma mulher orgulhosa e arrogante, que tem duas filhas com o mesmo temperamento que o seu, o que acabava por intensificar a distinção – nada aprazível – de comportamento entre essas moças e Cinderela, sua enteada. De acordo com Corso e Corso (2006, p. 137), "essas filhas infantilizadas ainda não ameaçam o reinado da madrasta, elas não são ainda mulheres, não há oposição, são crianças mimadas, vivendo no tempo em que a mãe ainda era boa e foco de admiração". A Madrasta obriga Cinderela a fazer as tarefas domésticas e a dormir no meio das cinzas do borralho da chaminé, em um quatinho, ao contrário de suas irmãs, que dormiam em quartos assoalhados e em camas confortáveis. Esse conto evidencia a rivalidade fraterna, tendo como pano de fundo a relação edípica com o pai.

De acordo com a descrição da Madrasta feita acima, esta tem o seu estágio de desenvolvimento preso ao primeiro momento do Édipo. A relação fusional que a Madrasta mantém com as filhas se dá por elas serem sua própria extensão, o que facilita lhes dirigir a vida. Isso fica claro na maneira de tratar Cinderela como escrava. Na versão de Perrault, o tratamento de escravidão da Cinderela tem fundamento para a Madrasta quando esta percebe o "desejo" de Cinderela pelo pai e, para afastá-los, a encarrega das atividades



domésticas, as quais manteriam a menina mal cuidada, logo não despertaria o interesse do pai por ela. Cinderela, por sua vez, sente-se "suja" por sentir tal desejo e aceita submeter-se às ordens da madrasta e das suas irmãs, na tentativa de se castigar.

Já na versão dos Irmãos Grimm, Cinderela é obrigada a fazer as tarefas que são impostas pela Madrasta e irmãs adotivas. É o amor de Cinderela pelo pai o que a faz viver nas cinzas, pois sofre com a perda da possibilidade de ter uma relação de proximidade com ele. O contato que evidencia o estreitamento de relação entre pai e filha está na versão dos Irmãos Grimm: "E agora, criança, disse ele para sua própria filha, o que vais querer? O primeiro ramo, querido pai, que roçar em teu chapéu quando estiveres voltando para casa, disse ela". (GRIMM; GRIMM, 2001, p. 63).

Nas duas versões, Cinderela está no segundo momento do Édipo por ter desejo pelo pai e precisa se estruturar como sujeito, sozinha. Apesar dessa suposta solidão, ela conta, no entanto, com a ajuda da fada madrinha. Segundo Corso e Corso (2006, p. 140), "a madrinha é a representante do efeito benéfico das lembranças de uma infância onde houve um vínculo amoroso com a mãe". Cinderela sabe que, para amadurecer sexualmente, terá que se desprender de seu pai e transferir esse amor a um homem maduro. Para continuar sua evolução, ela vai ao baile três vezes, o que "simboliza a ambivalência da mocinha que quer se comprometer em termos pessoais e sexuais, mas ao mesmo tempo tem medo disso" (BETTELHEIM, 1980, p. 304). A sua fuga revela a espera paciente pelo homem maduro e que a aceite como é, "suja". Para que Cinderela saia da relação edípica com o pai, é preciso que ele também faça sua parte, ou seja, se desprenda dela. Na versão dos Irmãos Grimm, o Príncipe reconhece que Cinderela está presa nessa relação edípica e pede para que o pai se afaste da filha, a fim de que ele assuma seu lugar na vida da moça:

O filho do rei não conseguiu descobrir para onde ela havia ido, mas esperou até seu pai voltar para casa e lhe disse: A dama desconhecida que dançou comigo fugiu de mim, e

creio que ela deve ter saltado para dentro da pereira. O pai pensou consigo mesmo, será Cinderela? Ele pediu então que trouxessem um machado e eles derrubaram a árvore [...] [sic]. (GRIMM; GRIMM, 2001, p. 64).

A ação do pai de derrubar a árvore significa que ele saiu da relação edípica com Cinderela e que está disposto a entregá-la ao príncipe.

