

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

VALTER BARROS MOURA

**LITERATURA & PSICANÁLISE: ESTUDO COMPARATIVO SOBRE A
PERVERSIDADE NOS CONTOS DE FADA, NAS OBRAS DE ADÍLIA LOPES E
PAULA REGO.**

**SÃO PAULO
2013**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M929I Moura, Valter Barros

Literatura & Psicanálise: Estudo Comparativo sobre a perversidade nos Contos de Fada, nas obras de Adília Lopes e Paula Rego. / Valter Barros Moura ; orientador José Nicolau Gregorin Filho. - São Paulo, 2013.
224 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Contos de fada. 2. Psicanálise. 3. Comparatismo literário. 4. Adília Lopes. 5. Paula Rego. I. Filho, José Nicolau Gregorin, orient. II. Título.

VALTER BARROS MOURA

**LITERATURA & PSICANÁLISE:
UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE A PERVERSIDADE NOS
CONTOS DE FADA, NAS OBRAS DE ADÍLIA LOPES E PAULA REGO.**

**Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, com vistas
à obtenção do Título de Doutor em Letras,
Área e Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa**

**SÃO PAULO
2013**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Valter Barros Moura

Título: Literatura & Psicanálise: um Estudo Comparativo sobre a perversidade nos Contos de fada, nas obras de Adília Lopes e Paula Rego.

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

***“Viver é a coisa mais rara do mundo, a maioria
das pessoas apenas existe.”
Oscar Wilde***

AGRADECIMENTOS

أنا ماجستير في بلدي الصمت والعبء من كلماتي (*pensamento Tuaregue*¹)

Minha gratidão àqueles a quem dedico este estudo: Ao *Tudo que É*, Deus e às forças primevas que me mostram o caminho a ser seguido, ouvindo sempre minha alma e meu coração. À mulher *Maria Lenice Barros de Moura - in memoriam* - que me ensinou sermos nós frutos de escolhas, cujo legado de fé foi: “*Nasceste com as mãos abertas meu filho, a Vida É! Cumpre tua missão*”.

Ao homem *Gilberto Satyro de Moura*, filho do povo azul e do vento cuja intrépida ancestralidade herdei, bem como a lição: “*A Vida há de lhe ensinar!*”. A minha irmã, *Lila Barros Moura*, cujo amor, carinho e lealdade constantes me fazem lembrar que somos *Imohag*, filhos do deserto.

Pelo desafio de fazer-me trilhar o caminho do herói, minha eterna gratidão ao professor-orientador Dr. José Nicolau Gregorin Filho por suas aulas, palavras de apoio e orientações que me encorajaram a concluir este estudo. Especiais agradecimentos aos professores doutores: Maria Zilda da Cunha e Helder Garmes pela confiança a mim depositada quando da qualificação; a Mônica M. de S. Simas e Mario Cesar Lugarinho, por suas colaborações, muito obrigado!

Aos meus pacientes que, sem saberem, indiretamente estiveram presentes em vários momentos de elaboração desse trabalho. Finalmente a CAPES, agência de apoio financeiro que me auxiliou nesta minha pesquisa e jornada.

A todos vocês: *Shucram as-salamu alaikum*²!

¹ “*Eu sou o mestre do meu silêncio e escravo das minhas palavras*”.

² “*Muito obrigado! A paz esteja com todos vocês*”!

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo primeiro o da perversidade contida nas paráfrases verbo-visuais dos contos de fada, por meio da análise de algumas das obras da escritora portuguesa Adília Lopes e da artista plástica de origem lusitana Paula Rego. Utilizando de um estudo comparatista embasado principalmente num arcabouço teórico transdisciplinar com a psicanálise freudiana, junguiana e lacaniana, este trabalho procura conceituar o termo perversidade para, posteriormente, demonstrar processos pelos quais determinados textos podem assumir versões cuja perversidade nas relações das personas / personagens são materializadas, em função de diferentes momentos sócio-político-culturais, além de conservarem subjacentes elementos de ordem subjetiva ao dialogarem com seus leitores.

A fim de melhor compreensão da nossa análise, expomos sucintamente, parte da base teórica prática de suporte que respondeu a questão: - Quais mecanismos envolveriam o processo analítico e do sentido narrativo engendrados a partir dos textos para interpretar os signos verbais e não verbais? Partindo de um breve estudo entre as obras e suas relações com a sociedade e a política, também este trabalho precisou lançar mão considerações fundamentais do processo de conhecimento: a cognição.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de fada, Adília Lopes, Paula Rego, Psicanálise, Comparatismo literário.

ABSTRACT

The present study aims first study of perversity paraphrases contained in verb-visual fairy tales, through the analysis of some of the works of the Portuguese writer and artist Adília Lopes Plastic origin Lusitanian Paula Rego.

Using a comparative study based, especially in a basement theoretical transdisciplinary with Freudian, Jungian and Lacanian, this research seeks to conceptualize the term evil to subsequently demonstrate the processes by which certain texts may take versions whose perversity in relations of personas / characters are materialized due to different moments socio-political-cultural, and retain the underlying elements of subjective order to dialogue with your readers.

In order to better understanding of our analysis, we explain briefly the theoretical basis of practical support that answered the question: - What mechanisms involve the analytical process and narrative sense engendered from the texts to interpret the verbal and nonverbal signs? Starting from a brief study of the relationships between the works and their relationship to society and politics, also this work also had to resort to fundamental considerations of process knowledge: cognition.

KEY WORDS: Fairy tales, Psychoanalysis, Adília Lopes, Paula Rego, Literary comparatism.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA.....	10
I. CONSIDERAÇÕES: PERVERSIDADE NA TEORIZAÇÃO DA ARTE.....	14
II. LITERATURA & PSICANÁLISE.....	23
2.1 - Conceitos históricos de literatura: breve percurso.....	28
2.2 - Mito: dimensões entre a literatura e a psicanálise.....	34
2.2.1 - Símbolo, literatura e psicanálise: convergências.....	40
2.3 - Criação literária: aspectos histórico-culturais.....	46
2.3.1 - Evolução da subjetividade.....	49
III. CONTOS DE FADA: DIÁLOGOS COM A PSICANÁLISE.....	60
3.1 - Gênese dos contos e psique.....	62
3.2 - Questões de leitura e aprendizado.....	64
3.3 - Ancestralidade, um recurso fundamental.....	67
3.4 - Tudo mudou para continuar o mesmo.....	69
IV. PERVERSIDADE: NUANCES POLÊMICAS.....	72
4.1 - Perversão: fenômeno humanístico.....	77
V. METODOLOGIA: NARRATIVAS SOBRE O DIVÃ.....	80
5.1 - Finalidade do estudo.....	82
5.2 - Classificação.....	82
5.3 - Objetivos da pesquisa.....	83
5.3.1 - Gerais.....	83
5.3.2 - Específicos.....	83
5.4 - Instrumentos: do referencial teórico aos objetos.....	84
5.4.1 - Bibliografia e biografia de Adília Lopes.....	85
5.4.2 - Bio-biblio e catalografia das obras de Paula Rego.....	86
5.4.3.1 - Pesquisa de observação.....	87
5.4.3.2 - Especificações catalográficas e ficha técnica.....	88
5.5 - Fundamentação para aplicação do método.....	89
5.6 - Metamodelo para análise dos resultados.....	96
5.6.1 - Narrativas imagéticas-simbólicas.....	97
5.6.2 - Narrativas mítico-imagéticas.....	98
5.7 - Análise final entre textos imagéticos e verbais.....	102
5.7.1 - Correlações triáticas da análise final.....	110

VI. ADÍLIA LOPES: SUBJETIVAÇÃO PERVERSA.....	117
6.1 - A perversidade social pós-moderna.....	120
6.2 - A perversa literatura pós-moderna.....	122
6.3 - Publicidade perversa.....	124
VII. PAULA REGO: A VISUALIDADE PERVERSA DOS CONTOS DE FADA.....	127
7.1 - Anamnese: Paula Rego e o poder da arte perversa.....	129
7.1.1 - Identificação.....	129
7.1.2 - Paradigma de uma sexualidade institucional.....	131
7.2 - O Estado Novo instrumentaliza uma arte libertária.....	133
7.2.1 - Narrativas-denúncia revelam realidades perversas.....	137
7.2.2 - Lilith & Eva: a perversa santificação feminina.....	139
7.3 - Arte pictórica e fetichismo.....	146
7.3.1 - O choque inesperado da Fada Azul.....	153
7.3.2 - Narrativa imagético-simbólica: amoralidade.....	155
7.3.3 - Análise psicoimagética: incongruência.....	156
7.3.4 - Narrativa imago-simbólica: anima, animus e sombra.....	157
7.3.5 - Análise psicoimagética: dessublimação e duplo-vínculo.....	158
7.3.6 - Resultado: mito Medéia.....	159
7.4 - De quem és filho? Sou filho de meu Pai!.....	160
7.4.1 - Narrativa imagético-simbólica: congruência.....	167
7.4.2 - Análise psicoimagética: incongruência.....	168
VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
IX. BIBLIOGRAFIA UTILIZADA.....	174
X. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	178
XI. ANEXOS.....	185

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 01 - Madrasta e o Espelho, com Olivia Wilde e Alec Baldwin, fonte: 25
“Disney Dream Portrait”, (2011).
- Figura 02 - Escola de Atenas - Raffaello Sanzio (1511-1520), 34
fonte: Stanza della Segnatura, Palácio do Vaticano - Roma.
- Figura 03 - Narciso - Caravaggio (1594-1596), fonte: Galeria Nacional de 55
Arte Antiga, Roma – Itália.
- Figura 04 - O Rapto de Psique - William-Adolphe Bouguereau (1825-1905),
fonte: Coleção Particular – França.
- Figura 05 - A Prova, Paula Rego (1989), fonte: National Gallery (1991). 94
- Figura 06 - A Filha do Polícia, Paula Rego (1987), fonte: Coleção Particular 114
- Figura 07 - *Sem Título*, nº 01 - Paula Rego (1999), fonte: Fundação 117
Calouste Gulbenkian
- Figura 08 - *Sem Título*, nº 02 - Paula Rego (1999), fonte: Fundação 117
Calouste Gulbenkian
- Figura 09 - *Sem Título*, nº 03 - Paula Rego (1999), fonte: Fundação 118
Calouste Gulbenkian
- Figura 10 - *Sem Título*, nº 04 - Paula Rego (1999), fonte: Fundação 118
Calouste Gulbenkian
- Figura 11 - *Sem Título*, nº 05 - Paula Rego (1999), fonte: Fundação 119
Calouste Gulbenkian
- Figura 12 - *Sem Título*, nº 06 - Paula Rego (1999), fonte: Fundação 119
Calouste Gulbenkian
- Figura 13 - *Sem Título*, nº 07 - Paula Rego (1999), fonte: Fundação 120
Calouste Gulbenkian
- Figura 14 - *Sem Título*, nº 08 - Paula Rego (1999), fonte: Fundação 120
Calouste Gulbenkian



NOTA INTRODUTÓRIA

“No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus, o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por Ele e se fez carne e habitou em nós; e nada do que tem sido feito, foi feito sem Ele. Nele havia a vida, e a vida era a Luz dos homens”.

(João 1:1-4)

Verbo, qual deles João se referiu? A resposta está nas conclusões porque se constitui não só a síntese deste estudo e se resume também na trajetória de vida do candidato a qual não houve facilidades, ao contrário. Nasci quase natimorto e logo me deparei com outro verbo: Ser. - A Vida É, disse minha mãe. Cresci ouvindo de meu pai um mote complementar representando a Lei: - Ela irá lhe ensinar filho. Assim, desde cedo, soube que meu caminho haveria de ser percorrido de forma híbrida, tal qual minha carreira profissional privada e acadêmica, consolidadas ante muitos desafios, dificuldades e histórias. Entre elas minha passagem pelo centro de Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa, que também não poderia ter sido diferente.

Numa tarde fria de Agosto de 2004, a partir de um café, a ideia embrionária desta pesquisa surgiu e, em meio a conversas profícuas com o hoje orientador Dr. José Nicolau. A partir de 2006, por meio das aulas, participações em congressos e eventos um projeto de pesquisa entre a Literatura Infantil e Portuguesa sob o olhar psicanalítico se desenvolveu. Aceitar o desafio em realizá-lo me lembrou de Rafael Andrés Villari quando afirmou podermos buscar no texto literário aquilo que não nos é possível alcançar ou dizer enquanto psicanalistas. Assim, na primeira parte da pesquisa procurei identificar e estabelecer as relações polifônicas entre a Literatura, a Psicanálise e a Arte contemporânea. No segundo momento da pesquisa encampou as confluências entre as disciplinas e áreas estabelecidas, sob o método de um “*olhar e escuta*” psicanalíticos que se consistiram no viés investigativo, interpretativo, comparatista e analítico entre os objetos narrativos literários, artísticos e suas relações míticas e simbólicas representativas dos afetos e, especificamente, sob o jugo da perversidade. Com satisfação apresento-lhes os resultados desta propositura científica e jornada pessoal.



**I. BREVES CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS:
PERVERSO COMPARATISMO LITERÁRIO E ARTE**

“Arte e literatura unificam-se naquilo a que chamamos poesia”, Ernesto Sábato.

Se considerarmos a Literatura enquanto Arte ao ponto de classificá-la no gênero poético como afirmou Ernesto Sábato, teríamos de considerar integralmente as três principais linhas teóricas que compuseram o comparatismo literário (as escolas francesa, soviética e americana). Contudo, neste capítulo, por conta do formalismo russo ter seu construto perverso, razão pelo qual o elegemos paradoxalmente a citação posta porque, antes da revolução bolchevista de 1917, Víktor Shklovski³ já havia inaugurado a corrente literária formalista russa no ensaio “*Arte como Processo*”. Roman Jakobson (1921) trouxe a ideia de que a função poética da linguagem consistindo na ambiguidade da mensagem que abarcaria o seu significante, demonstrando assim como um texto poético se instaura na consciência formal do discurso literário em níveis semântico, sintático e fonológico.

E com a proposta de dissociar o arcabouço teórico literário disponível na época das outras ciências, os formalistas russos optaram por um ideal: o de formalizar, com precisão, a crítica literária como ciência independente. Esse objetivo de precisão entraria em choque com a visão da crítica literária da época porque Shklovski e Jakobson propuseram a construção de uma “ciência” de forma empírica e, para isso, sugeriram aos críticos literários que se abstivessem de ideias oriundas de outros campos do estudo da Literatura como a filosofia, a psicologia ou mesmo a moral e concentrarem-se naquilo que de fato interessasse a ela, ou seja: a linguística⁴ e coube a Leo Jarubinsky⁵ a missão de demonstrar, de maneira empírica, o contraste entre a linguagem prática e linguagem poética.

³ SHKLOVSKY, Viktor. “*Art as a Technique*,” in L. T. Lemon and M. J. Reis, trans. and eds., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1965.

⁴ STEINER, Peter. “*Russian Formalism*”. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Ed. Raman Selden. Vol. 8. Cambridge: Cambridge University Press, 1995:11-29.

⁵ HABIB, M. A. R. *A History of Literary Criticism from Plato to the Present*. Oxford: Blackwell, 2004:37

1.1 - Desfamiliarização enquanto ideologia social.

Contrastar, per si nos reporta á comparação e, para os russos esse contraste se daria na estrutura e no padrão linguístico de sons sem valor independente na linguagem prática, caracterizando-a como uma forma de comunicação. Já o padrão poético possuía um valor independente do objetivo de comunicação, porque a valoração da sonoridade está na sua articulação e pronúncia e não apenas no seu conteúdo comunicativo. De início os formalistas consideravam a obra literária como um compêndio arbitrário de elementos para, posteriormente, perceberem que o som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima e técnicas narrativas eram subsistemas correlacionados e inseridos a um sistema textual maior.

Com a arquitetura sistemática desse arsenal de elementos literários formais, fosse arte ou no estilo, isso acarretou um efeito literário perverso: o da “*desfamiliarização*”. O não familiar na linguagem poética visaria criar uma percepção do objeto e não do seu significado propriamente dito, evocando a visão de que tal objeto não teria significação e sim um deslocamento do sentido comum, um símbolo que o tornasse “*estranho*”.

Sobre a função da arte na sociedade e a *mimesis*⁶, o crítico ucraniano Oleksander Potebnia (1835–1891) afirmou que “*as imagens não têm outra função senão permitir agrupar objetos e ações heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido*”, pois segundo ele a arte apresentava o desconhecido como referência da natureza conhecida pelo homem e, se por um lado isso dificulta a

⁶ Na Grécia antiga, mimese é ideia que norteou a criação de obras de arte em correspondência ao mundo físico entendido como modelo de beleza, verdade e do bem. Em Platão mimesis é contraste ou imitação, com diegese ou narrativa. Depois dele o significado foi deslocado para uma função especificamente literário na sociedade grega antiga e seu uso mudou e foi reinterpretada muitas vezes desde então.

percepção artística, por outro a prolonga. Razão pela qual “a Arte é uma maneira de expressar a experiência artística do objeto, o objeto em si não é importante⁷”.

1.1.2 - Perverso hermetismo literário.

Com isso os críticos russos almejavam tornar a Literatura numa ciência hermética, não antes de reconhecer primeiramente o que a poesia não é e, tampouco, que ela não deveria pautar-se na filosofia, psicologia ou na moralidade e sim na linguagem em sua função estética. A contextualização dessa função em um texto literário jamais compensaria a posição filosófica de um escritor como Victor Erlich⁸, o qual enfatizou, veementemente, que “a forma para apresentar o conteúdo do autor seria o estilo”.

Da ênfase no conteúdo ao estilo do texto, surgiram as premissas do formalismo russo, abstraindo-se de estruturas simbólicas e opondo-se ao papel binário da crítica almejando livrá-la do seu caráter ideológico e de suas interpretações filosóficas subjetivas. Em contrapartida, os críticos radicais da época tinham como premissa os princípios ideológicos, morais e sociais contrapondo-os à concepção estética porque eram partidários da derrubada do regime czarista, pois julgavam as obras textuais e a arte adequadas a um nacionalismo e à propagação da cultura e das tradições eslavas, temas recorrentes nesse período da história russa.

⁷ SHKLOVSKY, Viktor. *Art as a Technique*, in L. T. Lemon and M. J. Reis, trans. and eds., *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1965).

⁸ ERLICH, Victor. *Russian Formalism: History, Doctrine*. Third Edition. The Hague: Mouton, 1965:01. (Não houve consenso sobre a caracterização de “escola” do formalismo russo e sim entre as diversas concepções dos formalistas russos sobre uma noção ou um quadro teórico para descrever um modelo linguístico).

Muitos estudiosos contrapuseram essa ideia e mantiveram sérias objeções sobre essa convicção formalista. Todorov⁹, por exemplo, entendeu que essa não seria uma noção legítima e “*estrutural*” de Literatura, contestando a existência de um “*discurso literário homogêneo*”, visto que ocorrem características “*literárias*” fora da Literatura tornando igualmente óbvio que não existiria nenhum denominador comum para todas as produções literárias, a exceção do uso da linguagem e é com base nessa fundamentação e arcabouço teórico que prosseguiremos neste estudo triático e comparativo.

1.2 - Cronologia comparatista.

As raízes da Literatura Comparada têm origem nas literaturas grega e romana cuja gênese do termo *comparar*, do latim “*comparare*”, é localizada no século XV significando *confrontar, igualar, equiparar* e sua adjectivação “*comparativus*” (comparada) foi muito utilizada na Idade Média. Sandra Nitrini já havia destacado em 1997 que o termo “*deriva de um processo metodológico aplicável nas ciências onde comparar e contrastar foi um instrumento de confirmação de hipóteses*”. Tania Carvalhal (1986) aponta que o adjetivo “comparado” teve circulação já na Idade Média, todavia foi em 1598 que o termo foi utilizado em estudos literários, na obra de Francis Meres denominada “*Discurso Comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos*”.

⁹ TODOROV, Tzvetan. *The notion of literature*, in *New literary history*, V. 1, 1973:15-16.

Ao darmos um salto para o século XIX, na França, sinalizamos que foi a partir de Mme. de Staël (De l'Allemagne, 1814) a literatura comparada se desenvolveu sob influência do positivismo e da filologia, marcando assim, a atitude científica que privilegiou a comparação ou o contraste para confirmar ou negar hipóteses, influenciando pensamento sobre pensamento com forte referência ao espírito de nação a exemplo de Abel-François Villemain (1790-1870) que observou as influências que Inglaterra e França exerciam uma sobre a outra.

Em 1828, como crítico literário, Villemain foi quem primeiro empregou a expressão *literatura comparada*. Em 1829 proferiu um curso sobre a influência dos escritores franceses no estrangeiro, como autor de histórias literárias, bem como o *Cours de littérature française* e com isso pôde demonstrar seu amor pela literatura antes do movimento romântico, sem torná-la extremista. Do mesmo modo que o viajante Jean-Jacques Ampère (1800-1864), após ter realizado uma turnê pelo norte da Europa trouxe na bagagem a literatura dos épicos escandinavos e poesias alemães, possibilitando aos leitores franceses o seu acesso impresso, o primeiro deles *De l'Histoire de la Poésie* (1830). Após ter lecionado na Sorbonne, em 1848, Ampère tornou-se professor de história e popularizou o estudo de Dante na cadeira de literatura francesa do *Collège de France* onde na mesma instituição, em 1841, Victor Euphemien Philarète Chasles (1798-1873) ocuparia a cadeira de Literatura Comparada.