Na história "Cinderela", na versão de Perrault, o enviado do Príncipe leva o sapato até a casa das irmãs adotivas de Cinderela para que elas o calcem, mas é inútil tal tentativa, pois elas possuem os pés grandes demais. Nos Irmãos Grimm, ocorre a mutilação dos dedos e calcanhares, ordenada pela mãe. Este episódio, o da mutilação, representa a tentativa das irmãs de se livrarem de um pênis imaginário para encontrar a sua feminilidade. Na versão de Perrault, Cinderela reconhece o sapato e pede para calçá-lo também; o enviado lhe satisfaz o pedido, sob zombaria das irmãs. Na versão dos Irmãos Grimm, é o próprio Príncipe que vai em busca da mulher que tenha um pé que caiba no sapato que ele encontrara. O ato de calçar o sapato sozinha, nas duas versões, mostra a iniciativa e a capacidade da protagonista de organizar o próprio destino, passando para o terceiro momento do Édipo. Neste estágio, Cinderela não aceita mais ter o seu pai como falo, como preenchimento do vazio. Agora ela está pronta para ter um relacionamento sexual com o príncipe, por ter conseguido desenvolver a sua feminilidade.

### 2.3 Príncipe Sapo

No conto "Príncipe Sapo", versão dos Irmãos Grimm, um monarca, sob feitiço na forma de anfíbio, depende do amor de uma bela jovem Princesa para voltar à forma original. Segundo Corso e Corso (2006), esse conto trata de um desencontro inicial, "em que os percalços da relação começam por haver algo de repulsivo, animalesco ou indomado em um dos membros do casal – geralmente no homem".

A Princesa se encontra na primeira fase do Édipo, fase evidenciada por sua dominação pelo princípio do prazer. Este princípio está fundado

nas promessas da Princesa<sup>8</sup> para que tenha de volta o seu objeto perdido, uma bola de ouro. O Príncipe Sapo está na primeira fase do Édipo e tenta estabelecer uma relação dual com a Princesa – que também representa a figura materna –, quando ele diz que quer ser amado por ela e viver com ela; comer do prato dela e dormir com ela.

A Princesa desse conto passa para a segunda fase quando o seu pai lhe diz para cumprir sua promessa: “Se fizeste uma promessa, deves cumpri-la; vá, [sic] pois, e deixa-o entrar” (GRIMM; GRIMM, 2001, p. 33). Neste discurso, o pai representa a lei para a Princesa, que precisa amadurecer à força do cumprimento das suas promessas. Para Bettelheim (1980, p. 329), “manter as promessas é a condição necessária para uma união pessoal e sexual, a qual, sem uma consciência madura [sic] não teria seriedade e permanência”.

A figura da mãe bondosa geralmente faz parte dos contos. Nessa narrativa, entretanto, segundo Bettelheim (1980, p. 228), “nas histórias de noivo animal, ao contrário, as mães estão aparentemente ausentes; elas estão, todavia, presentes sob o disfarce da feiticeira que fez com que a criança visse o sexo como algo animalesco”. A figura do pai da Princesa serve para a formação do sujeito (conforme analisado anteriormente) e para a junção da Princesa a um homem maduro, mas, para que isto aconteça, é preciso que o Príncipe se estruture como indivíduo:

O pai da princesa lhe impõe a companhia do ser viscoso em seu leito, submetendo-a à violência desse convívio. O gesto agressivo da jovem está à altura do caráter torturante da situação em que se viu envolvida, mas também é um gesto dramático de rompimento, de revolta contra a autoridade do pai e contra as exigências do sapo. A independência não pode ser construída de submissão, crescer é também perceber a limitação da força e do poder da autoridade parental (CORSO; CORSO, 2006, p. 164).

Por sua vez, a vida do Príncipe Sapo em conjunto com a figura materna deve ser interrompida após três dias, para que o príncipe se desenvolvesse. Após o período de três dias vivendo com a

princesa, finalmente o Príncipe Sapo se estrutura como sujeito. Vale ressaltar que o sapo significa a “repulsa quando não estamos preparados para o sexo e prepara-nos para que consideremos desejável no tempo devido” (BETTELHEIM, 1980, p. 229-230). Outrossim, a estruturação do sujeito, aqui o Príncipe, só foi possível quando se passou pelo processo acima descrito, se concretizando na transformação humana. A Princesa e o Príncipe jamais teriam um final feliz se ele permanecesse com a imagem de sapo – dito de outra forma, não se estruturaria como sujeito.

Se, entretanto, por um lado, o Príncipe precisa se estruturar como sujeito para se casar, por outro, a Princesa também necessita aprender a conviver com a forma animalesca, embora lhe provoque repulsa. A metáfora animalesca está associada ao caráter do outro, conforme Corso e Corso (2006). O cumprimento da promessa da Princesa – dar abrigo ao Príncipe por três dias, comendo e dormindo com ele na forma de anfíbio – a ajuda a amadurecer, a tornar-se mulher, pois “o afeto e a devoção da heroína que transformam o animal” (BETTELHEIM, 1980, p. 228) em ser humano.

## 2.4 A Moça dos Gansos

A versão dos Irmãos Grimm em “A Moça dos Gansos” “corporifica simbolicamente as duas facetas opostas do desenvolvimento edipiano” (BETTELHEIM, 1980, p. 196). A ação da mãe de enviar sua filha a um príncipe em outro país significa que a Princesa precisa aprender a ter vida própria. Isso mostra que a mãe já se estruturou como indivíduo e quer que sua filha faça o mesmo.

Para encaminhá-la rumo ao próprio crescimento, a mãe dá à filha um pedaço de pano branco com três gotas de sangue, para ser usado como amuleto durante a sua viagem para o exterior – trata-se aqui de dar início ao processo de maturidade sexual da moça. Esta, porém, perde o amuleto. Esse evento mostra que ela ainda está imatura e precisa se livrar de algum

<sup>8</sup> Ser companheiro de brincadeiras, compartilhar com ele seu prato e admitir sua companhia até na própria cama.

perigo – evidencia-se, então, a primeira fase do Édipo. A Princesa permanece nessa fase quando aceita passivamente o que lhe ocorre: o posto de criada dos gansos. Ela é a imagem do que os outros fazem dela – neste caso, aquela criada por uma falsa princesa que toma seu lugar. Falada, seu cavalo morto e falante, lhe afirma isso toda vez que ela e Coalhaz atravessam o portão com os gansos: "Noiva, noiva, que acompanhada andais! / Ai! Se vossa mãe tivesse conhecimento / Triste, muito triste seria o seu lamento" (GRIMM; GRIMM, 2001, p. 90). Para Bettelheim (1980, p. 198), os versos de Falada são "mais do que lamentar o destino dela, expressam a dor impotente de sua mãe". A Princesa não consegue lutar contra os males que a atingem por ser imatura, por ter permitido que a falsa princesa lhe dirigisse a vida.

Bettelheim (1980, p. 198) ainda afirma que "a advertência implícita de Falada é que, não só para seu próprio bem como para o bem de sua mãe, a princesa deveria parar de aceitar passivamente tudo [sic] que lhe sucedia". A Princesa verdadeira passa para a segunda fase quando não mais cede aos desejos do menino Coalhaz, o de arrancar seus cabelos quando ela os solta no pasto. Sua recusa expressa sua autonomia, evitando, dessa forma, que o garoto comande sua vida. Essa autoafirmação como pessoa levará a Princesa para a última fase do Édipo.

A Princesa atinge a terceira fase quando o Rei, sabendo de tudo, faz com que a falsa Princesa pronuncie a sua sentença de destruição, e o Príncipe, que nunca desconfiou do que lhe sucedia, casa-se com a verdadeira Princesa.

## 2.5 João e Maria

No conto de "João e Maria", dos Irmãos Grimm, a mãe não quer mais manter o vínculo de dependência dos próprios filhos sobre si mesma e os abandona em uma floresta. Para justificar-se, ela faz a seguinte argumentação: "Que vamos fazer com tantas crianças e tão pouca comida? Amanhã vamos deixá-los na floresta, assim talvez consigam comer". Embora o pai discorde, cede à ideia da mãe. Para Bettelheim (1980, p. 195), "a mãe de João e Maria se torna egoísta, rejeitadora,

pouco amorosa, narcísica – traços na mãe do primeiro momento do Édipo". Neste conto, a mãe representa a fonte de toda a alimentação para seus filhos. Segundo Corso e Corso (2006, p. 49), "é o seu corpo que é negado, já que devemos compreender o alimento enquanto extensão do corpo da mãe e de seus atributos maternos".