Philarète ao longo da carreira acadêmica produziu cerca de cinquenta volumes de história, história social e crítica literária. Contudo, somente em 1897 tais cursos passaram para as universidades: Joseph Texte foi seu primeiro titular, cujo propósito era “*fornecer dados para uma psicologia das raças e dos homens*”, cujo papel da literatura comparada viria catalisar a *Weltliteratur* (conceito de

literatura universal de Goethe). Aqui fazemos um aparte quanto ao termo literatura universal, porque Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) já havia detectado que essa evolução humana e cultural dos povos se daria por fases, aspecto no qual as comparamos miticamente ao mito¹⁰ de *Eros e Psiquê*, as quais resumimos essencialmente em quatro: a primeira *idílica*; a segunda *social e cívica* (correspondente ao espírito do pensamento de Rousseau); a terceira generalista (tratando-se da organização social); e, finalmente, a quarta cujo universalismo seria o apogeu, o clímax e talvez a utopia de integração.

Para Goethe, o que atualmente nomeamos de intercâmbio e comunicação intercultural, manifestados no núcleo comum entre as diferentes culturas sem que se apague a individualidade baseadas em diferenças nacionais, no sentido prático, *Weltliteratur* diz respeito à tarefa dos escritores, pensadores e poetas de fomentarem esse intercâmbio intelectual através de pesquisas, traduções, resenhas, discussões e encontros pessoais cuja universalidade resultaria num processo dinâmico e histórico no qual abarcaria a comunicação sucessiva entre os povos por meio de esforços conscientes rumo ao progresso. A motivação, de acordo com Goethe, seriam a compreensão comparatista e a curiosidade, a capacidade de assimilação, de abertura, de tolerância, para a síntese ou harmonização visando unir os homens cultos.

Essa ideia goetheana foi exposta em cartas, comentários e resenhas entre os anos de 1827 e 1830, quando Goethe empenhou-se em concluir a segunda parte da tragédia do Fausto a exemplo desta missiva enviada ao seu secretário Johann Peter Eckermann:

¹⁰ Utilizando-nos da representação de códigos não verbais e da arte, a ilustração composta em marca d'água, nas páginas de abertura dos capítulos deste estudo trata não só do mito *per sí*, como também alude metaforicamente o estudo comparatista atrelado à ilustração da capa associado à esse aparte goetheano.

“Cada vez mais me convenço (...) de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas surge em centenas e centenas de criaturas. (...) Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época”, (31 de janeiro de 1827).

Posto isso, Paul Van Tieghem (1871-1948) também fez parte da ala positivista de literatos e propôs o estudo do emissor (escritor, obra, ideia), do receptor e do transmissor (indivíduo, grupo, texto revisitado ou traduzido) na passagem pelas fronteiras linguísticas e para ele a vida do autor tinha importância na gênese da obra - estudar o objeto de passagem e como se daria essa passagem - ressaltando a importância do estudo dos meios que facilitaram a transmissão das influências, considerando autores menos representativos.

1.2.1- Étiemble, nosso referencial comparatista.

Ao contextualizarmos nomes de relevância nesse breve percurso histórico e, ressaltamos a parte, o de René Ernest Joseph Eugène Étiemble¹¹ (1909-2002) cuja tese de doutorado versou sobre o mito¹² do poeta Arthur Rimbaud e sua influência global. Um dos pontos na teorização comparatista étiembleana que nos fez dar ênfase ao seu nome diz respeito às “*pequenas literaturas*” onde o pesquisador chamou à atenção “*para que essas ocupem um lugar no âmbito da Literatura universal*”.

¹¹ Étiemble, René. *Le mythe de Rimbaud. Genèse du mythe: 1869-1949*. Bibliografia Analítica et critique d'un suivie suplemento aux iconografias. Bibliothèque des Idées, 2^o Ed. Paris: 1991.

¹² Étiemble, René. *Le mythe de Rimbaud. Structure du mythe*. Bibliothèque des Idées. 2^o Edição, 1961.

Nesse sentido, por mais híbridos, intertextuais e dialógicos que sejam os contos de fada e maravilhosos, os destacamos neste contexto concernente à observação de Étiemble, pois a Literatura infantil ainda hoje é tida por muitos como uma “*literatura menor*” e, no tange ao nosso estudo, fazemos nossa a observação do estudioso, em unísono. Pois como leitor insaciável que foi, atraído pelo que lhe causava estranheza criticou o “*eurocentrismo*” ao publicar *Comparaison n’est pas raison* (1963) exaltando aquilo a que ele mesmo nomeava de “*comparatisme planétaire*”, fundamentado num sólido (e talvez ingênuo) humanismo.

Crítico literário polemista e ousado, Étiemble desfrutou de excelente reputação por destacar qualidades pessoais, intelectuais de vários autores de diferentes culturas, isso motivou a Comissão Geral do Prêmio Balzan a premiá-lo em 1988, auferindo o reconhecimento da Academia Francesa. Além dos diversos ensaios e a publicação de três livros, um dos quais *Blason d’un corps* (Paris: Editions Gallimard, 1961) ele é lembrado e muito lido por suas traduções de *Lawrence da Arábia* para o francês. Defendeu o globalismo literário por meio das suas atividades como um tradutor, crítico e professor universitário, através da manutenção de trocas constantes com escritores, intelectuais, acadêmicos de todos os continentes, tornando-se mentor de muitos estudantes estrangeiros e incentivando o trabalho comparativo.

Além disso, Étiemble considerou as grandes categorias literárias e poéticas como os épicos persa, indianos entre outros excedem as literaturas nacionais e só podem ser verdadeiramente compreendidos quanto maior e mais universal seja sua abordagem e, por esta razão, também foi pioneiro da descoberta no meio universitário do lusitanismo especializado, da literatura portuguesa. Nesse

sentido, foi, à sua maneira, um lusitanista que procurou arrancar Portugal da periferia cultural da Europa, principalmente com seus escritos antológicos sobre Fernando Pessoa. Suas passagens como um professor do ensino médio de Beauvais e uma viagem para o México, lecionou na Universidade de Chicago até 1943, quando foi destacado para trabalhar na Agência de Informação de Guerra, em Nova Iorque. Durante sua estada americana, passou longos períodos no Arizona e tornou-se um apaixonado por culturas indígenas, incluindo os Hopi¹³.

1.3 - Comparatismo rompe barreiras e amplia horizontes.

A vocação comparatista de Marius-François Guyard (1921-2011) foi despertada desde o primeiro ano da Escola Normal, em 1942, no "*claustró da rue d'Ulm*", abrindo-lhe a percepção dos estudos que posteriormente se situaram entre a história literária de uma nação e a História Geral, a pesquisa de duas ou mais literaturas distintas nas suas relações mútuas e relações com outras literaturas. Ele analisou os aspectos como inspiração, conteúdo, forma e estilo em um determinado espaço e tempo e propõem a relação entre obras e autores. Desse modo, para ele a Literatura Comparada se diferenciou por ser uma arte metódica que dialoga com a história das ideias, a psicologia comparada, a sociologia literária, a estética e a literatura geral.

Planejado na forma de um manual *La littérature comparée*, de 1951, Guyard tratou do problema contrário ao positivismo: "*o estranho nos parece como nós o vemos*" seria a visão dialética e ideológica em que as "*relações de fato*" explicariam a posição de um escritor de uma determinada corrente e cultura. O

¹³ Da apresentação à bancada em defesa desse estudo pesquisa, fundamentada nos moldes do comparativismo e moldes étienneanos associados ao trabalho, à personalidade, ecletismo e universalismo, a mesma embute nossa homenagem a René Étiemble e sua convivência junto aos indígenas americanos.

estudo dos problemas da colonização e da descolonização, negando as influências no sentido de hegemonia tratando-se da influência dialética. A vida do autor teria importância na gênese da obra; estuda o objeto de passagem e como se deu essa passagem, provocando o estudo dos meios que facilitaram a transmissão das influências; autores menos representativos seriam considerados.

Na visão de Guyard a literatura comparada é a história das relações literárias internacionais, porque o comparatista se encontraria, segundo ele, “*nas fronteiras, linguísticas ou nacionais acompanhando as mudanças de temas, de ideias, de livros ou de sentimentos*” entre duas ou mais literaturas. Esta definição clássica e tradicional acerca da literatura comparada evidencia a riqueza desta área do saber.

Nessa linha de comparatista há o constante e permanente do processo de diálogo entre as literaturas estabelece análises e relações entre elas com outras formas de produção do conhecimento, os textos e fatos literários que devem pertencer a várias línguas e culturas para melhor observação. Ou seja, há paralelismo de pensamento e indução, por meio de pesquisa das transformações dos gêneros, sua natureza e estrutura em diferentes civilizações. Há estudo do destino de temas, autores, ação recíproca do gênero e autor, movimentos de ideias e interpretação de um país.

1.3.1 - Contrapontos comparatistas.

Nos Estados Unidos, o 2º Congresso da I.C.L.A., em Chapel Hill, 1958, colocou em xeque a hegemonia francesa nos estudos comparatistas e marcou a ascensão do país nessa área, onde o tcheco vienense naturalizado norte americano, René Wellek (1903-1995) foi contra a chamada “escola francesa”,

citando o exemplo de Van Tighem que teria falhado por não estabelecer uma especificidade entre objeto de estudo e metodologia, ficando preso ao factual cientificismo e relativismo histórico do século XIX.

A tentativa de Welles era acabar com o binarismo reducionista e impedir que a ênfase em fatores não literários continuasse a predominar dentro dos estudos comparados, criticando a distinção entre a literatura comparada da literatura Geral e advertiu sobre a possibilidade da primeira vir a se tornar uma espécie de ciência auxiliar a serviço das relações internacionais, caso se aceitassem as propostas de Guyard tal como foi sugerida, não era nem mesmo tarefa da ciência literária.

Para ele a busca do comparativismo literário iria além das fronteiras de um país, da relação entre a literatura e outras formas do conhecimento (artes, filosofia, história, ciências sociais, religião, entre outras) refletindo o estudo de qualquer literatura de uma perspectiva internacional com consciência de unidade independente de quaisquer fronteiras linguísticas, étnicas e políticas e admitindo todos os métodos de abordagem, desde que formulados de modo paralelístico. Já no Leste Europeu, Victor Zhirmunsky (1891-1971) em seus estudos no contexto soviético, aproximou os pressupostos das teorias do formalismo com o pensamento marxista para elaborar seu modelo de trabalho.

Segundo ele, coletivos humanos em semelhantes condições históricas produzem manifestações literárias aparentadas, mesmo quando não há contato ou fluxo de influências com suas pesquisas e, ao criar sua fundação, Zhirmunsky permitiu que Eleazar M. Meletinski¹⁴ (1918-2005) fizesse suas considerações sobre as relações entre mito e epos¹⁵, ou seja, sobre a estrutura do romance alegando que influências literárias e ideológicas são fatos sociais condicionados, determinados por um desenvolvimento interno que varia em intensidade e qualidade. Nesse sentido, os estudos incluiriam a música e outras artes para que o período seja verificado em sua polifonia, bem como analisar obra individual e período histórico, além de paralelismos regulares na evolução literária: da tipológica ao estudo das convergências entre literaturas; da justaposição elementar que abre caminho para investigação histórica e do estudo do nacional nos seus movimentos dialéticos.

1.4 - Estudos Comparados & Latinidade.

Já na virada do século XXI, Sandra Nitrini (2000) havia observado o contexto de renovação dos estudos de Literatura Comparada em meados do século XX, cuja teoria da intertextualidade, concebida por Júlia Kristeva, havia sido recebida estudiosos da área como um instrumento capaz de dar “novos ares” no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’.

¹⁴ Seus principais trabalhos lidam com a origem da épica e do romance, bem como mitologia. Com mais de três centenas de publicações, incluindo artigos, capítulos de livros, revistas e jornais, edições e compilações até 2000, e uma das mais importantes contribuições foi *Árvore do Mundo: Dicionário de imagens, símbolos e termos mitológicos* - Havana, Criteria. Ed. E trad. R. Acosta, 2002.

¹⁵ POP, Mihai; SANGA, Glauco. *Problemi generali dell'etnologia europea*. La Ricerca Folklorica, n°01, La cultura Popolare. Questioni teoriche, 1980:89-96.

A intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva dialética, dialógica e semiótica. Essa perspectiva levou ao entendimento de que a especificidade do literário visto ser um discurso entre outros, só pode ser pensada no diálogo interdiscursivo. Isto fez da prática comparatista o uso sistemático de estratégias de aproximação e de confronto de textos e discursos.

No ensaio intitulado “*O comparatismo brasileiro nos anos 1990*”, Eduardo Coutinho salientou que em meados dos anos de 1970 a Literatura Comparada apresentou sua mais significativa transformação ao passar de um discurso coeso e unânime, com indícios universais, para outro mais plural e descentrado, situado historicamente, e consciente das diferenças que identificam cada corpus literário envolvido no processo da comparação. A partir dessa nova abordagem acerca dos estudos de literatura comparada, as noções de “fonte” e “influência” foram discutidas e problematizadas, dando lugar a um *diálogo transcultural*, calcado na aceitação das diferenças.

Tania Carvalho destacou que o conceito de intertextualidade passa pela ideia de continuidade textual, cuja relação não pode mais ser entendida como individual (intersubjetiva) e o texto literário passa a ser apreendido como um ato coletivo, de natureza heterotextual e repleto de alteridade. Além disso, a obra assimila os significados dos textos com os quais ela dialoga e esse diálogo é estabelecido entre três linguagens: a do escritor / artista, a do destinatário / receptor e do contexto cultural, recente ou antigo.

Então, nos é possível admitir que a intertextualidade seguirá seu rumo ao encontro da sociabilidade da escrita literária e esta, por sua vez, se estabelece no intercâmbio das escritas anteriores, isso tanto na América Latina como no Brasil,

onde, além dos nomes já citados temos Ángel Rama, Ana Pizarro, Benjamin Abdalla entre outros, cuja proposta pauta-se pelo fortalecimento das organizações populares nos anos 60; na reflexão sobre modelos de literatura comparada e de historiografia literária; na consciência da busca de instrumental para o estudo particular da literatura latino-americana; nos diálogos com africanos e seus processos de descolonização.

Conforme Benjamin Abdala propõe, estamos na época do comparatismo solidário, da mesma forma que Vitor Aguiar e Silva o convalida ao afirmar que:

“Na representação cartográfica proposta pelas teorias sistêmicas da cultura, os autores e os textos que ocupam o *centro* detêm a preeminência do valor e exercem por isso mesmo a autoridade inerente a esse valor, ao passo que os autores e os textos periféricos, marginais ou *excêntricos*, ficam reduzidos a um estatuto de subalternidade – o que não significa que estes autores e textos *minores* não tenham relevância sistêmica, histórica e sociológica (a história da literatura e a sociologia da literatura dedicam justamente, embora muitas vezes de modo avulso e heteróclito, a merecida atenção a tais autores e textos)”, (SILVA, 2010:243-245)

Para aplicação das ideias sobre a relação entre a Literatura e a Psicanálise, procuramos entender tais relações analisando um *corpora* contemporâneo e arrojado composto por textos verbais e imagéticos que, pelo seu teor, por vezes, não se fazem presentes no cânone literário nem das artes visuais, mas embasados na seguinte a noção de *pluridisciplinaridade*:

“Diretamente relacionada com o conceito de dialogismo, a pluridisciplinaridade constitui uma propriedade observável nos textos literários, particularmente nos narrativos. Dependendo estreitamente de contextos específicos, a narrativa incorpora contributos discursivos autônomos e de proveniência diversa, nos quais mediatamente se projetam os componentes sociais, políticos e ideológicos que caracterizam esses contextos; assim se concretiza isso a que J. Kristeva chamou ideograma, ou seja “a função que liga as práticas translinguísticas de uma sociedade, condensando o mundo dominante de pensamento”, (KRISTEVA, 1969:60) - (REIS & LOPES, 2007:329).



II - LITERATURA & PSICANÁLISE: CONVERGÊNCIAS

“Psicanálise é, em essência, uma cura pelo amor”. Sigmund Freud

Conforme Antonio Cândido (2004):

“Ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (...) Desse modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte do inconsciente e do subconsciente, Cândido (2004:175)”.

Pensando desse modo, delineamos as convergências entre dois espaços próprios do conhecimento: a Literatura e a Psicanálise. Acaso hoje não seria um reflexo do outro?

Embora distintos, se tornaram interdependentes entre si, graças ao trabalho inicial de Sigmund Schlomo Freud (1856-1939), amante das letras e das artes que abriu diálogos *especulares* por meio de suas pesquisas as quais, após uma intensa análise em obras literárias, possibilitaram sobremaneira o desenvolvimento e aplicação de suas teorias. Consequentemente, a primeira convergência entre as áreas não poderia ser outra senão a palavra. Tanto a Literatura e a Psicanálise se estabeleceram a partir dela, do *mythos*, sinônimo do termo *palavra* em grego, do qual deriva do verbo *mytheio* que significa contar, narrar e conversar. Essas ações passam pela leitura, escuta e observação sujeitas a novos sentidos, múltiplas interpretações e algumas divergências, seja para ambas as áreas quanto ao próprio conceito de *mytho*. Neste contexto e noutro sentido específico, o *mytho* passa a ser tratado como um objeto amplo no qual, de forma persuasiva, transmite outros valores, como Nicola Abbagnano (2000) nos explica:

“Esse conceito de mito como verdade imperfeita ou diminuída, frequentemente se une a atribuição de validade moral ou religiosa. Ao possuir um significado ético reconhecido pelos clássicos, diz que o mito supõe-se não ser demonstrável nem claramente concebível, mas o seu significado moral ou religioso é claro, ou seja, o que ele ensina sobre a conduta do homem em relação aos outros homens ou em relação à divindade”, (ABBAGNANO, 2000:673).

Foi a partir do mito e das obras literárias clássicas que Freud fez interpretações à luz do *logos*¹⁶ e construiu suas teorias de teores representativos e simbólicos, procurando aplicá-los tanto ao fenômeno literário escrito como na escuta de seus pacientes cujo processo, posteriormente, fez com que seus discípulos seguissem seu modelo.

Essa relação e modelo nos remeteram a articulação de nosso estudo em um campo de pesquisa inesgotável entre os textos literários, a arte pictórica atrelada às teorias psicanalíticas, cujas convergências sustentadas no sentido *transdisciplinar* possibilitaram novos diálogos aqui estabelecidos, inicialmente, como Roland Barthes (1988) tão bem nos sinalizou:

“O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar o “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O texto é, creio, eu, um desses objetos. (BARTHES, 1988:99).

Quando afirmarmos um diálogo *transdisciplinar*, nos posicionamos, neste primeiro momento, *psi e platonicamente “econômicos”*, no sentido semântico e epistemológico¹⁷ pois literatura e psicanálise possuem relações mais que *inter*, *multi* ou *pluridisciplinares* entre si como, também, entre outras áreas.

¹⁶ Logos e Mythos em grego também significam também razão e fé. Na sua acepção de “razão” o logos, por sua vez, significa o “referencial de orientação do homem em todos os campos em que seja possível a indagação ou a investigação” (ABBAGNANO, 2000:824).

¹⁷ A epistemologia se origina em Platão (427-347 a.C.) que se opôs a crença ou opinião sobre o conhecimento, pois essas determinam-se por um ponto de vista subjetivo, já o conhecimento trata-se de uma verdade justificada. Freud dialogou com as obras platônicas *n’A República*, no *Fedro* e no *Timeu*, conhecidas como “tripartido”, concebendo a partir de 1923 sua segunda tópica sobre a psique, o “modelo de alma” (Id, Ego, Superego e pulsões).

Embora cada qual pertença ao seu núcleo comum, situando-se enquanto disciplinas em um espaço próprio e, dialeticamente, deslocam-se sem recalcarem-se, ao ponto de ser o *speculum*¹⁸ uma da outra. Se assim não fosse, o que seriam das personagens como a *Rainha má* (Figura 1), do conto de *Branca de Neve*, Grimm (1812-1822); *Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1891) e da própria psicanálise se não houvesse algo que as pudessem refletir?

Figura 01 – Madrastra e o Espelho (2011)



Fonte: “Disney Dream Portrait”, Olivia Wilde e Alec Baldwin.

O teor imagético composto na figura acima embute parte da resposta que será fornecida ao final deste capítulo, pois, nesse momento, justificamos a conexão da ilustração como pista dos meios “*especulares*” utilizados por Freud, já sinalizados por Barthes, para que fosse possível a criação de um novo objeto de composto teórico.

Freud recorreu dos poemas às tragédias gregas até a observação de esculturas e a arte em geral para que suas investigações tomassem um sentido;

¹⁸ Termo utilizado na Idade Média designando algo de caráter didático, moral e científico; significando também uma placa de metal polida, usado como um refletor em instrumentos ópticos; espelho.

passou pelo mito de *Édipo*¹⁹ (Sófocles); pelo romance de *Jensen*²⁰ (Gradiva); pela pintura de Leonardo da Vinci²¹; além de peças shakespereanas (Hamlet, Rei Lear, Ricardo III); e por Ibsen, Dostoievski, Goethe entre outros até compor sua teoria do *inconsciente*.

Entremeio a teoria psicanalítica é necessário antes que identifiquemos o conceito de Literatura, já que muitos estudiosos têm reunido inúmeros esforços para defini-la, porém, por sua amplitude, cabe às ciências exatas fazê-lo, com exatidão, enquanto objeto. Mas será possível obtermos uma única definição?

2.1 - Conceitos históricos de literatura: breve percurso.

Se o ato de definir for considerado como uma ação lógica aceita universalmente, ao contrário de conceituar, de cuja ação advém de impressões individuais subjetivas de onde cada um retira um preceito do objeto e do qual sempre haverá um posicionamento crítico perante tal definição, nossa resposta é: Não, não é. Razão pela qual traçamos a seguir a síntese de percurso histórico do lexema literatura.

Diferente de quaisquer ciências exatas e técnicas, a literatura percorre um caminho que “*nos permite viver num mundo onde as regras inflexíveis da vida real podem ser quebradas, onde nos libertamos do cárcere do tempo e do espaço, onde podemos cometer excessos sem castigo e desfrutar de uma soberania sem*

¹⁹ *Édipo Rei* é a primeira obra de um conjunto que inclui também *Antígona* e *Édipo em Colono*. Trata-se de uma peça de teatro grega, em particular uma tragédia, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C. e Aristóteles, na sua *Poética*, considerou a obra o mais perfeito exemplo de tragédia grega.

²⁰ Carl Gustav Jung sugeriu a Sigmund Freud que elaborasse uma análise dos sonhos de *Hanhold* em “*Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva*”, texto pioneiro entre os estudos psicanalíticos da literatura. Freud interpretou o fetiche como uma substituição de sentimentos não resolvidos por Hanhold em relação à amiga de infância, Zoe. Esse estudo de Freud pode ser encontrado no Vol. IX de suas *Obras Completas* da Edição Standard.

²¹ *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci*, texto freudiano de 1910, trata-se da investigação psicanalítica, de caráter enigmático sobre a vida e obra do gênio italiano.

*limites*²²”. Afirmamos que foi a partir do simbólico que o homem trilhou um caminho com vistas a alcançar e desfrutar tal soberania, porque esteve disposto a romper seus próprios limites desde o início de sua própria história representada, inicialmente, pelas pinturas rupestres para, com o passar dos tempos, chegar até ao *mythos* e por fim a escrita.

Contudo, para alguns autores cristãos como Tertuliano (160-220 dC), Cassiano (363-433 dC) e Jerônimo (347-420 dC) essa gênese mítica foi refutada ao conceituarem *litteratura* como um *corpus de textos seculares pagãos*. Provavelmente, eles classificaram tais textos como *profanos* ou *pervertidos* por contraporem-se à ideologia da *scriptura* tida como um corpus de textos sagrados²³ e isso fez com que perdurasse o lexema *litteratura* em muitas línguas europeias, cujo significado tornou-se idêntico ao latino até o século XVIII, designando-o como o *saber e a ciência em geral*.

Já em 1751, o termo *littérature* empregado num texto de Denis Diderot (1713-1784) concebe-se como:

“*um relatório de moral (...) onde, a partir desse texto, foram acrescentados dois outros importantes significados: o primeiro, como um fenômeno estético na forma de produzir, expressar e comunicar a arte e; o segundo, como corpus de objetos dos textos literários que resultam da criação estética*”, (SILVA, 2005:06).

Alguns anos mais tarde, no início de 1773, os monges beneditinos de *Saint-Maur* publicaram a *Historie littéraire de la France*, cujo adjetivo *literário*

²² LLHOSA, Mario Vargas. *A importância da literatura*. <<http://sarauxyz.blogspot.com/2009/03/importancia-da-literatura-mario-vargas.html>> Acesso em 28 set. 2010.

²³ WELLEK, René. *Literature and its cognates*. In Philip P Wiener (ed.), *Dictionary of the history of ideas*, New York, Scribner's Sons, 1973, vol. III, p. 81; Ulrich Weisstein, *Comparative literature and literary theory*, Bloomington – London: Indiana University Press, 1973, p. 24. Em Tertuliano a expressão *saecularis litteratura* (apud Menéndez Pelayo, p. 146.). *História de la ideas estéticas em España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

sinalizava um sistema vinculado às ciências e às artes em geral²⁴. Razão pela qual o significado de *literatura* subsistiu, evoluiu e conectou-se semanticamente às transformações sociais e culturais de uma época, independentemente de outros pensadores divergirem da semântica vigente. Um desses pensadores que compuseram o rol dessa divergência foi François Marie Arouet (1694-1778), por ter sido um filósofo e iluminista considerado ferrenho opositor da Igreja e defensor da ampla liberdade civil.

Arouet, mais conhecido como Voltaire²⁵, diferenciou a representação literária das outras ciências porque, para ele, o conhecimento representado pela literatura dizia respeito tão somente “aos *objetos caracterizados pela beleza*”, como a poesia, a eloquência e a história bem escrita, nomeando-os de *belle littérature*. Nesta designação não caberia à crítica ou à cronologia, porque tais atividades e escritos careciam de beleza cuja denominação abarcaria os valores estéticos implicando sua relação com as letras como “a *arte da expressão através da linguagem verbal*”.

Por essa razão Voltaire desconsiderou as obras que se ocupassem tecnicamente da pintura, da arquitetura ou da música, em contrapartida ao mesmo período, o termo *literatura* abrangeria outro significado de *corpus* dos textos literários e Vitor Manuel de Aguiar (2005) salienta sua denominação “*como o conjunto da produção literária de um determinado país, absorvendo questões político-filosóficas conceituando-o como literatura nacional*”, (SILVA, 2005:07).

²⁴ GOMES, Francisco Dias. *Obras poéticas*. Lisboa: Typographia da Acad. R. das Sciencias, 1799, pp. 12-13. Poeta e crítico literário setencista português (1745-1795), que referiu-se ao *systema liitterario* como sendo o conjunto das artes e das ciências compreendendo a Escultura, a Pintura, a Matemática, a Historia, a Eloquência, a Música e a Poesia.

²⁵ AROUET, François Marie (Voltaire). *Dictionnaire philosophique*. Paris: chez Ménard et Desenne, 1827:173.

Sabemos que cada nação possui suas próprias peculiaridades, fenômenos sociais expressados por sua natureza cultural, podendo ser representada por uma literatura própria. Nesse sentido, para psicanálise, ela torna-se um *símbolo convencional* apontando para outros segmentos linguísticos, numa relação *co-dependente*, compostos por outras literaturas a exemplo da alemã; da francesa; da italiana ou da portuguesa, cuja evolução desse significado de *literatura* prosseguiu ao longo dos séculos XIX²⁶ e XX.

Em suma, ao nos fiarmos em Silva (2005) destacamos, a seguir, as mais relevantes acepções e conceitos de *literatura*, tratadas neste período como:

a) *um conjunto de produção literária particularizada de uma época - literatura do século XVIII, literatura vitoriana, etc.;*

b) *ou um conjunto de obras específicas com aspectos especiais seja por sua origem, pela sua temática ou intenção: literatura feminina, literatura de terror, literatura revolucionária, literatura de evasão, etc.;*

c) *uma bibliografia pertencente a um determinado assunto, a exemplo do barroco;*

d) *da retórica “embora fosse desvalorizada como expressão artificial ou falsa”, mas que não se pode prescindir de técnica e arte na utilização da linguagem como forma de comunicar algo de forma eficaz e persuasiva;*

e) *via elipse, onde podemos empregar simplesmente literatura em vez de história da literatura;*

f) *pela metonímia, a literatura pode significar também manual de história da literatura e;*

g) *a literatura como um conhecimento sistemático e científico do fenômeno literário*²⁷.

²⁶ Em *Questions contemporaines* (1868), Renan sublinhou o lexema *literatura*: “L’ensemble des productions qu’on appelait autrefois les - ouvrages de l’esprit et qu’on designe maintenant du nom de literature”, ou seja, “Todas as produções anteriores são conhecidas como - obras da mente e agora designamos pelo nome da literatura”, (apud R. Wellek, loc. Cit. p. 82)

²⁷ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 8 ° edição, Livraria Almedina, Coimbra, 2005:07-09.

Todavia, independentemente do conceito dessas especificidades destacadas, retomamos a primeira relação do objeto literário e do psicanalítico: a palavra (o *mythos*) e, com ela, a convergência entre a linguagem simbólica já que Ibañez (1989) nos alerta que “*não é a natureza do objeto, mas o tipo de relação em que o fenômeno está inserido é o que lhe confere sua dimensão social, e esta relação é eminentemente simbólica*”.

Antes de prosseguirmos, nos surgiu uma questão subliminar: e qual seria a dimensão que o mito exerce sobre a linguagem literária e psicanalítica? Para essa resposta, é importante a delimitação daquilo que se entende por literatura, pois o próprio termo tem sido motivo de muitos debates no meio acadêmico os quais provocam ressonâncias em várias esferas do ambiente escolar. Para isso, adotamos, neste estudo, a concepção de literatura proposta por Antonio Candido (2004):

“Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações”, (CANDIDO, 2004:174).

2.2 - Mito: as dimensões entre a Literatura e a Psicanálise.

Da descoberta do fogo²⁸ nos tempos das cavernas às primeiras experiências da linguagem e escrita, homem e mundo simbólico nasceram atrelados ao universo arquetípico, onde a humanidade evoluiu construindo suas sociedades e seus mitos. Entendemos que os arquétipos são os motivos, os

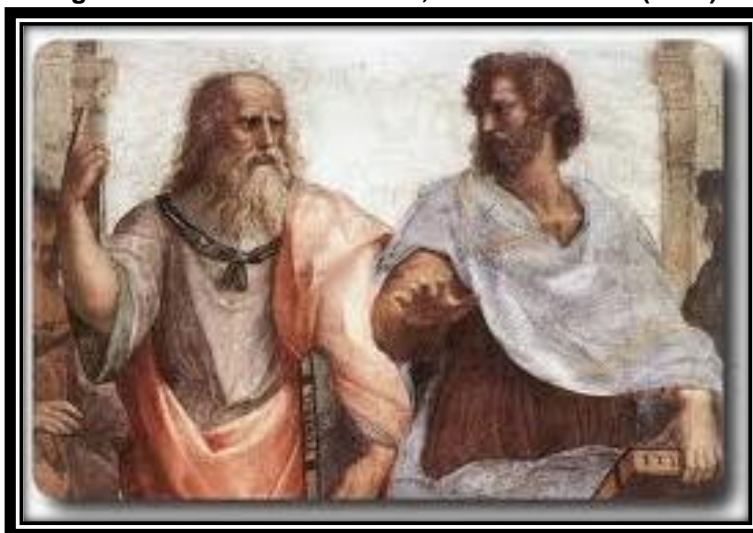
²⁸ Na Mitologia Grega, Hefesto é o deus detentor do fogo que reinava sobre o trabalho, os artesãos, os escultores e a metalurgia. Na *Ilíada*, forjou o escudo de Aquiles e ensinou aos mortais a sua arte. Porém, não foi por suas mãos que os Homens receberam o fogo, essa tarefa coube a Prometeu, o Titã filantropo que arrebatou o fogo do céu para dar de presente aos mortais. Contudo, o deus do fogo foi importante na religião grega, principalmente nas cidades onde a prática da manufatura era intensa como, por exemplo, na cidade de Atenas. Filho de Hera (deusa do nascimento e do casamento) com Zeus. HOMERO, *Ilíada*. Odorico Mendes; trad. Sálvio Nienkötter, Harvard College Library, 2009.

temas mitológicos que compõem esse universo, por meio das narrativas simbólicas, sejam elas representadas na forma oral, literária ou pictórica, onde o mito procura explicar, através de deuses, semi-deuses e heróis as principais ocorrências da vida enquanto fenômenos naturais e culturais, as origens do mundo e do próprio homem. Stephen Larsen (1991) nos esclarece mais ainda ao afirmar que:

“Os mitos são, por natureza, transpessoais – vão e estão além do indivíduo – e seus elementos são temas universais. Como podem, então, ser ‘pessoais’? Sempre que nos tornamos um herói, um dragão, uma princesa ou qualquer dos personagens do mundo mitológico, dissolvendo-nos num arquétipo – ou seja, numa identidade maior que nós mesmos”, (LARSEN, 1991:21).

Por sua universalidade desde a pré-história os mitos têm, como um de seus objetivos, trazer conhecimento aos acontecimentos onde a ciência não pôde explicar e, talvez por esse motivo, eles eram muitos na antiguidade. Desta forma, o fenômeno mítico procura evidenciar, através da experiência simbólica seja por meio da filosofia, da arte ou das letras, o modo de como uma sociedade pode organizar e compreender sua existência, constituindo-se na primeira tentativa de se explicar a realidade (Figura 2).

Figura 2 - “Escola de Atenas”, Raffaello Sanzio (1511).



Fonte: Roma, Stanza della Segnatura, Palácio do Vaticano.

Nesta tentativa para explicar essa realidade, Platão e Aristóteles prescindiram dos deuses do Olimpo para desenvolver ideias depuradas sobre a divindade e o pintor Raffaello Sanzio (1483-1520) ilustra-os nessa cena. Platão defende seu idealismo ao apontar para o céu com a mão direita, representando a “teoria das formas²⁹” (abstrata e intangível) sinalizando que a natureza humana não se encerra na realidade terrena assentada sob nossos pés, os quais deveriam se elevar acima do plano terrestre e contemplar os valores espirituais, morais e estéticos.

Já Aristóteles, para defesa do real e concreto, estende o braço com a palma da mão voltada para baixo, indicando a dimensão corpórea e física do ser humano. Ao tomarmos a obra de Raffaello exemplificamos, dialeticamente, a oposição travada não só entre o contexto filosófico como, também, entre outras áreas e isso nos exige uma ponderação dialógica, pois Barthes (1957), certamente bebeu na fonte de ambos filósofos ao afirmar, em uma visão mais política e social, “*que o mito teria a função de deformar sem esconder ou fazer desaparecer o sentido*”, numa relação de duas faces: uma plena de sentido (aristotélica/racional) e outra vazia, a forma (platônica/primordial).

De qualquer maneira, para Barthes não há mitos eternos, já que é a história que transforma o real em mito e para ele isso quer dizer que “*é a história que comanda a vida e a morte da linguagem mítica*³⁰”. Contudo se para Platão, a mente humana perdia a experiência de adquirir uma consciência primordial, sem

²⁹ Teoria onde as ideias residem no mundo inteligível, fora do tempo, do espaço e não do mundo material. Sua natureza seria perene e imutável onde os objetos do mundo se organizam em estruturas arquetípicas conforme suas formas primordiais, mas não são capazes de revelá-las em sua plenitude, sendo apenas mimeses imperfeitas.

³⁰ BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Ed. Difel, 1957:132

nos aprofundarmos no território filosófico do racionalismo, para René Descartes (1596-1650), Spinoza (1632-1677) e Leibniz (1646-1716), em síntese o trio acreditou que o conhecimento e a ciência não adviriam da experiência e sim da elaboração exclusiva da razão, excluindo o conhecimento que proporcionaria a imaginação mítica.

Porém, na literatura, William Blake (1757-1827) a quem Larsen considerou como “o primeiro arauto do despertar da imaginação mítica”, fiou o tecido de sua arte poética nessa imaginação mítica, cuja razão é personificada em *Urizen*, um velho dominado pelos próprios cálculos; o agitado *Los* é a própria imaginação criativa, transformando tudo que tocava; o espírito humano rebelado e perverso encontra-se em *Orc*, cujo destino é ser preso e acorrentado e, finalmente, *Oothoon*, a *Eros* violada.

Para Blake, a alma humana e o mundo estavam em constante interpenetração simbólica, traduzida nesse poema:

*“Pois são todos Homens na Eternidade: Rios,
Montanhas, Cidades, Aldeias,
São todos humanos e quando entramos em seus
Seios caminhamos
Em Céus e Terras, como em nosso
Próprio Seio levamos o Céu
E Terra e tudo que vemos; embora pareça estar
Fora, está Dentro.
Em nossa Imaginação, da qual este Mundo de
Mortalidade é apenas uma sombra³¹.”*

³¹ BLAKE, William. “All Are Men in Eternity”. Kazin, org., The Viking Portable Blake, 486. BLAKE, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. Miami: Flórida University of Miami Press, 1963.

Samuel Taylor Coleridge (1772-1874), contemporâneo de Blake, formulou um conceito o qual chamou de *imaginação primária*, definindo-o como “o poder vivo e principal agente de toda percepção humana³²”. A relação do poeta com essa faculdade está presente na criatividade literária e em sua estética. Quando Coleridge despertou de um estado de sonho (provavelmente provocado pelo ópio) encontrou já formado em sua mente, completo, o poema mítico “*Kubla Khan*³³”, e isso confirmou o quanto a imaginação primária podia ser autônoma.

Algumas décadas posteriores a esse poema de Blake, convalidando essa imaginação mítica na contramão do racionalismo, Sigmund Freud primeiramente interpretou a origem e função do mito como “*uma recordação ancestral de experiências históricas e situações culturais, cuja função seria a elaborar de forma fantasiosa fatos reais*”.

Em um segundo momento e sobre nova perspectiva, Freud reinterpreta o mito como “*expressões simbólicas dos sentimentos e atitudes inconscientes de um povo de forma análoga aos sonhos na vida do indivíduo*”, após ter recorrido, em especial, ao mito grego de *Édipo* para suas ilações teóricas.

Para Freud³⁴, em síntese, *Édipo* simboliza a atração, na primeira infância, o sentimento amoroso do filho pela mãe e o desejo em suplantar o próprio pai. Na saga pela descoberta do inconsciente e Freud alocou esse mito e o teve como

³² COLERIDGE, Samuel Taylor. *Poems and Prose*, seleção de Kathleen Raine. Middlesex: Penguin, 1957:190.

³³ Vide Anexo 1.

³⁴ Sigmund Freud elevou o mito de Édipo a um dos pilares da psicanálise clássica. A definição do *Complexo de Édipo* remonta às cartas enviadas por Freud ao seu amigo Fliess, nas quais discutia as relações de poder em um drama encenado tipicamente por pai, mãe e filho. A história remonta eventos de cerca de 6 mil anos atrás e trata-se de uma família cujo vaticínio de uma profecia diz que o filho (Édipo) irá matar o seu pai (Laio) e casar-se com a mãe (Jocasta). A ação desta primeira peça é a descoberta da realização dessa profecia.

parâmetro nuclear para seus estudos no campo das neuroses elevando-os ao patamar de teorias. Tais pressupostos fizeram com que os discípulos Karl Abraham (1897-1925) e Carl Gustav Jung (1875-1961) acompanhassem os passos freudianos.

Abraham compreendeu o mito enquanto “*concepção de um fragmento da vida psíquica infantil dos povos o qual contém, de forma velada, os desejos dessa infância dos povos*”. Jung foi mais além, concebendo-o como uma “*narrativa tradicional de caráter explicativa ou simbólica que se relaciona a um indivíduo, uma cultura ou religião*” e, com essa descrição acabou por introduzir, também, a noção do conceito de *inconsciente coletivo*, composto pelo acúmulo das experiências humanas milenares que se exprimem através dos arquétipos os quais privilegiam, entre outros temas, os contos, os sonhos além do próprio mito. Onde ele está e qual seria sua função primordial?

O mito encontra-se numa região limítrofe entre ação e emoção, seja através da oralidade ou da escrita, investindo-se de algo vivo em nossas mentes ligando a ciência primitiva às fontes motivacionais humanas. Por essa razão ele possui a função de nos contaminar, causar sensações, induzir comportamentos, normatizar e ritualizar a vida.

Tal qual a língua, transformam-se, acrescentam e recriam-se e, por isso, compreendemos que suas dimensões se tornam imensuráveis, porque (con)fundem-se com a história da literatura e da psicanálise: podem até recuar em determinados momentos históricos, enfraquecerem-se e, psicanaliticamente falando, nesse aspecto discordamos de Barthes, seja no sentido ou linguagem, jamais morrerão.

2.2.1 - Símbolo, literatura e psicanálise: convergências.

Mitos tornam-se socializados, transformando-se em signos³⁵, contudo são os símbolos que se encontram mais estreitamente ligados à alma, tanto do homem primitivo quanto do pós-moderno, para a qual tudo que a cerca adquire vida, pulsa, fala e transcreve-se por e através deles. Logo, convergem e constituem-se parte integrante dos terrenos literário, artístico ou até mesmo psicanalítico. Nesse sentido, adentramos no universo psicanalítico do simbólico, buscando outras convergências com o mundo das letras, pois o que são os códigos, verbais e não verbais senão “*algo que representam outra coisa*”?