Para o processo de crescimento, segundo Corso e Corso (2006, p. 49), nessa narrativa:

[...] é muito comum uma temporada na floresta, significando o mundo externo, o fora de casa, que invariavelmente se iniciará como uma expulsão ou com a fuga de uma condenação à morte. Há muitas mortes ao longo do crescimento, cada nova etapa obriga o ser humano a ver morrer aquilo que ele era e a família que servia àquela modalidade de relação.

João e Maria estão na fase oral, primeiro momento do Édipo, por não terem aceitado a interrupção das suas necessidades orais, pois foram expulsos de casa, sendo obrigados a se desenvolverem. Desta forma, rompem sua ligação dependente com a mãe, como ela desejou. Quando as crianças se deparam com a casa de gengibre, elas não controlam as suas ansiedades orais e devoram a casa toda.

As crianças do conto "João e Maria" passam dessa fase, ao reconhecerem os perigos da voracidade oral explorada pela bruxa que investe nessa fase edípica das crianças. Ciente de suas intenções, João a ludibria, mostrando-lhe o rabo de um rato ao invés do seu dedo para provar-lhe que eles não estão engordando. Nesse episódio, percebe-se que João precisa usar de inteligência e astúcia para salvar a si e a sua irmã da ameaça de serem devorados. Esse é um estágio de desenvolvimento que eles atingem por conseguirem se livrar do perigo. Como, porém, não estão totalmente maduros, é preciso ultrapassar outro obstáculo, a travessia do rio, outra prova de amadurecimento.

Desta vez, é Maria que deve mostrar sua destreza para chegarem ao outro lado do rio, embora eles façam isso separados. Esse acontecimento representa o terceiro momento do Édipo e a importância de usar a própria inteligência para resolver os problemas da vida juntos.

No retorno ao lar, João e Maria trazem consigo tesouros pertencentes à bruxa, os quais eles roubaram antes de fugir, para compartilhar com os pais. Este fato representa a independência de pensamento e de ação.

## 2.6 As Fadas

No conto "As Fadas", de Charles Perrault, a mãe tem duas filhas, tendo predileção pela filha que a ela mais se assemelha em comportamento, temperamento e aparência física. A relação entre ambas está fixada na primeira fase do Édipo. A filha predileta é o falo da mãe, por preencher o seu vazio.

A relação com a outra filha, ignorada por possuir virtudes e beleza, mostra a mãe presa na primeira fase do Édipo, por não conseguir viver com o discurso desta outra moça, antes tão querida e agora tão odiada. O discurso proferido, evocando sapos e cobras, revela a personalidade má da mãe, que não consegue aceitar a si mesma e acaba por expulsar a filha de casa.

A filha desprezada volta de suas obrigações com o dom de expelir pérolas e rosas. Esse dom foi dado por uma pobre mulher que, sentada perto de uma fonte onde a filha boa buscava água todos os dias, lhe pediu que matasse a sua sede. Essa mulher era uma fada, representando a boa mãe. Por tamanha generosidade, foi concedido à filha boa o dom de proferir pérolas e rosas.

Mesmo tendo visto o maravilhoso dom da filha, a mãe continuou a ignorá-la, e, ainda tendo preferência pela outra filha, mandou que esta fosse até a fonte onde a irmã havia conseguido os valiosos poderes. Vã tentativa, pois, por se sentir especial, por ter recebido todo o amor da mãe, a moça age com arrogância com a mesma mulher – agora bem vestida – que também lhe pedira água – a fada. O efeito foi contrário ao esperado: ela passou a proferir cobras e sapos. A mãe, inconformada com o resultado, tenta bater na filha rejeitada, culpando-a pelo que acontecera com sua mimada filha. Depois de tanto desgosto, a menina foge, em busca de ser amada.

A figura da mãe, nessa narrativa, é representada pelas duas mulheres: a mãe má e a mulher

pobre/bem vestida – a fada. A mãe má é um entrave para que a filha boa se torne mulher. Já a mãe boa premia a filha boa e castiga a filha má.