Erich Fromm (1983) nos aponta três espécies de símbolos: *o convencional, o acidental e o universal* e, dentre eles, o mais conhecido é o da palavra, por meio da qual exprimimos experiências interiores como se fossem experiências sensoriais, mas que não possuem conexão entre si, ou seja, entre a palavra e o objeto, exceto pela convenção que se dá a um determinado objeto conferindo-lhe um determinado nome.

Palavras não são os únicos *símbolos convencionais* por serem os mais frequentes e conhecidos, embora as imagens também possam ser tidas símbolos convencionais, pois uma bandeira, por exemplo, pode representar um determinado país e, no entanto, pode não haver ligação entre suas cores específicas e o país representado³⁶.

³⁵ Seja na lingüística ou na semiótica signos são todos os códigos que transmitem dois significados: verbal e não verbal. VANDENBOS, Gay R. *Dicionário de Psicologia da APA*. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2010:841.

³⁶ A interpretação poética do simbolismo das cores da Bandeira nacional de cada país é uma tradução dos sentimentos patriótico, muitas vezes só expressiva para os cidadãos desse país em particular.

Elas foram aceitas como indicador daquele país ainda em bases convencionais e alguns símbolos pictóricos não são inteiramente convencionais, como a cruz exemplificada por Fromm:

“A cruz pode ser um símbolo da Igreja cristã e, a esse respeito, nada difere de uma bandeira. Mas o conteúdo específico da cruz atinente à morte de Jesus ou, além disso, à interpretação dos planos espirituais e materiais, faz ligação entre o símbolo e o simbolizado transcender o nível dos símbolos meramente convencionais”, (FROMM, 1983:21).

Fromm (1983) nos esclarece ainda que o oposto do símbolo convencional é *símbolo accidental* apesar de ambos terem um ponto em comum: não há relação intrínseca entre símbolo e simbolizado. Ao contrário do símbolo convencional, o *accidental* não pode ser compartilhado por qualquer outro indivíduo, salvo se relatarmos os acontecimentos ligados a ele, pois:

“Suponhamos que alguém teve em certa cidade uma experiência dolorosa; ao ouvir o nome dessa cidade, facilmente o ligará ao nome a um estado de espírito deprimido, tal qual associaria a uma disposição alegre se a experiência tivesse sido agradável. É óbvio que nada existe de triste ou alegre na natureza da cidade: é a experiência individual ligada à cidade que a transforma em símbolo de um estado de ânimo”, (FROMM, 1983:21).

Especificamente neste ponto a literatura e a psicanálise divergem entre si e Fromm (1983) a justifica essa divergência de forma clara ao afirmar que:

“(…) os símbolos accidentais raramente são utilizados em mitos, contos de fada ou nas obras literárias escritas em linguagem simbólica, por não serem suscetíveis de compreensão, salvo se o escritor anexar um extenso comentário a cada símbolo empregado”, (FROMM, 1983:21).

Entretanto, nos sonhos, os símbolos accidentais são aplicados na psicanálise para a interpretação do inconsciente e, nesse aspecto, alguns textos literários podem nos fornecer diversos elementos psicanalíticos, a exemplo das

obras de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), com suas duas Alices: *No país das maravilhas e Através do espelho*.

Já no *símbolo universal* há uma relação intrínseca entre ele e o objeto representado. Fromm nos norteou quanto à sua experiência empírica nesse território físico, exemplificando uma experiência sensorial da mesma forma, na qual muitos símbolos encontram-se arraigados no universo mental de todo ser humano:

“Ficamos fascinados por certas qualidades e atividade de um fogo aceso em uma lareira. Ele muda constantemente, mexe-se todo tempo e, mesmo assim, há uma constância nele: permanece igual sem ser o mesmo. Dá impressão de força, energia, graça e leveza, como se estivesse dançando em uma fonte inexaurível de energia. Ao utilizarmos o fogo como símbolo, descrevemos a experiência interior caracterizada pelos elementos percebidos na experiência sensorial do fogo: o estado de espírito de energia, leveza, movimento, graça e regozijo, às vezes outro desses elementos, predominado sentimento”, (FROMM, 1983:22-23).

Literatura e Psicanálise convergem em muitos aspectos e divergem noutros, por isso, nos permitimos utilizar de um recurso estilístico ao nos apropriarmos de dois elementos simbólicos: o fogo e a água. Ao recorrermos a essa ilustração queremos demonstrar, mais que metaforicamente, algumas das divergências que se encontram não só entre os elementos simbólicos descritos como, também, entre ambos os objetos. O fogo citado anteriormente, o outro novamente concedido por Fromm para justificarmos ambos os pontos dessa alusão.

“Seja a água de um oceano ou a de um rio caudaloso, nela encontraremos, paradoxalmente, a mescla de mudança e permanência, de movimento e estabilidade constante, onde percebermos igualmente a qualidade de atividade, continuidade e energia”, (FROMM, 1983: 23-24).

O fogo está para Literatura, ele é impetuoso, veloz e agitado e a água está para a Psicanálise, pois ela é tranquila, lenta e invariável. Jung já afirmava que a água é o próprio símbolo do inconsciente, já o fogo, por ser volátil, dispõe de elementos emocionais, da surpresa; a água, o de prognóstico simbolizando uma disposição ativa, porém mais “densa e lenta”, por essa razão mais tranquilizante do que excitante. Tais fenômenos simbólicos pertencem ao mundo físico, inclusive nas áreas literária e psicanalítica.

Eles passam a ser expressão de uma experiência humana interna e no mundo dos objetos simbolizando o universo mental dos homens, incluindo o de literatos e psicanalistas. Sabemos que nossos corpos exprimem nossos espíritos, o sangue aflui-nos à cabeça quando ficamos furiosos, e foge dela quando sentimos medo; nossos corações batem mais depressa quando nos zangamos e o corpo inteiro adquire um tônus diferente seja quando estamos satisfeitos ou tristes.

“Manifestamos nosso estado de ânimo pela expressão facial e nossas atitudes e sentimentos por movimentos e gestos, de maneira tão precisa que os indivíduos podem nos reconhecer melhor por eles do que por nossas próprias palavras. Desta forma, o corpo é um símbolo – e não uma alegoria – da mente”, (FROM, 1983:23).

No caso do símbolo universal, encontramos a mesma conexão entre a experiência mental e física. Certos fenômenos físicos, por sua própria natureza, sugerem determinadas experiências emocionais e mentais na linguagem das experiências físicas, ou seja, simbolicamente.

“O símbolo universal é o único onde a relação entre o símbolo e o simbolizado não é pura coincidência, mas algo intrínseco. Ele tem suas raízes na experiência de afinidade entre uma emoção ou pensamento, de um lado, e uma experiência sensorial, do outro. Por ser denominado universal é partilhado por todos os homens, ao contrário não só do símbolo acidental, pela própria natureza inteiramente pessoal, mas também do convencional, restrito a um

grupo de pessoas que adotam a mesma convenção. O símbolo universal está implantado nas propriedades do nosso corpo, de nossos sentidos e de nossa mente, comum a todos os homens e, por conseguinte, não restritos a indivíduos ou grupos específicos. Com efeito, a linguagem do símbolo universal é a única língua comum elaborada pela raça humana, uma língua esquecida por esta antes lograr criar uma linguagem universal”, (FROMM, 1983:24).

Ao evidenciarmos a classificação dos conteúdos simbólicos universais que se fazem presentes não só na linguagem manifesta em obras literárias, como nas artísticas ou no setting³⁷ psicanalítico, estamos afirmando que a ancestralidade simbólica é inerente à mente humana, antecedendo desta maneira a própria linguagem e a razão.

2.3 - Criação literária: aspectos histórico-culturais.

Por conseguinte, linguagem e a razão dizem respeito ao fenômeno literário e a partir da segunda metade do século XVIII a polissemia conceitual de literatura adquiriu uma multiplicidade de significados em virtude de cada momento histórico, permanecendo sua conceituação até os dias atuais como *“uma arte particular, uma categoria específica da criação artística e um conjunto de textos resultantes desta atividade criadora*³⁸”.

Ora, essa atividade criadora não é apenas uma herança de textos do passado, é um processo criativo de produção histórico-cultural que evoca releituras e rupturas, inclusive simbólicas, em virtude de mecanismos semióticos pertencentes à sua própria historicidade. Por isso, Lev Vygotsky (1991) nos lembra de que:

³⁷ Ambiente onde alguns psicanalistas se utilizam do “divã”, para que o paciente possa deitar-se e relata o que lhe vem à mente, sem filtros de conteúdos por mais estranhos que possam parecer. Técnica chamada de Associação Livre. Outra técnica utilizada na Psicanálise é o trabalho de interpretação dos “Sonhos”, cuja abordagem inclui além destes, os “atos falhos” e “chistes”, materiais importantíssimos para o acesso e interpretação do Inconsciente.

³⁸ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. Teoria da Literatura. Coimbra: Livraria Almedina, 2005:10.

“Existe criação não apenas onde os acontecimentos históricos têm origem, mas também onde o ser humano imagina, combina, modifica e cria algo novo, por insignificante que esta novidade possa parecer se comparada com as realizações dos grandes gênios. Se somarmos a isso a existência da criação coletiva que reúne todas essas pequenas descobertas insignificantes em si mesmas da criação individual, compreenderemos quão grande é a parte de tudo o que foi criado pelo gênero humano e que corresponde à criação anônima coletiva de inventores desconhecidos”, (VYGOTSKY, 1991:11).

Na visão positivista desse processo, Vygotsky definiu essa atividade criadora como *“toda realização humana criadora de algo novo, quer se trate de reflexos de um objeto do mundo exterior, quer de determinadas construções do cérebro ou do sentimento”*³⁹. No positivismo, o conceito da literatura partiu de que todas as obras manuscritas ou impressas representariam a civilização de qualquer época ou povo, independentemente de possuírem ou não elementos de ordem estética. Se *“considerada historicamente, o campo da literatura é mais extenso, incluindo todas as obras do arquivo da genialidade presente em todos os momentos, em todas as nações e que marca o intelectual, moral, social, o grau de civilização”*⁴⁰.

Embora dominante em muitos manuais de história literária até a segunda metade do século XIX, esse conceito sofreu oposição de três importantes correntes da teoria e crítica literária na primeira metade do século XX, compostos pelo a) *formalismo russo*; b) *pelo new criticism anglo-norte-americano* e c) *pela estilística, cuja tríade advoga que os textos literários possuem diferentes especificidades e que não se correlacionam aos textos não literários*.

³⁹ VYGOTSKY, Lev S. *A Formação Social da Mente*. Tradução José C. Neto e outro. São Paulo: Martins Fontes, 1991:07-11.

⁴⁰ VAPEAREAU G., *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Librairie Hachette, 1876:1259. Essa abrangência abarca textos historiográficos, textos jurídicos, textos teológicos, etc; contudo se estreita por desconsiderar os textos da literatura oral.

Vitor Manuel (2005) diz que as especificidades objetivas e suas correlações estruturais à criação de textos literários deverão corresponder aos processos de análise desses mesmos textos. Em contrapartida, Roman Jakobson (1921) havia proposto em seus primeiros estudos que o vocábulo *literaturnost* se justifica pelo “(...) *objeto da ciência da literatura não é literatura, mas literariedade*”⁴¹, isto é, o que faz de uma determinada obra ser uma obra literária”.

Compreendemos então que os textos não literários combinam as palavras numa sucessão interdependente; são úteis na comunicação e cumprem a função de transmitir uma informação objetiva da “realidade”. Já os textos literários transformam essa “realidade”, servem-se dela como um modelo a arquitetar novos “mundos” só existentes no texto, os quais se estabelecem seja de maneira metafórica, caricatural, alegórica ou pela verossimilhança, o que evidencia sua coerência por registrar uma estrutura própria que enaltece a palavra enquanto recurso estilístico.

Pela pluralidade de conceitos complexos e não raro ambíguos; pelo termo fortemente polissêmico com significações diversas, em nossa pesquisa, assumimos a posição de que a literatura:

a) *pertence ao campo das artes (arte verbal), cujo meio de expressão é a palavra e;*

b) *sua definição está comumente associada à ideia de estética/valor estético.*

⁴¹ Qualidade de literário; conceito proposto por Shklosvsky em 1917: propriedade de determinados usos de linguagem e caracterizado pela inovação e imprevisibilidade.

Portanto, adotamos tais conceitos implicitamente ligados à palavra escrita ou impressa, à arte de escrever e à pictórica porque, como bem definiu Vitor Chklovski⁴² (1973), “A arte é, antes de tudo, criadora de símbolos”. Desta forma a arte literária, nos permite relacionar a subjetividade do indivíduo com a maneira dele se comunicar o mundo, exercendo uma linguagem mítica e simbólica que pode ser observada pela psicanálise, cujos discursos não racionais (ou inconscientes) protegem o sujeito da perversa alienação do gozo do Outro⁴³.

2.3.1 - Evolução da subjetividade.

A maneira de como o homem percebia e descrevia seu mundo interior sofreu mudanças radicais na transposição entre os séculos XVIII e XIX, e com elas surgia uma nova forma de compreender a subjetividade que impregnou tanto a Filosofia quanto a Literatura, abrindo espaços para novas formas de saber. Philippe Ariès (1991), em seu livro *A história da vida privada*, destacou a modificação dessa mentalidade no que culminou em uma nova sociedade ao alvorecer do século XIX.

A Literatura na vida dos homens das letras e das ciências perpassou por certo “espírito psicanalítico” nesse período, onde Freud transitou pelo “racionalismo literário” caminho percorrido para constituição de toda sua obra. O homem romanesco apresentou uma nova subjetividade interferindo na constituição do sujeito, tornando-o moderno para época, porém a Psicanálise reinaugurou um novo discurso sobre ela bem como um novo sujeito no século XX.

⁴² CHKLOVSKI, Vitor. *Arte como procedimento*. Teoria da literatura, formalistas russos. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973:40.

⁴³ Lacan fez a pergunta: - Do que o sujeito goza? Goza a partir da dialética de amo e escravo e, para Hegel, essa condição humana é determinada pela luta de prestígio, uma luta mortal entre o sujeito e o Outro, entre a consciência de si e a consciência do Outro. (Seminário 5 - Aula 18 - 09/04/1958).

Salientamos que o resultado desse processo teve início entre os séculos XVII e XVIII, no qual esse período estabeleceu e consolidou um novo modelo de privacidade social ao longo dos dois séculos posteriores. Segundo Áries⁴⁴, apontamos três dos fatores principais responsáveis por esses acontecimentos:

1° - As alterações no papel do Estado desde o século XV o fizeram com que se desvinculasse cada vez mais da Igreja, isso determinou também o afastamento entre o mundo adulto e o da criança, a qual obteve novo status e a concepção de infância. Consequentemente houve o desenvolvimento da alfabetização trazendo maior difusão da leitura;

2° - Paralelamente, com o advento da prensa, também se criou um novo universo simbólico, a chamada “cultura das publicações”, regida por um código que precisava ser apreendido para poder ser decifrado e, assim, o indivíduo poderia desvendá-lo, e;

3° - Com isso, houve um acréscimo da subjetividade e da crítica pela aquisição de conhecimento das populações, surgindo novas concepções e modelos de religião as quais desenvolveram outros sentimentos em relação à devoção.

Tais mudanças também foram fomentadas pela Revolução Industrial, cujas transformações passaram pelas descobertas científicas; pela expansão imperialista que levou a Europa da metade do século XIX a uma série de outras profundas alterações ideológicas e sociais que afetaram todas as esferas de expressão da existência humana, dentre elas a Literatura e, posteriormente, o próprio surgimento de uma nova ciência: a psicanálise. Segundo Alexander Silva (2005),

“(...) ao retratar o modelo ideológico vigente, a literatura realista-naturalista parnasiana respondia ao sistema dominante por meio de narrativas marcadas pela crítica social das mazelas provocadas pelo desenvolvimento da sociedade industrializada e pelo carregado vocabulário cientificista oriundo da biologia e outras ciências”, (SILVA, 2005:235).

⁴⁴ ARIÉS, Philippe. & DUBY, G. *História da vida privada - da Renascença ao século das luzes*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

Foi especificamente neste período que a *Ficção Científica* surgiu a partir da vertente romanesca conhecida como *Romance Científico* na Inglaterra e *Viagens Extraordinárias* na França, destacou narrativas sobre os triunfos do progresso e da tecnologia divulgadas junto a uma classe média que celebrava as descobertas e novas teorias de seu tempo. Porém, esta visão utilitarista da arte não se constituiu a única expressão da Literatura europeia de então.

Isso porque a sociedade inglesa das últimas décadas do século XIX reagiu contra a ideologia dominante sobre a arte de forma contundente através da revitalização de expressões literárias, pautadas pela presença excessiva da imaginação romanesca já que o imperialismo da Inglaterra esteve à frente das mudanças de seu tempo, berço da Revolução Industrial, expandindo algumas das mais importantes descobertas científicas da época e, por consequência, apontando novos caminhos literários. Interessante observarmos que algum tempo depois, Tzvetan Todorov⁴⁵ (1965) apontou caminhos para a literatura para os autores russos:

1° - *Aos formalistas, os quais deveriam “cultivar a construção engenhosa, os processos mecânicos de engendramento do texto, as simetrias, os ecos e os pequenos sinais cúmplices”;*

2° - *Aos nihilistas que têm os homens como tolos e perversos, as destruições e as formas de violência digam a verdade da condição humana, que e a vida é o advento de um desastre. Não se pode, nesse caso, afirmar que a literatura não descreva o mundo: “mais do que a negação da representação, ela se torna a representação de uma negação”;*

3° - *Aos solipsistas, que “descrevam detalhadamente suas menores emoções, suas mais insignificantes experiências sexuais, suas*

⁴⁵ TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil, 1965:43

reminiscências mais fúteis: quanto mais repugnante, mais fascinante é o mundo”!

Dos apontamentos de Todorov extraímos o que melhor distingue essa conceituação literária: a “*perversão*” da linguagem comum. Seja por conta das pressões em se estruturar os elementos literários ou; das questões político-sociais e entrópicas, fato é que o formalismo russo perverteu sentidos; ampliou horizontes; reduziu-se e desviou a literatura de si mesma e da norma sem tornar-se inerte. Ao contrário, movimentou o mundo cotidiano causando estranhamento, transformando-o em algo não familiar.

Nos textos mundanos, as percepções e reações à realidade se tornam embotadas ou, como os formalistas diriam, “automatizadas”. Por essa razão, ainda no final do século XIX, é que nós referenciaremos três gêneros literários para ilustrar esse período concluindo os objetivos deste capítulo.

O primeiro gênero faz parte integrante da literatura infanto-juvenil e não prescindimos de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), mais conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll⁴⁶ com suas *Alices - No país das maravilhas* e *Através do espelho*, incluindo-se aqui a publicação de *O Príncipe Feliz e Outras Histórias*, de Oscar Wilde⁴⁷ (1864-1900), articulando as obras sob o olhar psicanalítico.

Nas obras de Carroll há uma brincadeira *nonsense* que refletiu os exageros das convenções dominantes de uma época que se pretendia subordinar futuros cidadãos a elas, embora o autor as tenha apresentado sob um valor estético

⁴⁶ *Alice no país das maravilhas* (1865); *Alice no país do espelho* ou *Alice do outro lado do espelho*, título da obra em Portugal (1872), são edições brasileiras das obras de Carroll além de algumas *Aventuras de Silvia e Bruno*, *Rimas do país das maravilhas*, *A caça ao turpente* e *Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Itatiaia, 1999.

⁴⁷ Wilde deixou lições de moral em seus contos infantis através do uso de uma linguagem simples. *O Filho da Estrela* é um exemplo. ELLMANN, Richard. Oscar Wilde *Ligações Externas*. 2ª ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras (1988, p.680). Seu único romance, *O Retrato de Dorian Gray*, é considerado por críticos como obra-prima da literatura inglesa, o qual trata da arte, da vaidade e das manipulações humanas o qual abordamos alguns aspectos à luz da Literatura e da Psicanálise mais adiante ainda neste capítulo.

dentro do contexto sócio-político, inclusive o de aumentar o número de leitores. Porém, ambas narrativas não continham quaisquer intuítos pedagógicos pela não linearidade, descartando quaisquer possibilidades do leitor, aparentemente, de estabelecer relações emocionais ou cognitivas com o texto, cujas principais características centraram-se no realismo mágico apresentado por um ambiente de lugares surreais e animais personificados.

Contudo, em *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1908) afirmou que “a criação imaginativa está associada ao brincar infantil” indagando se não deveríamos procurar na infância os primeiros traços dessa capacidade criadora. Isso porque as crianças distinguem perfeitamente a realidade do brincar às situações imaginadas às coisas visíveis e tangíveis do mundo real.

Com isso ele lançou as bases para a adoção de um paradigma estético, considerando a arte e o brincar infantil não só como fontes de inspiração literárias como, também, para a recriação de si mesmo. Nesse sentido, Freud sugeriu que no brincar a criança manifesta também um escritor criativo que cria um mundo próprio e tal brincadeira não é a antítese do sério e sim da realidade. E as narrativas de Alice tratam das aventuras da menina que adormece numa tarde de verão, onde há um ponto convergente ao inconsciente psicanalítico: o sonho.