Aqui se inicia um novo ciclo para a jovem rejeitada, pois não terá que viver sob as humilhações de sua mãe. Nesse momento, longe da mãe que a desprezava, a filha boa se estrutura como sujeito, pois sua boa conduta foi recompensada ao encontrar seu grande amor, um príncipe, pois este, quando a vê expelindo pela boca pérolas e rosa, se apaixona por ela. Nessa perspectiva, "a bondade é premiada com a expulsão de pérolas junto a cada palavra, ao passo que a personagem má é condenada a vomitar sapos sempre que falar" (CORSO; CORSO, 2006, p. 55).

Talvez aqui valha o esclarecimento de que as pérolas e rosas são símbolos que traduzem palavras de afeto, gentis, sentimentos bons que se abrigam no coração da moça e que têm valor especial para aqueles que sabem reconhecê-lo. Neste sentido, sobre esse conto, Corso e Corso (2006, p. 54) alertam que "palavras também são objetos que saem da boca e é preciso controlar o que se diz".

## 2.7 Rapunzel

No conto "Rapunzel", dos Irmãos Grimm, a mãe da personagem se encontra na fase oral, o que se traduz por seu desejo incontrolável de comer hortaliças. E como a história diz, esse desejo aumenta dia após dia. Para continuar satisfazendo-o, a Mãe e o Pai oferecem a filha a uma bruxa, em troca de alfaces, na tentativa de suprir os próprios anseios.

A figura da Mãe assume, agora, a forma de bruxa, que prende Rapunzel em uma torre. De acordo com Corso e Corso (2006, p. 76):

A madrasta e a mãe são personagens conexas, porque ambas querem a satisfação de seus desejos num esquema de tudo ou nada, vida ou morte. A mãe biológica exige a verdura, sob ameaça de morrer, levando consigo a criança para o túmulo. Já a bruxa ama sua filha, mas somente se esse afeto lhe for exclusivo. Sentindo-se traída, expulsa aquela a quem tanto se dedicou, convencida que não lhe serve mais; de certa forma, é como se para ela Rapunzel tivesse morrido. Unidas pela intransigência de seus desejos, essas duas

personagens maternas podem ser compreendidas como uma só.

A relação entre a bruxa e Rapunzel evidencia a primeira fase do Édipo, quando a Mãe estabelece posse e controle sobre o destino da menina. Nesse relacionamento, a Mãe não permite dividir a filha com outra pessoa. Esse tempo que Rapunzel fica sob o domínio da Mãe é, contudo, longo demais, dificultando seu crescimento psíquico e emocional.

Rapunzel só consegue passar para a fase seguinte quando um Príncipe a ouve cantar. Jogando-lhe as longas tranças pela pequena janela da torre, Rapunzel permite o acesso do rapaz ao seu mundo limitado. Os sentimentos entre ambos dão segurança à moça, e é dessa forma que a lei penetra na relação entre mãe e filha. Essa lei se confirma no discurso de Rapunzel, que diz: "Eu não terei de sustentar uma carga tão pesada como a sua por muito tempo, Mãe Gretel, pois o filho do rei logo virá para me levar embora" (GRIMM; GRIMM, 2001, p. 81).

Nesta fala, pode-se perceber que a filha não quer ser mais o falo da Mãe e que está mais do que na hora de ter a sua própria vida ao lado de um homem maduro, para que juntos construam uma relação saudável. Ao se sentir rejeitada, a Mãe também decide não ter a sua filha como o falo e abandona-a em uma floresta. Em certo momento, ao ver como Rapunzel mantinha contato com o Príncipe, a Mãe lhe corta as tranças, exatamente quando o rapaz subia para a torre. Ele cai em espinheiros e fere os olhos, ficando cego. A Mãe expulsa Rapunzel para a floresta, sozinha.

Essa manobra representa a terceira fase do Édipo a ser vivida por Rapunzel, necessária para ela elaborar novas informações, novos sentimentos, ou seja, promover o próprio amadurecimento. Após esse longo período, o príncipe, cego, perdido na mesma floresta, escuta, novamente, o canto de Rapunzel, que o livra da cegueira e com quem passa a viver dali em diante.