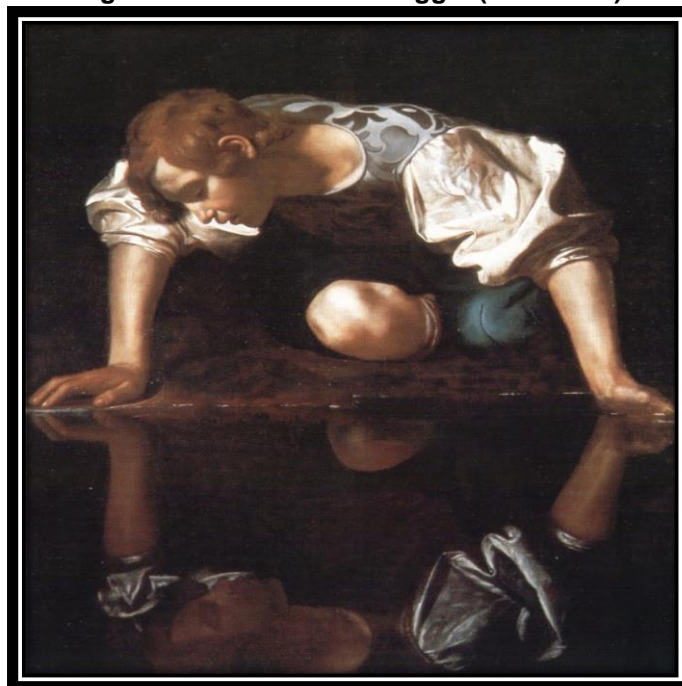
Ao relacionarmos as narrativas de Alice à *Teoria da Interpretação dos Sonhos* (1900) podemos compreender a experiência onírica da personagem não só pela (des) organização das imagens oriundas do inconsciente, onde conteúdos se manifestam por meio de disfarces como, também, pelas alusões e simbolismos de forma não vir à luz da consciência do sonhador qualquer material para que não lhe cause repulsa ou desconforto caso esse conteúdo se torne consciente.

Portanto, sonhos não passam de mascaramentos e é a forma mais clara do inconsciente se manifestar, como Freud mesmo ressaltou a presença desses eventos:

“Aparentemente sem sentido, se fizermos uma série de comparações entre os pensamentos oníricos e os sonhos manifestos que os substituem, encontraremos toda sorte de coisas para as quais estamos despreparados; por exemplo, que o disparate e o absurdo dos sonhos possuem seu significado”, (FREUD, 1996:178).

O segundo e terceiro gêneros se encontram na literatura gótica de Robert Louis Stevenson (1850-1894) com a obra “*O Médico e o Monstro*” e Abraham Bram Stoker (1847-1912) em “*Drácula*” e, na obra decadentista de maior expressão, “*O retrato de Dorian Gray*”. Juntamente com eles trazemos também a resposta à pergunta inicial deste capítulo: Há algo entre a Psicanálise e a Literatura que as possa refletir entre si? Se as narrativas oníricas mascaram a linguagem do inconsciente, o mito de Narciso as reflete (Figura 3).

Figura - 3 Narciso - Caravaggio (1594-1596)



Fonte: Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma - Itália.

As narrativas góticas revelaram a tensão entre a polida superfície da vida social da época vitoriana, refletindo o vício e a perversão do fim de século onde o único romance de Oscar Wilde foi o que alcançou maior expressão no cenário da Literatura inglesa da época, por ter sido considerado ousado e moderno ao ser publicado em 1891, trazendo o reflexo da própria decadência e perversidade da vida social daqueles tempos.

Estratégias narrativas da Literatura gótica alicerçaram *O retrato de Dorian Gray* para contar a história de um belo rapaz que vende sua alma para manter sua beleza e juventude intocadas pelo tempo, como James Laver (1961) bem destacou ao se tratar de uma versão atualizada da lenda de Fausto:

“Ainda que todas as transgressões sejam punidas no fim com a morte do protagonista, permitindo assim uma inevitável (e indesejável) leitura moralista da história admitida pelo próprio Wilde e, considerada por ele, o único erro do livro”, (LAVÉR, 1961:26). “Contudo, Dorian Gray apresenta um retrato sedutor da perversidade onde muitos críticos consideraram o livro como algo corruptor, tendo sido usado inclusive como elemento de acusação do desvio moral de Wilde no processo em que ele foi condenado (SILVA, 2005:256)”. Uma sedutora perversidade que encontramos suas origens no Decadentismo francês. [grifo nosso].

A experiência do espelho possui um caráter primordial na teoria psicanalítica, se a entendermos mais do que uma fase bem delimitada do desenvolvimento da criança. Ao postular que um ser humano tem originalmente dois objetos sexuais - ele próprio e a mulher que cuida dele - Freud considerou o narcisismo primário em ambos mãe / filho e, em alguns casos, pode manifestar-se de forma dominante em sua escolha objetal. Le Poulichet (1997) diz que o que vem a perturbar o narcisismo primário é o *Complexo de Castração*, porque é através dele que se opera o reconhecimento de uma incompletude que desperta o desejo de recuperar a perfeição narcisista.

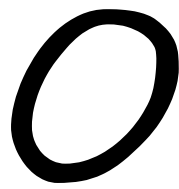
Já o narcisismo secundário se define como o investimento libidinal da imagem do Eu, sendo essa imagem constituída pelas identificações e representações do Eu com as imagens dos objetos. Por esse motivo, encerramos este capítulo com a refinada convergência entre a Literatura e a Psicanálise associando-a aos mitos de *Édipo* e *Narciso*: se para Freud, o primeiro representa o amor do filho pela mãe; o outro, Narciso, aponta para o encontro entre o “*Eu e o espelho*”.

Para Freud (1914) o grande encanto da construção do imaginário e persona de uma criança reside na medida de que seu narcisismo e auto-contentamento, ambos os fenômenos identificados no romance de Wilde de forma profunda e, subliminarmente, em diversas narrativas dos contos de fada que vão além da Madrasta, em *Branca de Neve*. Desse modo procuramos aclarar a compreensão, respectivamente comparatista, as relações entre as personagens literárias e os objetos psicanalíticos, onde cada área possui formas específicas, porém paralelas de (re) construir intertextualmente não só o objeto, como, também o objeto-sujeito enquanto ser humano.



III. CONTOS DE FADA & PSICANÁLISE: DIALÉTICA MNEMÔNICA.

“(...) meu mistério está dentro de mim e o meu nome ninguém saberá! Não, não. Eu vou dizer em sua boca ao ver a luz”. Calaf - Turandot



espelho é parte de alguns dos mistérios que compõe o caminho das ideias na *psicomemória comparatista literária infantil* dentro do contexto histórico e mítico. O objetivo deste capítulo é (re) construirmos vieses dessa trilha apoiados em Nelly Novaes Coelho (2000-2003); do modo de vida da criança medieval; das narrativas dos contos de fadas e populares e os conflitos neles inseridos de modo a desvendar dentre alguns “mistérios”, o das princesas dormentes, os quais ocultam e revelam, perversamente, formas de sustentação da imagem em que os indivíduos não só da época, mas os da era cientificista tinham e têm de si mesmos.

“Com o avanço do racionalismo cientificista e tecnológico, os contos de fada e as narrativas maravilhosas passam a ser vistos como histórias para crianças”. Há um novo maravilhoso a atrair os homens: aquele que eles descobrem não só no próprio real (transformado pela máquina), mas também em si mesmos, ou melhor, no poder da inteligência humana”, (COELHO, 2000:119).

Ressaltamos que a função da memória é importante para o aparelho mental e a dinâmica psicossocial criadora de sentido faz com que os contos de fada nos revelem desejos ocultos de suas personagens como fonte de representações inconscientes, ou seja, de significantes que ressurgem também na arte por meio dos mitos onde nossa ancestralidade reinveste-se de representações primitivas e simbólicas.

“Com essa recuperação da memória ancestral, uma grande descoberta é feita: apesar da diversidade de suas regiões de origem e das enormes diferenças de cultura entre os povos que as criaram, essas várias narrativas primitivas apresentam enormes semelhanças de motivos, argumentos, tipos de personagens, tipos de metamorfoses etc., semelhanças essas que só poderiam ser explicadas pela existência de uma fonte comum, que as pesquisas acabaram por localizar na Índia, milênios antes de Cristo”. (COELHO, 2003:100)

Com vistas a fornecer energia para tais representações, Freud insinuou que deveríamos “*nos (re) unir (com e) ao objeto*”, para que pudéssemos elaborar o desejo que abre um começo sem chegada, pois ele é capturado por nossas experiências e estas nos tornam prisioneiros dele quando tentamos construir nossas satisfações, mesmo que substitutivas, pois o objeto de satisfação primeira, que é o da falta, da ausência, jamais se preencherá.

3.1 - Ecos perversos na memória infantil e literária.

E qual seria esse primeiro objeto? Para Freud, há uma “*polissemia*” objetal abarcando ecos na constituição psíquica do indivíduo e esses objetos situam-se em diversos campos, realizam funções específicas que não podem ser incluídas em um só conceito. *Mutterbrust als erstes objekt*, o seio materno, é o primeiro objeto de desejo de uma criança, o qual sendo satisfeito não oferecerá garantias de que sua referência será incorporada psiquicamente. Incorpora-se no filho, em última instância, a relação mnemônica, produzindo de certo modo efeitos fantasiosos inconscientes (mimético-simbólicos) da tríade dos papéis mãe, fada e madrasta.

Nesses termos, Freud postulou a constituição da subjetividade como um processo de sucessivas identificações. Razão pela qual nosso caminho de investigação pela literatura infantil e a questão da perversidade implica em desvendarmos parte desse universo fantasioso da criança medieval em sua complexa atividade cognitiva, compreendê-la ao nível infantil não só desse primeiro objeto de desejo, moral e mnemônico.

Nesse sentido, os contos de fada e populares são relevantes por correlacionarem-se também à memória, pois:

“Se não fôssemos dotados deste fenômeno mental, a memória e sua função cognitiva, não seria possível nos organizarmos no tempo e no espaço, em nossa história, em nossos afetos, registros e pulsões. Sem ela não haveria uma existência contínua, pois é a memória quem nos garante esse *continuum* e, por sua vez, de alguma forma, um funcionamento não repetitivo, mas que deixa marcas apreensíveis a partir da existência de um observador, do outro.”, (MOURA, 2008:82).

Desde os tempos imemoriais, esse *continuum* se apresenta no imaginário do indivíduo em formação e essa é uma das razões pelas quais tanto os psicanalistas freudianos como os junguianos muito se interessam pelos mitos e contos de fada uma vez que o próprio Jung já havia dito que são neles onde melhor podemos estudar a “anatomia comparada da psique” a qual Von Franz (1990) frisa:

“Nos mitos, lendas ou qualquer outro material mitológico mais elaborado obtêm-se as estruturas básicas da psique humana através da grande quantidade de material cultural. Mas, nos contos de fada, existe um material consciente culturalmente muito menos específico e, conseqüentemente, eles nos oferecem uma imagem mais clara das estruturas psíquicas”, (FRANZ, 1990:25).

É fato que no período medieval os limites entre a vida adulta e a infantil eram tênues, cujos ecos memoriais da estrutura psíquica de uma criança da época podemos compará-los aos de um bicho de estimação. Segundo Philippe Ariés (1981), a morte de pequenos infantes era tida como um fato corriqueiro tenha sido pela falta de higiene, por doenças, pela fome ou por causa das intempéries. Sofria-se com tal perda, esse era um episódio banal, passível de ocorrer em todas as casas.

Ademais, outras crianças nasceriam e se sobrevivessem à primeira infância, por volta dos sete anos, os pequenos indivíduos medievais seriam encaminhados para o aprendizado de algum trabalho ou profissão. Ariés destacou esse período onde criança adquiria seus conhecimentos, principalmente, através do aprendizado prático e pela convivência social. A escola medieval era precária, afora as escolas eclesiásticas estabelecidas para formação de religiosos, e poucas crianças iam à escola ou permaneciam nela por muito tempo. Ao participar da vida comunitária, dos costumes sociais, hábitos, linguagem, jogos, brincadeiras e festas medievais.

Sem grandes divisões entre os adultos, a criança participava desde as profissões ao uso de armas, assistia a enforcamentos, decapitações e até mesmo das práticas sexuais com os adultos. Enfim, poucos eram os temas dos quais a criança não era inserida e a luta pela sobrevivência, as preocupações, a sexualidade e a morte, a transgressão das regras sociais, o imaginário e as crenças, as comemorações, as indignações e perplexidades eram narradas e vivenciadas por toda comunidade, independentemente de faixas etárias.

Denise Escarpit (1981) se refere a essas narrativas populares como *fabliaux* - narrativas breves, alegres e anônimas abordando pequenos casos da vida cotidiana como adultérios e espertezas, muito populares no período medieval -; contos maravilhosos - de fadas ou de encantamento -; fábulas e lendas frisando que eram dirigidos a adultos e contados por eles, ou seja, na cultura popular o que era produzido pelo e para o povo era o mesmo oferecido às crianças.

Entretanto, Marisa Bortolussi (1985) menciona ainda outras experiências orais expressivas e populares como as adivinhas, rimas infantis e certos jogos de palavras que fazem parte da gênese da literatura infantil e só ganhariam esse contorno e status quando reaproveitadas pelos primeiros livros destinados, especificamente, ao público infantil. Essa adaptação significou a incorporação de aspectos didáticos e utilitários, ligados à educação moral na infância.

Contudo, esse fenômeno enquanto memória da literatura infantil, segundo Escarpit, ocorreu a partir do século XVII, numa época de reorganização do ensino e da fundação de um sistema educacional burguês onde o conceito de infância no sentido como o conhecemos hoje não existia. Sem livros ou histórias dirigidas especificamente às crianças não havia nada que pudesse ser tratado como literatura infantil.

Pela escrita, Escarpit resgata a obra do checo John Amos Comenius (1658) *Orbis Sensualium Pictus* como um dos primeiros registros da literatura infantil, um livro para crianças que objetivava ensinar latim por meio de gravuras e tido como um antecessor dos livros didáticos infantis ilustrados. Já pela oralidade, o processo mnemônico citado por Bortolussi (1985) é o representante desse período no qual as narrativas eram compartilhadas por adultos e crianças, fato reconhecido por Ariés (1981) e Burke (1995) entre outros historiadores.

Tanto que as narrativas orais compiladas e adaptadas por Perrault constituem, segundo pesquisas, a primeira fonte escrita dos contos populares dirigida à infância e ocorreram por volta de 1690 no auge de uma das piores crises demográficas vivida durante todo o século XVII onde Robert Darnton (1986) reafirma ainda que:

“(...) esse foi um período em que a peste e a fome dizimavam a população do norte da França, quando os pobres comiam carniça atirada nas ruas por curtidores, quando eram encontrados cadáveres com capim na boca e as mães expunham os bebês que não podiam alimentar para eles adoecerem e morrerem”, (DARNTON,1986:49).

E foi nesse universo no qual a criança, indivíduo frágil em construção, assumia o papel de pequeno adulto enquanto força de trabalho na vida da família e na sociedade. O espírito popular medieval, coletivo por princípio estava ligado às festas e atos públicos, marcado também pelo fatalismo, pela crença no fantástico, em poderes sobre-humanos, em pactos com o diabo e em personificações de todo tipo que também faziam parte do imaginário comum.

Esse também era um mundo onde a disseminação de crenças em fadas, gigantes, bruxas, castelos encantados, elixires, tesouros, fontes da juventude, quebrantos, países utópicos e mágicos permeavam o inconsciente de crianças e adultos os quais se sentavam lado a lado nas praças públicas, durante as festas, ou à noite, após o trabalho, para ouvir as narrativas fantásticas dos contadores de histórias.

Ao estabelecermos essa relação entre a infância medieval, as origens da literatura infantil e os contos de fada nos livros (enquanto agente físico), preparados e publicados especialmente para crianças, demonstramos que o objetivo norteador era o de instrumentalizar todos esses costumes com vistas à educação (enquanto causa) e a consequência natural deste processo foi o didatismo e o conservadorismo (a escola tornou-se instrumento de transmissão dos valores vigentes) os quais consideramos como componentes estruturais, por assim dizer, da chamada literatura para crianças.

3.1.1 - Memória: lembranças de um futuro por vir.

Se o conservadorismo e didatismo estruturaram a transmissão de valores ao longo da história, na concepção benjaminiana (1987), alguns contos populares nos alertaram para um passado-memória, o qual:

“(...) traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Acaso não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram? (...) Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”, (BENJAMIN, 1987:223).

Nesse sentido, podemos pressupor que o impulso deste índice misterioso inclui o inconsciente de uma memória infantil seja para meninos ou meninas, cuja busca e descoberta advém desde os primórdios da psicanálise onde o modelo da época investigava as lembranças traumáticas do adulto e suas conexões causais na infância. Uma vez chegando-se à causa, remover-se-ia o efeito, no caso, o sintoma e o sofrimento levando o sujeito à sua redenção.

Josef Breuer e Sigmund Freud (1893) relacionaram o fenômeno psicológico da memória ao agente físico (causa) na clínica das doenças mentais e essa ligação tornou-se evidente de como um fato desencadeante produziria um fenômeno traumático específico. A equivalência entre o modo de vida e status da criança medieval; a fundação da literatura infantil e a descoberta do inconsciente nos faz lembrarmos de que Freud, ao romper com Breuer, concebeu a memória denominando-a de *rememoração*, sendo “uma força persistente atuante e oriunda de uma experiência”.

Essa mesma “força” possui o caráter de ocorrência, de registro e geradora de consequências onde a memória passa a ser compreendida como uma função, pela qual as percepções de um indivíduo outrora são retidas ou reproduzidas na realidade do próprio indivíduo e no contexto social. Nesse sentido, Anton Ehrenzweig (1969) alerta que ao tratarmos dos “contos maravilhosos” ou “de encantamento” ao nos referirmos às narrativas populares medievais podemos nos equivocar porque não havia, neste contexto, a separação nítida entre o “real e o fantástico”.

Tal “realidade”, para muitos, baseia-se em esquemas convencionais culturais compartilhados, de apreensão e percepção temporais. Em outras palavras, segundo o autor, em princípio, vemos e captamos o que fomos condicionados a ver e captar. André Green (2000) reafirma ainda que, para a psicanálise, o interesse na temporalidade e na memória nos remete à história e, esta, ao tempo.

Portanto, a causalidade psíquica atravessada pela temporalidade estava ausente tanto na época medieval como na medicina anterior ao surgimento da psicanálise. O conceito da ação do tempo sobre a memória vem da época de Breuer e Freud, onde *o ser é o tempo* porque o *ser*, ao incorporar sua relação com o tempo acrescenta-o à sua vida, tanto pela forma como imagina proceder sua ação e situar-se na posição de doador, receptor ou interlocutor, compreendendo assim a sobrevivência do indivíduo no percurso de sua vida.

Pressupomos que nossos filhos guardem nossa memória e nossas lembranças as quais damos vida e sobrevivem à presença concreta de nós neles e deles em nós. Por isso a memória é importante para a dinâmica mental e social

porque é um sistema depositário, não só do passado, mas também da organização pré-formadora do presente e indicativa de um futuro por vir.

3.1.2 - Anseios de um por vir a ser, humano.

Exemplificamos esse *por vir* em Cascudo (1955) nas Trinta “estórias” brasileiras e sua versão do conto *O exemplo do pai*, cuja coberta de lã, velha e rala e o netinho, ao buscá-la, corta-a pela metade é substituída por um prato de barro⁴⁸. Na versão de Cascudo um menino órfão de mãe e que recebeu de seu pai trabalhador toda atenção e cuidado. O menino cresceu e fez fortuna. Homem feito casou-se com uma moça rica e foram morar num palacete. A esta altura, o pai deste homem estava abandonado na sua humilde casa.

Ao lembrar que o pai fizera por ele, o homem decide levar o pai para morar com eles e receberia um quarto na casa. Com o tempo, tanto o homem quanto à esposa começaram a se desagradar do comportamento do velho à mesa. Por causa da idade e doença, ele tremia muito e o casal decide mandá-lo comer numa mesa separada longe deles.

Como o velhinho quebrava os pratos pela dificuldade de visão e pela tremedeira, deram a ele louça de barro, mal feita, feia e barata. O homem, filho do velhinho, tinha também um filho inteligente e que gostava do avô. O menino observava a situação, mas não podia fazer nada. Porém, numa tarde, o casal foi passear no jardim encontrando o filho todo enlambuzado de barro, sentado no chão, ocupado e entretido com seu serviço. No que lhe perguntaram:

⁴⁸ Figueiredo Pimentel publicou em 1896 a estória do Avô e do netinho, onde o prato é de madeira, nos Contos da Avozinha (1944). Nos Contos Nacionais para Crianças (1882), uma das seções da obra etnográfica, vol. II de Adolfo Coelho, Cultura Popular e Educação, editada pelas Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993. Aparece sob o título: Filho és, pai serás; assim como fizeres, assim acharás, a versão da manta cortada ao meio.

- “– *Que está fazendo meu filho?*
– *Estou fazendo um prato de barro, bem grande...*
– *Para que esse prato de barro?*
– *Para papai e mamãe comerem quando forem velhinhos como vovô..”.*

O marido e a mulher se entreolharam, acanhados e arrependidos do procedimento com o velho. Foram buscá-lo, agradando-o muito, mudando para um bom quarto e daí em diante, trataram-no com toda paciência e cuidado.

3.2 - Princesas & príncipes: representações mnemônicas.

Fome, abandono, pobreza, riqueza, inveja, amor e ódio. Esses e outros temas são comuns nos contos populares onde, no decorrer das narrativas, geralmente são subvertidos a fim de substituírem a ordem de uma sociedade perversa na qual as personagens estão inseridas por outra, mais justa. No ciclo do conto da Cinderela surge o tema da subnutrição, bastante frequente nas versões camponesas, inclusive em uma das versões recolhidas por Charles Perrault. Na versão de *La Petite Annette*⁴⁹, a perversa madrasta de Anette dá a pobre menina apenas um pedaço de pão por dia e faz com que ela cuide das ovelhas, enquanto suas indolentes meio-irmãs ficavam pela casa sem fazer nada, comendo carneiro no jantar e deixando uma imensidão de louça suja para Anette lavar. Darnton (1984) diz que nesta versão, quando a menina está a ponto de morrer de fome surge a Virgem-Maria representando a fada madrinha oferecendo-lhe uma varinha mágica para que ela produza um banquete todas as vezes que tocar numa ovelha negra, mas princesas nem sempre são plebéias.

⁴⁹ BEAUVOIS, Eugene. *Populaires Contes de la Norvege, de la Finlande et de la Bourgogne*. Paris, 1862:239-247. (Conte Bourguignon).

Em *Turandokht*⁵⁰ (filha de Turan), narrativa de origem persa onde nos deparamos com o papel da princesa primordial, às avessas, encontrada no conto de fada do livro *Os Mil e Um Dias*. Nele há o retrato da história de uma princesa fria e perversa baseada em *Turandokht Sassânidas*, uma princesa do Império Persa que viveu durante o ano 600 D.C. e tinha dois irmãos, *Azarmidokht* e *Purandokht*. *Purandokht*, a mais velha e realmente foi Imperatriz por um tempo, antes de ser assassinada pelos tártaros.

Princesa de coração frio, *Turandokht* prometera a si mesma jamais ser dominada por um homem, para isso estabelecendo regras para quaisquer pretendentes que quisessem desposá-la. O candidato haveria de passar por um desafio: responder a três enigmas. Caso não tivesse êxito em decifrá-los, seria decapitado. O ex-príncipe de Tartária, vivendo como cidadão comum após sua casa ter sido conquistada pelos chineses, apaixonou-se pela visão da princesa de gelo, aceita o desafio e passa pelo teste.

Turandokht ainda hesita em se casar com o estrangeiro pretendente, contudo, ele lhe oferece uma alternativa: ele aceita morrer ela deve ser capaz de adivinhar o seu nome real até o nascer do sol. O pai do príncipe e a serva *Liu* que ama *Calaf* secretamente estão em volta dos ministros da princesa e ela os questiona se conhecem o estrangeiro. *Liu* diz a ela que sabe nome do príncipe mas jamais lhe dirá, e mesmo sendo torturada pela própria princesa de gelo, ela

⁵⁰ La CROIX, François Pétis de. *Les Mille et un jours*, Paris, 1722. A partir de textos originais de contos persas, hindus, turcos e chineses traduzidos para línguas européias pelos orientistas Cazotte, Caylus, Engel e o próprio Pétis de la Croix, foi publicado, em Paris, o livro *Mil e Um Dias*. A história original baseia-se no épico *Turan-Dokht*, a partir do século XII, do poeta persa Nizami, em seu livro, *Haft-Peykar*. Foi dessa coleção persa de histórias do Livro dos Mil e Um Dias (não confundir com o livro co-irmão, *as Mil e Uma Noites*, ou *Hezar o-yek shab*) de onde o caráter da narrativa da fria princesa chinesa "*Turandokht*" muito se assemelha a da história princesa russa perseguida pelo sangrento rei Behram, de Nizami.

continua a se recusar. Até que *Turandokht* pergunta qual a fonte de sua força e *Liu* responde-lhe que vem de onde ela nunca terá e apunhala a si mesma.

Calaf repreende a princesa de gelo por sua crueldade, mas ainda assim ele a beija e, finalmente, ela admite o amar tanto quanto o odeia pedindo-lhe para que a deixe e vá embora. Finalmente, o príncipe revela seu nome: Calaf. Ao amanhecer, a decisão está nas mãos de Turandot em casar-se com ele ou executá-lo, ela finalmente revela o nome do seu pretendente: Amor! Termina assim seu reinado sangrento.

Esse foi um dos dramas nas fábulas do conde Carlo Gozzi (1720-1806) que conquistaram espaço e foram populares em Veneza, cativando a imaginação de artistas e filósofos em outros lugares especialmente na Alemanha, onde românticos como Goethe, Schiller e Wagner foram seduzidos pelo dramaturgo pelas situações fantásticas e personagens da *commedia dell'arte*. Gozzi baseou o drama da princesa gélida numa fábula que circulava na Europa da época, onde os Irmãos Grimm já haviam registrado um conto muito similar. Este trabalho serviu de base para a ópera de Puccini, a qual faz todo o tipo de referências às injustiças na Veneza da época e, como nas atuais obras de Paula Rego, especialmente aos maltratos enfrentados pelas mulheres.

3.2.1 - Narrativas dicotômicas e existenciais.

Parte dessas narrativas possuem uma representação e como tal são portadoras de um valor organizador na compreensão da memória da existência humana e da prática psicanalítica. As representações constituem uma matriz que estrutura o inconsciente estabelecendo um *continuum* da vida equivalente às suas

simbologias. São marcadores atualizados de um acontecer, de um *por vir* tal como da vida intra-uterina ao nascimento; do *Complexo de Édipo* à adolescência; da inclusão na sociedade ante a separação da família, da entrada na vida adulta ante a escolha de uma profissão ou companheiro(a); da procriação à paternidade/maternidade, da maturidade ante ao início do declínio da existência, da condição dos papéis temáticos de avô/avó e, por fim, a morte.

Divididos entre o bem e o mal e representados por príncipes, fadas e também por monstros, lobos e bruxas, os contos de fada encantam as crianças e os adultos desde a sua criação, os quais datam da época medieval. Mas a sua função não encerra nisto, pois além do entretenimento, transmitiram ainda valores e costumes e auxiliaram a elaboração da própria vida através de situações conflitantes e fantásticas. Jung havia afirmado que os mitos e contos de fadas expressam processos inconscientes e a narração dos contos revitaliza esses processos restabelecendo a simbiose entre consciente e inconsciente.

Joseph Campbell (1993) observou que diversas narrativas se interligam ao afirmar que há em todas as narrativas de heróis, em seu plano essencial, uma identificação que estabelece uma conexão entre elas. A humanidade vem contando as mesmas histórias de modos diferentes, alterando-se apenas no jogo de palavras de que fazem uso, o modo que as personagens exercem seus vários papéis, mas conservando as mesmas funções. Bruno Bettelheim (1903-1990) analisou os problemas e ansiedades infantis a partir das histórias mais conhecidas. Sentimentos como o amor, o medo e o desamparo; as sensações da rejeição e da morte são colocadas nos contos em lugares fora do tempo e do espaço cotidianos, mas muito reais para crianças. A resolução encontrada nas

histórias leva geralmente a um final feliz e isso indica a forma de se construir um relacionamento satisfatório com as pessoas ao redor. Moura (2007) complementa:

“(...) evidentemente, para se chegar a esse final, nem tudo são flores. Os contos estão repletos de problemas dicotômicos como a presença do bem e do mal. Cinderela, por exemplo, nos convoca a tratar de conceitos psicanalíticos impopulares. Trata-se de uma história com estrutura narrativa simples, porém apresenta vários níveis de significação. Por exemplo: pensar no fetichismo é incontornável. Afinal, ela é lembrada por seu pé delicado. Embora seja uma história associada à literatura “cor-de-rosa” é também a chave para entendermos a erotização masculina: faz parte do desejo dos homens apegar-se a um traço, uma cor de cabelo, um pé bonito, um par de seios, de nádegas para se interessar por uma mulher. Sem alguns desses atributos, nada feito”, (MOURA, 2007:02-03).

Além disso, segundo ele afirma que uma princesa que tem seu lado “sujo” de Borracheira e uma aparência deslumbrante no baile sabe ser menina-mulher, como bem cabe ao jogo erótico.

“Como se não bastasse, ela é mestre no jogo da sedução, utiliza-se de máscaras para encantar e fugir várias vezes e há que se falar nas rivalidades fraternas e na dupla face da mãe: a da fada madrinha e a da madrasta”, (MOURA, 2007:03).

3.3 - Ninguém nasce mulher ou homem. Torna-se...

Na Teogonia⁵¹ de Hesíodo, *Eros*, divindade primordial, surge das profundezas da escuridão anterior à criação do universo cuja força nasce do caos para harmonizar o mundo individual, mantendo-o coeso, porém em constante estado de mudança. Embora seja o príncipe quem observa a moça dormindo no conto de fadas “*A Bela Adormecida*”, dos Irmãos Grimm, de modo inverso, diversas narrativas derivam do mito de “*Eros (desejo) e Psique (alma)*”, uma vez

⁵¹ Do grego theos, deus + gonia, nascimento = Theogonia, conhecida por Genealogia dos Deuses, poema mitológico em 1022 versos hexâmetros escrito por Hesíodo no séc. VIII a.C. cujo narrador é o próprio poeta. Esse compêndio constitui-se no mito cosmogônico (descrição da origem do mundo) dos gregos que se desenvolve com geração sucessiva dos deuses, e na parte final, com o envolvimento destes com os homens originando assim os heróis. As deidades representam fenômenos ou aspectos básicos da natureza humana, expressando as ideias dos primeiros gregos sobre a constituição do universo.

que é ela quem observa o *deus do amor* em seu sono (alusão aos príncipes dos contos) e fica maravilhada com sua beleza.

De maneira geral, nos contos dos Irmãos Grimm não há muitas elaborações já que as histórias têm um final feliz. Diferentemente de *Rosa Silvestre*⁵², uma narrativa romanceada que alude o desenvolvimento feminino de forma perversa e fechada às explorações e interpretações da época, pois o conto nos mostra que mesmo a menina possui defesas presentes: seus “espinhos”, como um aviso contra qualquer invasão ou intruso enquanto ela ainda não estiver pronta. Até porque uma *roseira brava* é uma alusão à proteção feminina onde, de maneira alguma, essa alegoria é de passividade e sim uma afirmação, a da “*espera criativa*”. Tomemos a rosa como símbolo vaginal:

(...) “ela possui suas dobras delicadas, cujas promessas e alegrias secretas são desconhecidas ao futuro pretendente a desvendá-las – que também nos remete às criações semelhantes, tais como as janelas circulares nas catedrais, normalmente aceitas como símbolos que levam a essa grande aventura. *Rosa Silvestre* requer maior consciência na apreensão de sua leitura porque se trata do despertar das vicissitudes da feminilidade emergente”, (MAY, 1992:168).

Tais vicissitudes apresentam dilemas na dinâmica que acompanha o desenvolvimento humano de quaisquer crianças e *Rosa Silvestre* exemplifica as contradições e conflitos desse período. Ela quer se desenvolver e a pulsão de vida do seu desenvolvimento é dada através do Outro, isto é, o príncipe deve vir beijá-la na condição de mulher.

“Tempos atrás havia um rei e uma rainha e diziam todos os dias: - Ah que bom seria se tivéssemos uma criança! Mas nunca conseguiam ter um filho. Aconteceu que uma vez, quando a rainha estava tomando banho, um sapo surgiu da água e lhe disse:- Seu desejo será realizado, antes do final de um ano você vai ter uma filha. O que o sapo tinha dito se realizou e a rainha teve

⁵² O nome da moça e do conto, em alemão, “Dornroschen”, enfatiza ao mesmo tempo a sebe de espinhos e o roseiral. A forma diminutiva de “rosa” no título alemão frisa a imaturidade da moça, que deve ser protegida pelos espinheiros.

uma menina tão linda que o rei não se conteve de alegria e ofereceu uma grande festa. Convidou não só os parentes, amigo e conhecidos, mas também as Mulheres Sábias, para que pudessem ser gentis e bem dispostas com a menina. Havia treze delas em seu reino, mas, como ele tinha apenas dozes pratos de ouro para que elas comessem, uma delas foi deixada em casa, (MAY, 1992:171 - 172)".

A história tem início com um *desejo*. Nesse sentido, todo conto, mito ou emergência de um novo elemento no desenvolvimento do indivíduo começa com um desejo, um anseio por algo do ser, um apelo por alguma realização. Aqui há, também, uma *concepção*, pois o homem tem o poder de conceber muitas coisas diferentes: uma ideia, um plano, uma obra de arte ou um bebê. Nesse caso, o nascimento é previsto por um elemento ancestral, o sapo.

Em muitos contos de fada dos irmãos Grimm e na mitologia em geral, o sapo surge como uma criatura com um pé em nosso desenvolvimento evolucionário de elemento anterior, a água. E outro pé, na terra. Suas características primitivas representam o ponto da evolução em que nossos antepassados vindos de pântanos e brejos rastejaram sobre a terra, ainda assim conservando a capacidade de viver na água. Na narrativa simboliza o intercuro e, portanto, conclui-se que a rainha encontrou-se com outro homem no banho, traindo seu marido. Isso é inteiramente viável, até porque os sapos nos contos dos Grimm muitas vezes assumiram esse papel sexual.

"(...) As Mulheres Sábias ofereceram seus presentes mágicos ao bebê: uma lhe deu a virtude; outra, a beleza; uma terceira, riqueza e assim por diante, com tudo no mundo que alguém possa querer. Quando a décima primeira tinha feito suas promessas, entra, de repente, a décima terceira. Ela queria se vingar por não ter sido convidada e, sem cumprimentar ou mesmo olhar para ninguém, gritou bem alto: - Aos quinze anos a filha do rei vai se picar com um fuso e cairá morta. E sem dizer mais nada, virou as costas e foi-se embora. Todos estavam estarecidos; mas a décima segunda, que ainda não tinha dito seu desejo, foi à frente e, como não poderia desfazer a sentença má, poderia sim atenuar o vaticínio, então disse: - Não haverá morte, mas um sono profundo de cem anos, no qual a princesa cairá". (MAY, 1992:171-172).

Aqui há duas interpretações: uma biológica, outra psicanalítica. Ambas possuem relação com a menarca, ou seja, com início da menstruação que em tempos passados ocorria, em média, aos quinze anos, está simbolizada no ato da princesa picar o dedo. A segunda, psicanalítica, com o advento da latência onde a adolescente será despertada para sua consciência sexual, cujo gatilho se dá por meio do beijo principesco. Ao colocarmos o conto numa perspectiva mais ampla, teremos a terceira interpretação: o tornar-se um ser humano, pois *Rosa Silvestre* é um *torna-se*, um *vir a ser*.

Além da mãe-rainha, temos figuras significativas e complementares, as treze fadas, velhas sábias para que a menina possa se identificar e crescer. A criança em desenvolvimento será ajudada a obter suas virtudes e habilidades a partir da identificação com sua própria mãe, as tias e professoras e, como o mito mostrará mais adiante, com a própria avó.

Estas outras mulheres estarão ali para encarnar determinadas habilidades e virtudes que têm efeito educacional (*e-ducere*: puxar para fora) na formação da menina. Essa identificação é normal e saudável em todo desenvolvimento, contudo, existem dois cuidados a esse respeito. O primeiro é que a identificação deve ser o mais consciente possível, isto é, o indivíduo deve saber *o que e com quem* está se identificando.

Essa identificação é contínua, contudo nossa autonomia e crescimento futuros estão protegidos pelo fato desse processo não ser cego tampouco compulsivo, ocorre no indivíduo tanto em nível consciente como inconscientemente. Outro ponto crítico no conto é que a menina não deve apenas identificar-se com aquelas mulheres ao tempo que se liberta delas. *Identificar-se*

com e libertar-se de é um paradoxo recorrente ao cordão umbilical materno ligado à resolução do *Complexo de Édipo*, à medida que ele surge nos contos e mitos de todo tipo. Há uma questão fundamental para todo desenvolvimento humano individual: cada indivíduo deve negociar o laço biológico para obter seu próprio *ser, e então ir além dele*, para dimensões maiores de consciência.

O “mal” como elemento perverso entra no momento vital e dramático, pois, enquanto damos novos passos, estamos mais vulneráveis a ele, a exemplo da décima terceira velha sábia, a qual encarna, além da sua inveja e despeito, a própria transformação. O vaticínio é de que a princesa morrerá aos quinze anos: é importante que a menina “morra” para que nasça a mulher de posse de sua plena feminilidade. A décima segunda mulher - na simbologia numérica 12 representa a estagnação⁵³ e o 13 a morte⁵⁴ - substitui a morte pelo sono de 100 anos, um século. Ou seja, é preciso que morra uma era para outra desperte.

3.3.1 - Simbolismo perversamente humano.

Treze fadas, mulheres sábias que, simbolicamente, estão ligadas à transformação dos ciclos e os Irmãos Grimm nos reportam em como se dividia o ano na antiguidade: treze meses lunares. Tal simbolismo desvenda um mistério já que, na pós-modernidade, não estamos mais habituados com o ano lunar e sabemos que o catamênio ocorre de forma frequente a cada 28 dias dos meses lunares e não nos 12 meses regidos pelo calendário gregoriano. Assim, o número

⁵³ No mito grego, Hipnos é o deus do sono e equivale ao deus romano Somnus. A teogonia de Hesíodo o descreve como filho de Nix (Noite) concebido sem pai, onde as trevas primordiais representam a escuridão primitiva de onde surgiu toda a criação.

⁵⁴ Irmão gêmeo de Hipnos, o deus Thanatos representa a morte porém, teve pai, Hades, que reina sobre os mortos no mundo inferior. No latim, Thanatus e na mitologia romana, Mors ou Letus (Letum).

de doze fadas boas e a décima-terceira, maligna, indica simbolicamente que a “maldição” fatal refere-se à própria menstruação.

“O rei, no afã de proteger a filha querida do infortúnio, ordena que todas as rocas do reino sejam queimadas. Enquanto isso, os presentes das Mulheres Sábias eram plenamente cumpridos na menina, pois ela era tão linda, modesta, bem disposta e sábia que todos que a viam a amavam”, (MAY, 1992:171 - 172).

Todo pai é tentado a superproteger uma filha e o rei faz o mesmo. A fim de evitar sua morte (crescimento), apoiando-nos em Paul Tillich (1976), ele procura protegê-la da neurose ao evitar o “*não-ser*, prevenindo o *ser*”. Temos medo do *não-ser* e, portanto, atrofiamos nosso ser e o rei crê poder protegê-la e bloquear seu crescimento queimando todas as rocas, cessando todas as atividades mantendo-a trancada dentro do castelo. Óbvio que isso não dará certo; iremos encontrar a princesinha de maneira humana e sensata sair para explorar o mundo, examinando os diferentes aposentos do castelo.

“Havia uma chave enferrujada na fechadura e quando ela a virou a porta se abriu e lá, num pequeno aposento, uma velha mulher sentada, estava com um fuso, girando a roca. - Bom dia, vovozinha, disse a filha do rei. O que a senhora está fazendo aqui? - Estou fiando, disse a velha, acenando com a cabeça. - E o que isso que faz este barulho tão alegre, pergunta Rosa Silvestre, que pega o fuso, querendo fiar também. Mas tão logo toca o fuso o decreto mágico se cumpre e ela pica o dedo com ele”, (MAY, 1992:171 - 172).

Aqui temos uma jovem querendo descobrir o mundo. Ela o faz quando está sozinha como deve acontecer, apesar do excesso de zelo do pai. A palavra “sozinha” particularmente é importante, porque esse tipo de desenvolvimento e salto para individuação, deve conter sempre algum elemento do *ser* feito *por si*, assumindo a responsabilidade pelos próprios passos. Ao ir para o mundo, ela

quer aprender as tarefas femininas, as capacidades que acompanham o que as mulheres fazem, tal como fiar.

Então acontece o sangramento, biologicamente a menarca prenuncia um novo tempo, quando a mulher torna-se capaz de conceber um novo ser e *tornar-se*, aqui, é ser capaz de gerar mais que uma nova criatura. Trata-se do tempo que para, da *espera criativa*. O catamênio é uma medida de tempo, sendo “*menses*” o termo latino para meses e, no vernáculo, nos referimos à menstruação também em termos de tempo, como o “período” de alguém. E, no exato momento em que sente a picada, ela cai na cama em sono profundo o qual se estende sobre todo o palácio.

O rei e a rainha que acabam de chegar também adormecem e, com eles, toda a corte e em volta do castelo começa a crescer um espinheiro, que se tornará mais alto e mais denso a cada ano, cobrindo o palácio de tal forma que não se poderá mais vê-lo de fora, nem mesmo a bandeirola no topo da torre. Nesta interrupção de tempo, até a natureza se aquieta e para. Isso é, na verdade, o que acontece quando o desenvolvimento humano é bloqueado: a latência, o crescimento fica congelado, e o nível de desenvolvimento se fixa.