## 2.8 Pequeno Polegar

Na versão de Perrault, o "Pequeno Polegar" é

um menino que, junto de seus irmãos, é abandonado pelos pais, em uma floresta, pois estes não tinham como alimentá-los. Pequeno Polegar, sabendo o que iria acontecer, havia planejado como regressar para casa, utilizando pedrinhas brancas. E assim volta para casa, trazendo também seus irmãos. Nesse conto, é o pai, no entanto, que tem a vontade de abandonar os filhos. Aqui, o pai faz o papel de carrasco, de modo a se perceber correlação entre esta figura e o ogro que ameaça devorar as crianças. Um que rejeita e o outro que quer devorar.

O retorno do Pequeno Polegar revela que ele não estava preparado para enfrentar a vida, evidenciando a primeira fase do Édipo. O menino precisa construir a sua imagem por meio do outro, ou seja, sua mãe, porém esta não lhe propicia tal construção. Além disso, ela tem preferência pelo filho mais velho, relação fixada na primeira fase do Édipo e que não se desenvolve mais.

O Pequeno Polegar e seus irmãos foram novamente abandonados na floresta e desta vez ele não teve meios de regressar para o seu lar. Perdidos em meio à mata, eles buscam refúgio na casa de uma mulher gigante (um Ogro). Esta mulher dá-lhes abrigo, comida e os coloca na cama para dormir, assumindo a função de acolhedora, protetora e provedora de alimentos, ao contrário da mãe de Pequeno Polegar.

Ele só passa para a segunda fase do Édipo quando, percebendo o perigo que o cerca e a seus irmãos e:

[...] receoso de que o Ogro se arrependesse de não os ter matado logo, ele levantou-se no meio da noite e, pegando o seu gorro e o de seus irmãos, colocou-os com toda a cautela na cabeça das sete filhas do Ogro, depois de lhes tirar as coroas de ouro, que pôs na sua própria cabeça e na de seus irmãos, para que o Ogro pensasse que eram as suas filhas, os meninos que ele queria matar (PERRAULT, 1994, p. 70).

A narrativa "Pequeno Polegar", na versão dos Irmãos Grimm, revela que o menino já atingiu a sua maturidade: "seus olhos eram astutos e brilhantes, e ele logo se revelou um rapazinho inteligente que parecia saber sempre o que queria" (PERRAULT, 1994, p. 70). Essa criança



resolvia os problemas do cotidiano em seu lar, como, por exemplo, ajudar o pai a puxar o carro com lenhas. A sua partida de casa foi espontânea, mostrando um alto grau de desenvolvimento e independência, o que também se via nas situações adversas que ele enfrentava e no modo como as solucionava. A volta para casa significa que o Pequeno Polegar é maduro até para decidir quando regressar. Na versão de Perrault, a terceira fase é atingida pelo Pequeno Polegar quando ele enfrenta sozinho o Ogro, tirando-lhe as botas no momento em que este dorme. Ele se estrutura como sujeito quando pega todos os pertences valiosos do Ogro e leva para a sua família – isso tudo graças à sua astúcia.

A presença do pai neste conto, na versão dos Irmãos Grimm, serve para ajudar positivamente o desenvolvimento do filho, o que fica claro em dois momentos: o primeiro, quando aceita que Pequeno Polegar o ajude a puxar o carro; o segundo momento, quando não impede a sua partida de casa.

## 2.9 Chapeuzinho Vermelho

"Chapeuzinho Vermelho", na versão de Perrault, tem como tema central uma ameaça: a personagem corre o risco de iniciar sua vida sexual com um homem mais velho, maduro e sedutor. A história já se inicia com representação do segundo momento do Édipo, por apresentar uma sexualidade prematura.