Mas não é possível parar completamente o crescimento: as defesas neuróticas são acionadas dando início a um círculo vicioso. Em termo figurado, a natureza toma parte nas defesas da menina, pois o espinheiro cresce mais em volta do castelo e todo ano fica mais alto, ou seja, o padrão neurótico torna-se mais evidente. O atrofiamento do indivíduo, característico da neurose é simbolizado nesse conto de fadas pela sebe de espinhos crescente em volta do castelo. Ela não só esconde *Rosa Silvestre* como todas as outras pessoas do

castelo, de tal forma que nem mesmo a bandeira do alto da torre pode ser vista. Consequentemente, a identidade do palácio está perdida e o lugar transforma-se numa simples recordação.

Contudo a história da princesa “congelada” espalhou-se pelo país, de forma que, de tempos em tempos, chegavam filhos dos reis e tentavam penetrar no castelo através do intransponível espinheiro tal como os enigmas de *Turandokht*, a princesa de gelo. Era impossível. Os jovens que tentassem vencer a sebe, forçar sua passagem até *Rosa Silvestre* antes do tempo se cumprir e ela estar preparada para ser acordada feriam-se nos espinhos como esses tivessem mãos; os jovens eram pegos por eles, não podiam mais se soltar e tinham uma morte horrível.

3.4 - Espera criativa: desafio de Eros à humanidade.

Eis parte do mistério a se revelar, a partir do ponto de vista psicanalítico, a princesa sentirá enorme raiva por ter sido tão completamente bloqueada na vida, ao ponto dos espinhos *matarem seus pretendentes*. Em todo padrão neurótico, os outros são levados a sofrer em virtude da raiva – neste caso a raiva, não só de *Rosa Silvestre*, como *Turandokht*, *Cinderela*, *Branca de Neve* entre outras personagens. Parece estranho falar de raiva por parte de criaturas tão “doces” como bem cabe às princesas, mas esse é o efeito esperado de padrões neuróticos que se instalam no mundo de qualquer indivíduo.

Quaisquer príncipes das narrativas de contos de fada representam o *desejo sem reciprocidade*. O desejo torna-se um desafio teimoso quando não se leva em conta as necessidades e a prontidão do *Outro*, quando não é genuinamente *interpessoal e amoroso*. A violência da sebe representa a fúria de

Eros contra príncipes ao estilo de Don Juan ou do Gato de botas, impulsionados pelos seus próprios desejos, sem os relacionar às necessidades da jovem adormecida. O comportamento deles com o caráter de forçar *Rosa Silvestre* é uma atitude de estupro, narcísica e egoísta.

Esse comportamento pressupõe que a princesa seja um objeto a ser conquistado em vez de uma mulher a ser amada e seus pretendentes representam a *pulsão de morte* figurada em *Thanatos* ao ficarem presos nas defesas de *Rosa Silvestre*; caso contrário, ela se tornaria uma vítima de seus desejos. Se o corpo é forçado a se abrir antes de estar pronto, existe a possibilidade de traumas consideráveis, inclusive a probabilidade desse corpo nunca mais se abrir por vontade própria. Ocorre então um novo desenvolvimento na história.

“Muitos príncipes jovens tentaram entrar, mas ao tentarem passar pela sebe de espinhos, ficavam presos nela e tinham uma morte lamentável. Então um jovem disse: - Não tenho medo. Vou entrar e ver a bela Rosa Silvestre. O velho sábio tentou dissuadi-lo, mas o príncipe não ouviu suas palavras, (MAY, 1992:172)”.

Aqui temos o início da *coragem do relacionamento*, esse é o aspecto da *coragem do ser*, como Paul Tillich destaca. O ancião que procura dissuadir o príncipe nos reporta a Jocasta, na tragédia de Édipo. Ela tenta convencer Édipo a descansar, a ir com calma, não se aborrecer, não insistir em estar “*presente para si próprio*”. Da mesma maneira, o velho tenta convencer o rapaz com conselho de bom-senso, adequação, mas o príncipe o recusa: - *Não tenho medo. Vou entrar e ver a bela Rosa Silvestre*, diz ele. Contudo, passaram-se cem anos e chegara o dia em que a princesa acordaria outra vez. Quando o filho do rei se aproximou da

sebe, esta não era nada além de belas e gigantes flores que se abriram espontaneamente, deixando-o passar ileso.

Essa *espera criativa* traz a solução ao dilema: os espinhos transformam-se em rosas e o conto nos diz que isso ocorreu simplesmente pela espera, contudo, para a psicanálise junguiana seria o crescimento interno, a manifestação externa do *Kairos*⁵⁵. Essa abordagem mítica de tempo é oposta ao conceito trivial de passagem do dia-a-dia. O resultado dessa mudança ocasionada pela *espera criativa* não ocorreu por conta das qualidades específicas deste príncipe (outros, tão corajosos quanto ele, morreram nos espinhos) e, sim, porque ele percebera o tempo certo de agir.

Rosa Silvestre e seu mundo (*Psyche*) dormiam, estavam sob o domínio de (*Hipnos*), surge então o verdadeiro candidato a príncipe-herói (*Eros*) que ousa vir despertá-la: os espinhos transformam-se em flores que se abriam espontaneamente. Eis aqui o *hímene simbólico* que se rompe abre caminho para sexualidade plena da jaz menina, agora mulher, tal qual o percurso mítico e cultural do termo “deflorada”, utilizado para o intercurso de uma mulher que entrega sua virgindade em seu primeiro relacionamento sexual.

O conto, de forma simbólica, sintetiza o significado biopsicológico dessa importante experiência e o príncipe está *presente* quando chega o momento de sua plenitude quando a narrativa nos diz: “ele não conseguia desviar os olhos”, indicando uma relação interpessoal diferente das anteriores, em que outros desejavam entrar no castelo à força. Ele a beija, então ela desperta -

⁵⁵- Filho de Chronos, deus do tempo e das estações. Ao tempo existencial os gregos denominavam Kairos e nele acreditavam para enfrentar a tirania de Chronos. Na filosofia grega e romana é a experiência do momento oportuno, onde os pitagóricos nomeavam de *oportunidade*. Trata-se do tempo em potencial, tempo eterno, enquanto que o de Chronos é a duração de um movimento ou de uma criação.

especificamente não só acorda sexualmente como, também, desperta para outros aspectos desta nova fase - da interpessoalidade brota o amor - diz-nos o conto. Agora existe a capacidade de gerar e, como em todos os contos de fada, um final feliz. Eles se casam com esplendor e viveram felizes para sempre.

Porém, até que isso ocorra, Freud considerou a vida psíquica de quaisquer indivíduos governada por duas “forças” opostas referindo-as como sexo e agressão. Em *Um Esboço da Psicanálise* (1937-1939) ele assumiu, após grande hesitação, a existência de apenas dois instintos básicos: *Eros*, o instinto de ligação e *Thanatos*, o de destruição, entre eles *Psique*, a alma. A primeira força pulsional visa estabelecer uniões, significado puro de *Eros*. Já a da segunda é o de destruir conexões e, no caso desse instinto destrutivo, supomos ser objetivo final o de levar o que está vivo a um estado inorgânico da matéria, por isso o chamamos de instinto de morte.

Entre essa batalha na qual psique do indivíduo está, o psicanalista deve empreender esforços na “*leitura de discursos e uma escuta flutuante*” como na disposição de lembrar, por meio da memória, recordações do que foi desmembrado. Nisto constitui a unificação simbólica de ascensão entre *Eros* e *Psyque* (Figura 04) cujo desafio toda humanidade se insere porque, segundo Sócrates, é o desejo de (*Eros*) (re) descobrir o caminho de união com sua alma (*Psyque*), onde cada indivíduo possa tornar-se um com sua própria unidade mais elevada.

Por meio de *Eros*, diz Sócrates, os amantes saem de si mesmos, entram em união com o amado e esse *Eros* continua além dos objetos do corpo para a mente e a alma, até que essa união final seja de fato, religada e lembrada.

Figura 04 - O Rapto de Psyque: William-Adolphe Bouguereau (1895)



Fonte: Coleção Particular - França



IV. PERVERSIDADE: NUANCES POLÊMICAS

“Quanto maior a beleza, maior a ignomínia”. Bataille e Foucault.

A pesar do grande desafio proposto por *Eros* a todos nós, o indivíduo se viu impedido ao longo do tempo de obter a unificação psique consigo mesmo e, por meio de uma revisão literária sob a ótica psicanalítica, neste capítulo traçamos paralelos objetivando elucidar as principais características sobre o termo perversão. Em diversos discursos leigos a associação entre perversidade e perversão é comum, uma vez que ambos os termos passaram se modificaram conceitualmente ao longo da sua construção, deixando margem para diversas interpretações.

O adjetivo “*perverso*” atestado em 1190 deriva de “*perversitas e perversus*”, particípio passado de “*pervertere*” significando *retornar, derrubar, inverter e, também erodir, desorganizar, cometer extravagâncias*. Cunhado a partir do latim “*perversio*” o substantivo “*perversão*” surge inicialmente no francês entre 1308 e 1444 e, no português, entre 1562 e 1575, com a mesma origem. Portanto, perverso é - não há um adjetivo para diversos substantivos - aquele acometido de *perversitas*, isto é, de *perversidade* ou *perversão*.

Entretanto, a origem do termo deixa margens para essa associação, pois deriva do verbo latino *pervertere* e nos remete à noção de “*pôr de lado ou pôr-se à margem*” onde no Aurélio (2001) é “*o ato ou efeito de perverter (se); corromper, depravar, desviar a normalidade de instinto ou de julgamento devido a um distúrbio psíquico*”. Esse conceito traz à sexualidade um sentido moral e ético, não fazendo jus à profundidade de análise com que o assunto merece ser tratado, pois a palavra *perversão* nomeia algum desvio sexual denotando um sentido pejorativo, impregnado de “*pré-conceitos*”.

Portanto, nos férteis terrenos da Literatura e da sexualidade humana instalam-se múltiplas formas, variações e expressões as quais se constituem os fios que dão continuidade à nossa investigação e considerações sobre o construto teórico, psicanalítico e literário quanto à perversão. Surgem então três questões: podemos defini-la conclusivamente após verificarmos suas faces nos contos de fada? A perversão de caráter sexual é tão abominável ao ponto de ser censurada e punida em quaisquer circunstâncias? Ou devemos considerar o direito à diferença como expressão legítima da organização corpo e psique?

4.1- Perversão: fenômeno sócio-humanístico.

Sob um olhar mais abrangente Elisabeth Roudinesco (2007) nos fornece a resposta a essas três perguntas, quando afirma que:

“A perversão é um fenômeno sexual, político, social, físico, trans-histórico, estrutural, presente em todas as sociedades humanas, e eu questiono: O que faríamos se não pudéssemos mais designar como bodes expiatórios. ou seja, como perversos, aqueles que aceitam traduzir por seus atos estranhos as tendências inconfessáveis que nos habitam e que recalcamos?”, (ROUDINESCO,2007:15).

Isso porque há tempos a humanidade confronta-se entre formas lícitas e ilícitas de expressão sexual, desde os primórdios da constituição social às religiões ancoradas nas tradições judaico-cristãs do Velho ao Novo Testamento até os dias atuais, a sexualidade esteve relegada a um estágio inferior e condenável, passível de restrições e punições sejam elas divinas ou humanas. Preconceitos, tabus e códigos de conduta se fizeram presentes na sociedade ocidental os quais, até hoje, ditam normas utópicas para o desejo, cujos ditames ideológicos religiosos, por exemplo, restringiram as possibilidades do exercício de uma sexualidade plena, levando-se em consideração a visão psicanalítica da

pulsão sexual infantil diversificada, de teor anárquico e plural, ambivalente e perverso, subjacente a toda e qualquer formação psíquica.

Com o advento da penitência, sacramento regulamentado no Concílio de Latrão (1215), a confissão de fiéis demarcou a prática sexual “oculta e desviada” e que haveria de ser confessada. Em *História da Sexualidade*, Michel Foucault (1984) considerou que até o século XVI existia certa espontaneidade e abertura quanto às práticas sexuais exercidas, ao menos no que diz respeito às sociedades ocidentais. Contudo, no século XVII há o início de uma repressão declarada decorrente das transformações sociais e ascensão da burguesia, afirmando a família normativamente constituída como núcleo primordial.

Em seu benefício, a sexualidade livre deveria ser confiscada reduzindo-a exclusivamente à função reprodutiva, impondo-se um modelo normativo aos casais legítimos, em torno dos quais esse sexo livre seria submetido à norma sacralizada do leito conjugal e em segredo. Freud explicitou as origens sobre a culpa e repressão sexual, porém Foucault buscou o viés histórico questionando o porquê, ao longo do tempo, o sexo associou-se ao pecado. Suas considerações provocaram a psicanálise verificar a persistência repressiva dos mecanismos de culpa que atuou por séculos de modo universal e nos fez refletir sobre o tema enquanto conceito anterior a Freud, condenando quaisquer formas do *ser sexual*. Isto, por si só, não seria uma perversão?

4.1.1 - Códigos perversos institucionais: primeiros passos.

Sim, porque a sexualidade chegou ao século XVIII atrelada aos interesses morais, conseqüentemente passou a ser regulamentada por códigos externos ao sujeito e as práticas sexuais foram regulamentadas por três grandes códigos: o

Direito Canônico, a Pastoral Cristã e a Lei Civil. Tais códigos intencionavam desvincular quaisquer formas sexuais de prazer e punir pecados como o estupro, o adultério, o rapto, o incesto e a sodomia ou carícias recíprocas. A sexualidade desvinculada do prazer é tomada por sua finalidade essencial: a reprodução da espécie. Conforme reforça Patrick Valas (1990), “*todo desvio deste objetivo é considerado como uma aberração, ligada a uma degenerescência do instinto sexual natural*”.

Nesse sentido, a lei antecede a autoridade e temor do pai e, para a Psicanálise o pai é a lei que interdita júri-moralmente o sujeito em suas fantasias e desejos, preestabelecendo penas e nesse caso normativo social a sexualidade se diferencia da *libido*, termo empregado na teoria dos instintos para descrever a manifestação da dinâmica sexual utilizado pelo psiquiatra Albert Moll (1862–1939) e introduzido na Psicanálise por Freud.

A libido estaria (e está) presente em *todos os atos psíquicos*, de uma forma ou de outra e a depender da forma em que essa força libidinal é investida pode haver prejuízos ao indivíduo quando este passa a não ter a devida cautela com a sua integridade física e mental, podendo inclusive causar prejuízos à sociedade se, além de si próprio, prejudicar terceiros transgredindo também a lei. Portanto o que seria considerado normal para uma sociedade, dentro desse contexto, trouxe também à tona aquilo que é anormal, o que perverte a ordem vigente.

Inspirado nessa corrente clássica, Freud decidiu então estudar esses “desvios sexuais”, descritos pela ótica médica e lança, no início de suas pesquisas sobre as perversões, um julgamento mais moral do que o olhar de um homem de ciência, correndo o risco de sujeitar-se às críticas da época, como de

fato ocorreu. Isso porque a sexualidade se estabelece relações interpessoais, compreendê-la sob a égide de juízos morais engessou o trabalho de muitos pesquisadores da antiguidade, pois a norma social restringia esse trabalho estabelecendo uma única sexualidade aceitável, repudiando quaisquer outras que não se enquadrassem nos cânones sociais. Ao adentrarmos neste terreno entramos também na dicotomia: o que não estava na norma era doença.

Nesse percurso, muitos cientistas do fim do século XIX e da época de Freud se preocuparam com a questão sexual como fator determinante do comportamento humano. Um exemplo está no termo homossexualidade, cunhado em 1860 pelo médico Karoly Maria Benkert (1824-1882), onde antes se empregavam outras nomenclaturas conforme a época, cultura e discurso social vigente, como: sodomitas, invertidos, doentes mentais ou perversos dentre outros. Carl Heinrich Ulrichs (1826-1895) tomou a homossexualidade enquanto tendência natural denominado-a de “*uranismo*” e Carl Westphal (1833-1890) apoiou à teoria de que a homossexualidade seria uma patologia congênita hereditária, afirmando a existência de um “terceiro sexo” criando a expressão “*inversão sexual em cuja alma feminina estaria instalada em um corpo masculino*”.

Já Ernest-Charles Lasègue (1816-1883) foi o primeiro a descrever o exibicionismo considerando-o como um ato impulsivo e, tempos depois, Valentin Magnan (1835-1916) retomou a questão das perversões sexuais ligadas às síndromes impulsivas e obsessivas. Alfred Binet (1857-1911) apresentou um trabalho intitulado “*Fétichisme dans l’amour*”, no qual afirmou existir na constituição das perversões um fator hereditário.

4.2 - Estudos e pesquisas se aprofundam na questão.

Dessa forma, os estudos sobre a perversão surgem recheados de conflitos e divergências, e esta aparece como um construto dinâmico, complexo e de difícil convergência entre as diversas orientações teóricas no compêndio psicanalítico. Freud retomou essa questão no início do século XX trazendo-a para a Psicanálise correlacionando-a à sexualidade e, desta vez, sem qualquer aporte teórico com conotações pejorativas ou valorizadoras, sem emissão de quaisquer juízos de valor, numa linguagem objetiva e não tendenciosa, ao dizer que:

“As perversões não são bestialidades nem degenerações no sentido patético dessas palavras. São o desenvolvimento de germes contidos, em sua totalidade, na disposição sexual indiferenciada da criança, e cuja supressão ou redirecionamento para objetivos assexuais mais elevados - sua “sublimação” - destina-se a fornecer a energia para um grande número de nossas realizações culturais”, (FREUD, 1905:55-56).

Na obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud apresentou pela primeira vez o conceito de perversão, tratando-a como “a permanência na vida adulta de características perverso-polimorfas, típicas da sexualidade pré-genital infantil, em detrimento da sexualidade genital”, essa última considerada por ele como normal. É na infância que ocorre a estimulação das zonas erógenas espalhadas pelo corpo todo, e todas essas práticas constituem a sexualidade normal de cada indivíduo.

Sendo assim, qualquer criança enquanto sujeito sexual procura se experimentar e se descobrir. Para aquela época principalmente, e mesmo nos dias atuais, essas conclusões ainda causam certo impacto. Mas, centrado no que formulou, Freud pôde então demonstrar que apesar de poucas vezes uma criança vivenciar experiências sexuais que os adultos chamam de *normais*, ela tinha

inúmeras práticas que estavam classificadas como perversas. Seja na masturbação “normal”, nos jogos sexuais ou em seu relacionamento com animais, a criança é um *perverso polimorfo* no sentido de ser capaz de assumir diferentes formas e papéis dentro desse contexto.

O sentido fornecido pela Psicanálise freudiana ao termo perversão guarda diferenças em relação ao seu emprego pelo saber médico do século XIX, e não podemos negar as semelhanças quanto à apreensão do significado desse termo nessas duas tradições de pensamento. As classificações e descrições que Krafft-Ebing e Havelock Ellis faziam das diversas formas de perversões sexuais foram cuidadosamente examinadas por Freud e adotadas na elaboração dos *ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Para melhor compreensão desse pensamento freudiano relativo à perversão, optamos pela digressão de algumas posições de Freud concernentes à sexualidade, por meio de suas correspondências com o médico alemão Wilhelm Fliess (1858-1928).

Para tanto, partimos da teoria da sedução em direção ao descobrimento do “efeito arrebatador de Édipo-Rei” (1897), onde ponto inovador freudiano foi o de considerar que a sexualidade estaria presente no infante e essa esboçaria a sexualidade no futuro adulto. Freud não pensava dessa forma no início de sua produção teórica, pois não defendeu, a priori, a existência de uma sexualidade infantil. Propunha que no caso de uma cena de sedução na qual a criança fosse invadida pela sexualidade do adulto, não seria ela capaz de construir a representação sexual para tal cena.

Contudo, a teoria da sedução não resistiu por muito tempo ao trabalho intelectual de Freud onde ele ressaltou alguns fatores que contribuíram para que chegasse à seguinte conclusão:

“Não acredito mais em minha neurótica. Veio a surpresa diante do fato de que, em todos os casos, o pai, não excluindo o meu, tinha de ser apontado como perverso a constatação da inesperada frequência da histeria, na qual o mesmo fator determinante é invariavelmente estabelecido, embora, afinal, uma dimensão tão difundida da perversão em relação às crianças não seja muito provável”. [A perversão teria de ser mais frequente que a histeria, uma vez que o estado patológico surge quando há uma acumulação de eventos e esses sobrevêm a um fator que enfraquece a defesa psíquica] grifo nosso, (FREUD, 1897, Carta 69).

A autoanálise feita por ele sobre a tese de atentado sexual como âncora da teoria das neuroses foi abandonada enquanto *veracidade da cena de sedução*, ou seja, o que passa a contar não é mais realidade factual e sim a *realidade psíquica* por Freud. E como fruto de sua autocrítica Freud revoluciona sua teoria ao descobrir (e não criar como insistem alguns psicanalistas), o “efeito arrebatador de *Édipo–Rei*”.