No enredo, a mãe da personagem a aconselha a não se desviar do caminho correto, por saber que sua filha tem um senso de curiosidade bastante aguçado, e isso remete a questões sexuais, ainda que não seja em tempo propício para descobertas dessa ordem. Como ela está entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, cede às tentações, de forma inconsciente, tais como: a escolha de outro caminho para chegar à casa da avó e a demora nesse caminho, colhendo flores e prestando atenção nas borboletas. Ainda se vê interação com seu antagonista – o lobo, a quem ela responde quando ele questiona:

Onde está indo tão cedo, Chapeuzinho Vermelho? Ele perguntou. Visitar minha avo-

zinha, senhor, ela respondeu. Ontem mamãe assou e me mandou levar um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho para ela porque está doente, e isso vai deixá-la mais forte e fazer-lhe bem. Onde mora a sua avozinha, Chapeuzinho Vermelho? A cerca de meia milha daqui, pela mata. Sua casa fica debaixo de três carvalhos grandes, perto das sebes de nozes; é bem fácil de reconhecer, disse Chapeuzinho Vermelho. (PERRAULT, 1994, p. 37).

Nesse episódio, Chapeuzinho contribui para a morte da avó.

O pai aparece sob duas figuras opostas. A primeira figura é a do lobo, sedutor; a segunda é a do caçador, que é forte e protetor. Segundo Bettelheim (1980, p. 214), "a menina certamente espera que o pai a salve de todas as dificuldades, especialmente das emocionais que são uma consequência de seu desejo de seduzi-lo e ser seduzida por ele".

Na versão de Perrault, Chapeuzinho não foi devorada pelo lobo no primeiro contato devido à presença de outros lenhadores na floresta. Essa é a leitura de Bettelheim (1980, p. 211): "o lobo, figura masculina e sedutora, representa, na sociedade, o homem maduro, este moralmente impedido de seduzir uma menina – e ainda mais às claras". O comportamento do lobo, por sua vez, é o esperado, dada sua perspicácia, pois ele pretende devorar Chapeuzinho após eliminar a avó (mãe). A mãe representa a repressão dos desejos sexuais da menina. É como se ela, a menina, não se sentisse à vontade em iniciar uma vida sexual com a presença da mãe entre ela e o lobo.

Corso e Corso (2006, p. 63) ponderam sobre o papel do pai nessa narrativa:

Seria pouco pensar que do pai só se espera o papel do Lobo no sentido de colocar as coisas no seu lugar e impor as leis. [...] as meninas usarão também as armas femininas da sedução para conquistar para si a atenção do pai. É por isso que elas se deixam cativar nos diálogos com ele, que desobedecem à mãe. O pai deve ser temível, como o Lobo, mas para a menina é importante fantasiar que ele também a deseja e a corteja. Essa questão da importância do desejo paterno torna-se relevante mais tarde, quando a menina entra na adolescência [...].

Já na história dos Irmãos Grimm, o caçador

aparece para não permitir que os impulsos sexuais dominem Chapeuzinho. A figura do caçador é representada pelo superego, ou seja, a razão. Na versão dos Grimm, a menina consegue controlar os seus anseios sexuais por meio do caçador, estruturando-se como sujeito.

A terceira fase do Édipo é atingida por Chapeuzinho, na versão dos Irmãos, quando é lançada no interior do lobo. Neste momento, ela adquire a maturidade e a capacidade para apreciar o mundo sob uma nova luz. Dito de outra maneira, ela começa a compreender que os impulsos sexuais devem ser controlados, portanto, deve evitar que sentimentos de natureza sexual a dominem. E, na versão de Perrault, Chapeuzinho fica presa à segunda fase do Édipo por se deixar seduzir pelo lobo, agindo de acordo com o princípio do prazer. Nessa versão perraultiana, para que os seus desejos sexuais latentes sejam satisfeitos, Chapeuzinho trai a confiança da mãe, não respeita seus conselhos e contribui para a morte da avó.

### Considerações Finais

Diante dessas análises, verifica-se que os contos de fadas apresentam e mantêm uma estrutura fixa, pois se iniciam com um problema edípico real (conflito entre mãe e filha ou filho, pai e filha). O desenvolvimento dos contos é sempre pela busca da maturidade do herói ou da heroína, fenômeno que ocorre, muitas vezes, pelo rompimento com os laços familiares. A única história, dentre as analisadas, que não mostra esse rompimento com a família é o conto "Príncipe Sapo". A restauração da ordem interna dos personagens principais, ou seja, a passagem pelos três tempos do Complexo de Édipo, acontece no desfecho da narrativa.

Também constatamos que os contos tratam do medo. Esse sentimento é percebido quando "João e Maria" e "Pequeno Polegar" e seus irmãos são abandonados na floresta. Para Corso e Corso (2006, p. 16), "a sobrevivência de diversas histórias de abandono das crianças por mães/madrastas egoístas, na linha de João e Maria e Pequeno Polegar, indica que as crianças querem saber dos limites e da ambivalência do amor materno". Quem é que já não sentiu medo do escuro, de

fazer uma prova, de ficar em casa sozinho, de morrer e de ser abandonado pelos pais? E é esse sentimento por que todos passam; e seja qual for sua intensidade, é daí que aprendemos a superar desafios para podermos viver melhor.

Outro sentimento que está muito presente nas narrativas é o amor. O Príncipe, ao ver a bela jovem, seja em um estado de inércia, como em "Branca de Neve", seja no estado de maus-tratos, como em "Cinderela", consegue salvá-la do perigo, jurando amor eterno. Qualquer criança ou adolescente, e até os adultos, anseiam por um momento como esse, ter um final feliz ao lado da pessoa a quem ama.

Nessas histórias encontramos também o arquétipo de mulheres dominadoras e egoístas, caracterizadas, por Lacan e Freud, como mulheres narcisistas e histéricas e que possuem um falo. Esses tipos de mulheres transferem para o Outro seu próprio desejo de ter para si os atributos externos e internos desse Outro e, por isso, querem ocupar o seu espaço ou então fazer com que os seus filhos tenham um lugar não desejado, como visto em "As Fadas", "Cinderela" e "A Moça dos Gansos", entre outros.

As histórias dos contos de fadas se fazem fortemente presentes, devido às identificações que as crianças e os adultos têm com elas. Seguindo esse raciocínio, é provável que todo ser humano tenha enfrentado conflitos com sua mãe durante a infância. Todos nós um dia saímos de casa, rompemos laços com a família à procura da nossa identidade e maturidade. Para alguns, esse tipo de situação ocorre muito cedo; para outros, um pouco mais tarde. Alguns dos contos tratam disso muito bem, como nas histórias de "Branca de Neve", "João e Maria" e "Pequeno Polegar".

### Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: Gostosas e Bobices*. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1993.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.
- CAVALCANTI, Raissa. *O mito de Narciso: o herói da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1992.



CHEMAMA, Roland. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Angela Melim; Vera da Costa; Silva e Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de fadas*. Trad. Celso Mauro Paciornik. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 96-103.

LEADER, Darian. *Por que as mulheres escrevem mais cartas do que enviam?* Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MACKINNON, Roger; MICHELS, Robert. *A entrevista psiquiátrica na prática diária*. 5. ed. revista. Porto Alegre: Artmed, 1992.

MAURANO, Denise. *Nau do desejo: o percurso da ética de Freud e Lacan*. Alfenas: UNIFENAS, 1995.

MENDES, Mariza Bianconcini Teixeira. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: UNESP, 2000.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. 4. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

---

### Fabiana Sena

Pós-doutorado em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora Associada III no Departamento de Metodologia da Educação e credenciada no Programa de Pós-Graduação em Educação, ambos localizados na UFPB. Líder do Grupo de Pesquisa Memória, História e Educação CNPq/UFPB. Pesquisadora da FAPESQ/PB.

---

### Girlene Marques Formiga

Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora titular do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB), com atuação no Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional e Tecnológica e na Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq/IFPB Leitura, Literatura, Ensino e processos formativos (LLEF).

---

### Joseli Maria da Silva

Graduada em Letras/Português/Inglês/Francês, Mestre em Língua Portuguesa e Doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Membro do Grupo de Pesquisa Memória, História e Educação CNPq/UFPB. Professora titular aposentada pelo Instituto Federal da Paraíba (IFPB), *Campus João Pessoa*.

---

### Endereço para correspondência:

FABIANA SENA

Universidade Federal da Paraíba

Centro de Educação – Bloco III

Departamento de Metodologia da Educação

Cidade Universitária *Campus I*

João Pessoa, PB, Brasil

58059-900

*Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.*