“(…) essencial o que agora tenho e promete ser de supremo valor para mim quando acabe. Muito fácil não é. Ser completamente sincero consigo mesmo é um bom exercício. Um único pensamento de validade universal me tem sido dado. Também em mim tenho achado o desejo pela mãe e o ciúme pelo pai e agora considero isso um sucesso universal da infância”, (Freud, 1897, Carta 71).

A partir disso Freud reconhece que as emoções sexuais atuavam normalmente na criança desde a mais tenra idade, sem nenhuma necessidade de estimulação ou de sedução externa por parte de um adulto. Em alguns casos relatados pelas suas pacientes histéricas, a sedução, de fato, ocorrera; em outros, não. Mas, em ambos os casos, do ponto de vista do psiquismo infantil, a sexualidade é sempre despertada por uma sedução que vem de fora.

4.2.1 - Construto da histeria psicoliterária, uma perversão?

Na construção inicial da teoria psicanalítica freudiana, a histeria foi o alicerce fundador e da estratégia do desejo insatisfeito. Freud trabalhou arduamente para identificar no sujeito feminino o objeto dessa neurose cuja resposta estaria na ausência simbólica do falo (poder). Essa identificação avançou em ambos os gêneros, cujos sintomas, feminino e masculino, foram descritos por Jean Pierre Winter (1998): vão do exibicionismo a identificação objetal pela ciência, seja de modo irônico ou trágico, passando pela incapacidade de amar ao sadismo inconsciente do ato sexual; da fascinação mórbida ao desprezo pelas mulheres (enquanto elemento sintomático eminentemente masculino).

“A função fálica só é operatória na medida em que vetoriza o desejo da criança em relação a uma instância simbólica mediadora: o pai simbólico. Outra forma de dizer que devemos nos guiar em relação a esta distinção fundamental introduzida por Lacan, entre pai real, pai imaginário e pai simbólico”, (DOR, 1991:27).

Portanto, histeria ou histrionismo (teatralidade) é um tipo de neurose clínica dos conflitos psíquicos inconscientes do indivíduo em virtude da má resolução entre esses três Pais, manifestados plasticamente e expressados de maneira teatral, na forma de simbolizações e através de sintomas localizados no corpo. Na atualidade observamos o retorno desses e outros sintomas com novas roupagens em sintonia com a cultura e tecnologia dos novos tempos. Exemplos em narrativas literárias do donjuanismo não faltam, exercendo alto fascínio porém a obstinação do indivíduo-personagem se dá mais pela conquista em si para, posteriormente, em um comportamento contraditório desprezar e procurar na figura da mulher, a falta do objeto em si mesmo.

4.2.2 - Personagens históricos nos contos de fada.

Don Juan, personagem criado por Tirso de Molina, pseudônimo do Frei Gabriel Téllez (1579-1648), exemplifica o arquétipo de uma personagem libertina de origem na Literatura espanhola proliferada por toda Europa, encontrada em outros personagens de versões narrativas literárias dos contos de fada e maravilhosos como as dos Gatos (*de Botas e Cheshire*) de Charles Perrault e Lewis Carroll, respectivamente, até Lord Byron (*Don Juan*, 1819-1824). Não à toa Téllez tendo sido religioso foi punido ao criar a imagem do *Pai lacaniano*, sem família e não castrado, cujo fantasma feminino simboliza a figura de um homem ao qual nada lhe falta. Dom Juan está ligado à aceitação dessa impostura: é o objeto absoluto, sempre está ali no lugar do Outro, pronto a sustentar o falo como significante da sua falsa potência na qual ele próprio legisla.

Nesse sentido, o Gato de Botas nos traz o ideal moralizante da Lei, mesmo que para alcançá-la seja preciso o uso de meios ilícitos que justifiquem os fins. No conto nos deparamos com o destino de três irmãos que recebem a partilha medieval de bens do pai: ao mais velho, um moinho, o do meio, um burro para levar a farinha e o mais moço, um gato que terá de alimentar à mercê do acaso, da esperteza ou da sorte. Lacan nos auxilia a leitura da personagem de Botas (ausência do pai) representando o ser insatisfeito à mercê da rejeição (do próprio desejo e ausência de castração) obrigado a dar o que reclama não ter: o direito ao afeto camuflado na pretensa e doce sedução.

Já o Gato de Cheshire mostra o retrato da imediatez histriônica ao aparecer e desaparecer ao bel-prazer, distanciando-se do objeto traduzido no refúgio psíquico inconsciente (por vezes, somente a cabeça e sorriso de Cheshire

aparecem) recusando-se a acessar os conteúdos desmembrados de um sujeito dividido que precisa ocultar as fraturas afetivas ao construir um jogo de se ocultar e expor-se.

Juan-David Nasio (1991) nos relata que de maneira geral os histéricos femininos ou masculinos caracterizam-se pelo narcisismo sedutor, são amantes intensos e inconstantes (mesmo sofrendo nas relações sexuais) com graus masturbatórios e traços homossexuais variáveis. Para Joel Dor (1991), esse exibicionismo constitui a manifestação perversa mobilizada tanto pelo homem quanto a mulher histriônica, o de fazer parecer-se, sustentado pelo olhar do outro, o que faz sujeito poder gozar fantasmaticamente pelo juízo que supõe ter de desaprovador ou hostil a seu próprio respeito como as madrastas dos contos de fada tanto em *Cinderela e Branca de Neve, como a Rainha de Copas em Alice*, todas fortes candidatas a ocuparem o trono histriônico.

4.3 - Bendito fruto, da mãe ou do pai?

Freud (1905) concluiu ser a sexualidade humana *polimorficamente perversa*, conseqüentemente a disposição para algum comportamento perverso é parte da pulsão sexual dos seres humanos. O *Complexo de Édipo* é o que organiza a configura a vida sexual adulta de uma criança e, por essa razão, as escolhas objetais nesta fase serão determinantes na construção da *identidade psicosexual*. Assim, em 1914, Freud afirmou o ser humano possuir dois objetos sexuais, sendo ele próprio e a mulher que cuida dele, detectando nisso a existência de um narcisismo primário o qual, em alguns casos, poderia se manifestar de forma dominante a escolha objetal do sujeito.

Na neurose o represamento da libido objetual permanece ligado aos objetos na fantasia, já na esquizofrenia ou melancolia ocorre a retirada narcísica da libido para o ego e a partir daí, as alterações orgânicas e as inibições psíquicas se desenvolverão em direção à conduta sexual dita “normal”. Entretanto, o que é chamado por Freud de “*sexualidade normal*” não deve ser confundido com a atitude normativa popular acordada à heterossexualidade como se esta fosse uma única manifestação da sexualidade infantil que merecesse sobreviver na idade adulta.

Ao postular que não há nada de natural na pulsão, Freud chama a atenção para a “*flutuação periódica entre objeto normal e objeto invertido*”, o que faz com que a perversão seja uma das possíveis vicissitudes da pulsão, com regressão ou fixação a um estágio libidinal anterior. Porém, no decorrer de sua obra, Freud aprofunda sua compreensão da perversão procurando responder a essa questão a partir da situação da criança frente ao *Complexo de Édipo*.

Com vistas a ampliarmos a visão da recusa da Lei (que simboliza o pai) pelo perverso e a sua alteridade nesse quadro, destacamos a trajetória do pensamento freudiano sobre a perversão distinguindo-a em três momentos essenciais de sua teorização nos *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), conceitualmente atrelados ao Janine Chasseguet-Smirgel (1984). No momento primário, Freud afirmou que “*a histeria não consiste na rejeição da sexualidade, mas em uma rejeição da perversão*”, o que significa que a libido não se organiza no âmbito genital, portanto a perversão não é um retorno ao autoerotismo porque as correntes libidinais organizam-se de forma equilibrada.

O desequilíbrio ocorre pela ambiguidade entre as figuras materna / paterna, suas rivalidades fraternas e o ciúme transferencial dos irmãos perseguidores, onde voltamos à cena primária, aos desejos de justiça e aos castigos merecidos. Surge o trinômio de mãe-pai: a *mãe boa* é aquela que provê e se permite imperfeita servindo de “*ego-auxiliar*” da criança; a *mãe suficiente boa* auxiliando pró-ativamente a construção da identidade, personalidade e autonomia da criança, estimulando-a a independência e; a *mãe má* é a onipotente cujo filho é seu, seu objeto erótico e vice-versa. O *pai real* é aquele que copula com a mãe; o *pai imaginário* será o responsável pelas frustrações, os fracassos, infortúnios e punições do sujeito ao longo da vida, herdado como um Deus e; o *pai simbólico*, morto na medida em que quando a mãe ausenta-se ele é lembrado enquanto nome, o Nome do Pai, cuja presença se estabelece.

Em *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna* (1908), Freud afirmou que “*a neurose é o negativo da perversão*” e só será encarada como estado patológico quando se caracterizar por exclusividade ou fixação em alguma dessas fases infantis da sexualidade que estão potencialmente presentes em todo ser humano. *Peter Pan* e *Alice* são bons exemplos de fixação e imaturidade sexual. Em um segundo momento relacionado à própria teoria do *Complexo de Édipo*, Freud identificou o núcleo da perversão por sua não resolução positiva e Chasseguet-Smirgel convalida tal aspecto em virtude do *conceito de recusa*, quando o processo pelo qual a criança passa de recusa da castração, ou seja, do limite. A recusa tem um papel estruturante permitindo a idealização do objeto pelo sujeito, tão necessária nos processos de identificação, porém se a recusa se cristaliza irá criar dimensão patológica e dificultar o recalque e investimentos

incestuosos em última instância e aqui temos Pinóquio e o próprio Gepeto exemplificam a fixação na fase fálica.

Já no terceiro momento formulado a partir de *O Fetichismo* (1927), Freud definiu a recusa da castração (*Verleugnung*) enquanto mecanismo essencial da perversão no qual o fetiche funciona como substituto do pênis da mãe, ou seja, funciona como um mecanismo de recusa da castração que ameaçaria a onipotência do sujeito. Roger Dorey (2003) propôs uma sucinta elaboração onde a perversão estaria relacionada com uma modalidade de relação primária de caráter traumático, cuja relação do perverso com o outro é sedutora e esse se coloca na posição de detenção do saber quanto ao desejo do outro. Essa relação de dominação se dá no registro erótico, sendo sua arma a sedução, reproduzindo de modo invertido nessa relação de dominação o tipo de relação infantil mais precoce que estabeleceu com a mãe.

4.3.1 - Resultados de uma boa ou má subjetivação simbólica.

Nessas três fases e momentos distintos apoiados na teoria da castração entre os gêneros, isso não se estabelece para a era medieval porque o perverso não as reconheceria, tampouco a possibilidade dessa castração seja simbólica ou no seu imaginário. Joyce McDougall (1978) afirmou que perversos tentam convencer a si e aos outros de que guardam o segredo do desejo sexual que consiste na inexistência de diferenças entre os sexos, mesmo as anatômicas e fundamentais embora essas não tenham nenhuma função simbólica e não sejam nem causa tampouco condição desse desejo sexual.

Representações simbólicas constituem a sexualidade infantil e independem da anatomia física do indivíduo, porque são criadas a partir do inconsciente biparental e do contexto sócio-cultural no qual o recém-nascido se encontra inserido e a atitude da criança em relação ao desejo se organiza em função do tipo de relacionamento que ela mantém com quem a introduz no simbólico. Ou o desejo será vivido como algo permitido integrando-se ao ego abrindo caminho para a sexualidade adulta, ou o contrário, a criança irá vivê-lo como algo proibido, perigoso, implicado sempre num risco fantasmático de castração.

A organização subjetiva dos pais pode levá-los a utilizar a criança para preencher suas próprias lacunas narcísicas. Neste caso, há o grande risco de que a criança não receba as ajudas indispensáveis para construir a alteridade, assim como a diferença dos sexos. Ou seja, lhe serão recusados os direitos de uma existência, de uma identidade psicosexual e o acesso ao desejo e, por trás dessa realidade, encontramos a imagem de uma mãe temida e um pai castrado cedendo o lugar a outro, qual seja, ao fantasma do falo.

A imagem fálica essencial para a compreensão e estruturação da identidade psicosexual é procurada compulsivamente no exterior. Esta busca insistente atesta a gravidade da falha simbólica. Este destino edípico seria a resposta aos problemas de identidade, de alteridade e de uma forma de evitar a angústia de castração, além de constituir uma maneira privilegiada de dar vazão às pulsões pré-genitais. Tudo isso pode gerar uma imagem frágil e prejudicada do corpo como um todo, o que deixa uma marca amalgamada à identidade de gênero e ao papel sexual.

Nesse aspecto, há uma constatação inevitável: todo ser humano deve aceitar que jamais possuirá os dois sexos e que sempre será a metade da totalidade sexual. A partir do momento em que os pais passam a ser reconhecidos em suas alteridades e em suas identidades sexuais diferentes, porém genitalmente complementares, a etapa primária segundo a qual a sexualidade é algo terrível, que o amor é igual à catástrofe, castração e morte, se transforma. A “nova” etapa será internalizada tornando-se uma aquisição psíquica que trará como prêmio o direito a um lugar na família, a um corpo e a uma sexualidade, ou seja, um lugar no simbólico.

Do ponto de vista dos sujeitos “perversos”, seus comportamentos considerados desviantes são vivenciados naturalmente como parte integrante do sentimento de identidade, independentemente da censura moral, pois o propósito é satisfazer a necessidade de seus desejos. Também por conta da sobrevivência psíquica e forma de resguardar um sentimento de identidade psicosssexual, bem como de manter um sentimento de eu ideal desses indivíduos.

Por isso erotizar o trauma infantil torna-se uma tentativa de elaborá-lo, quando a criança acopla ao mito universal de Édipo na sua mitologia sexual privada, onde existe a necessidade de uma dar nova roupagem ao ato sexual, representando possíveis soluções que o adulto, em seu passado infantil foi capaz de encontrar diante das relações parentais contraditórias e insuficientes. McDougall diz que *“ninguém escolhe livremente os padrões e os limites que as neo-sexualidades impõem”* e que pode caracterizar o perverso é o fato de que ele não ter escolha.

Para alguns indivíduos, algumas práticas sexuais não despertam conflitos uma vez que não são sentidas como compulsivas ou como condições exclusivas para o prazer sexual, ou seja, são *egosintônicos*. Todavia há indivíduos que somente têm satisfação empenhando-se em roteiros fetichistas ou sadomasoquistas em um relacionamento sexual. Sendo assim, as variações sexuais só se tornam problema na medida em que os indivíduos envolvidos a vivenciem de maneira exclusiva, ou seja, são os *egodistônicos*. Porém, qualquer que seja a modalidade sexual, esses indivíduos raramente abandonam suas soluções eróticas, pois “*perder o único sistema de sobrevivência sexual de que dispõem seria o equivalente à castração*”, justifica McDougall.

4.4 - Beleza perversa: retratos da uma falta primária.

Na Literatura européia dois personagens “*Dorian Gray (1891) e Gregor Samsa*”, Franz Kafka (1915), destacaram-se em suas formas: *Gray* caminha na contramão social da época e manifesta o desejo perverso de ir de encontro à aristocracia decadente. O choque paradoxal está em servir à arte e à beleza ao invés da medicina e do poder, entregando-se secretamente ao vício e ao crime ao mesmo tempo em que leva uma vida opulenta; já *Samsa* desmascara a indiferença familiar burguesa com sua nudez abjeta, cuja mutação humana em um inseto revela uma alma (psique) sedenta de ternura, mas o ódio suscitado nos seus familiares pela visão de seu corpo imundo o leva a deixar-se apodrecer, depois ser expelido como um dejetivo após ter sido apedrejado pelo pai.

Essa orfandade de *Eros*, de amor enquanto afeto nos reporta à Madrasta de “*Branca de Neve*” ao olhar-se no espelho e questionar se há quem possa competir com sua deslumbrante beleza. *Dorian Gray* conserva, como ela, os

traços de sua eterna juventude sem se dispor a verificar a metamorfose do seu autorretrato. Que o ciclo de vida psíquico não se completou nesses exemplos de personagens perversos em sua subjetividade? Para Jung, o elemento água representa e simboliza o inconsciente, o mesmo elemento que possibilitou Narciso ver sua imagem refletida, mas ele não se reconheceu até sua morte.

Entre muitas observações freudianas, o pai da psicanálise ressaltou que a vida amorosa de alguns seres humanos permanece dividida entre duas orientações: o amor celestial (sagrado) e o amor terrestre (animal ou profano). Traduzindo, os sujeitos quando amam não desejam, e quando desejam são impedidos de amar. Com vistas a protegerem-se dessa perturbação, o principal recurso de que se valem os indivíduos que se encontra nessa divisão amorosa consiste na degradação psíquica do objeto sexual. Logo que se cumpre a condição de degradação, a sensualidade pode exteriorizar-se com liberdade, desenvolver atividades sexuais de elevado prazer. Segundo Freud, há outro fator que contribui para esta consequência:

“Pessoas nas quais a corrente terna e a sensual não confluem cabalmente uma na outra quase sempre tem uma vida amorosa pouco refinada; elas conservam metas sexuais perversas cujo não cumprimento é sentido como uma sensível perda de prazer, mas cujo cumprimento só aparece como possível no objeto sexual degradado, desprezado”, (FREUD, 1912:177).

Desta forma, a idade avançada dos personagens nos textos de Dorian Gray e a Madrasta de *Branca de Neve* apresentam corpos sem prazeres vividos onde não há marcas do tempo tampouco registros. Corpos cuja plenitude do gozo não se submeteu à falta. Perversos, são representacionais paralelos aos indivíduos sem culpa, que não precisam se responsabilizar ou arcar com seus atos por ter o *Outro* à disposição para responder pelos fantasmas de sua falta:

“Contrastando com as produções fantasísticas proeminentes na dinâmica psíquica do sujeito neurótico, uma outra modalidade peculiar de fantasmática vem se apresentando de forma bastante contundente e instigante na clínica contemporânea. Com efeito, é freqüente observarmos, em nossa clínica cotidiana, que os atores ou consumidores da denominada “sociedade do espetáculo” têm seus imaginários em pane. O sujeito contemporâneo é geralmente “incapaz de narrar, de expor suas paixões num relato imageado”, (KRISTEVA, 2002:17).

Em contraste à mãe haveria a falta do pai? Sim, o Pai simbólico, imaginário e real é uma tríade construída por Jacques Lacan inspirado em Lévi-Strauss que amalgamou o conceito do inconsciente freudiano. Trata-se da cadeia do pertencer simbólico na qual os sujeitos se determinam por meio de seus significantes. Lacan afirmou “*que não existe sujeito se não houver um significante que o funde*”. O Nome-do-Pai possui essa função simbólica e se torna a lei que proíbe o incesto através da metáfora paterna ilustrada no jogo freudiano: ao jogar um carretel amarrado num cordão, a criança simboliza a presença e ausência da mãe, tendo esse acesso ao simbólico. Essa é uma substituição significativa, o carretel, uma metáfora da mãe, e a atividade lúdica demonstra que a criança passou de uma posição passiva, assujeitada, para uma posição ativa. A criança inverte a situação, agora é ela quem vai abandonar a mãe simbólica e tornar-se mestre da ausência em virtude dessa identificação.

A mãe já não é mais o único objeto do seu desejo que lhe preencherá a falta do *Outro* e o desejo se torna o desejo do sujeito que se dirige a outros objetos substitutos daquele que foi perdido, onde terá acesso ao simbólico através da metáfora paterna, sustentada pelo recalque originário. Essa substituição metafórica será (re) estruturante por meio da simbolização primeva da Lei, através da qual o significante fálico será o Nome-do-Pai cuja dialética estará entre as dimensões do Ser e do Ter.



V. METODOLOGIA: NARRATIVAS SOBRE O DIVÃ.

- Poderia me dizer, por favor, qual o caminho para sair daqui? Alice
- Isso depende muito para onde você quer ir. responde o Gato
- Para mim, acho que tanto faz para onde... disse a menina.
- Nesse caso, qualquer caminho serve, afirmou o Gato.

Alice no País das Maravilhas.

Abrimos esse capítulo com o famoso diálogo entre Alice e o Gato de Cheshire, do livro “*Alice no País das Maravilhas*”, porque ele traduz a sede de encontrar os caminhos para as respostas de nossas indagações, o que, no caso de uma pesquisa científica, de acordo com Ruiz (1991) nada mais é que “*a realização concreta de uma investigação planejada, desenvolvida e redigida de acordo com as normas metodológicas consagradas pela ciência*”.

Ou seja, trata-se de uma atividade voltada para a solução de problemas por meio do emprego de um conjunto de procedimentos sistemáticos, baseados no raciocínio lógico visando “*encontrar soluções para os problemas propostos mediante o emprego de métodos científicos*”. Dessa forma sistematizamos uma metodologia com vistas a expor a compreensão do tema ***Literatura & Psicanálise: Estudo comparativo da perversidade entre nos contos fada, as obras de Adília Lopes e Paula Rego.***

Justificamos a criação e aplicações de um *meta-modelo* de pesquisa a partir do nossa experiência acadêmica, profissional, clínica e empírica, salientando que a escolha do tema desse estudo e pesquisa teve origem nas indagações do autor em relação à vida social, política, afetiva e psíquica dos sujeitos quanto a uma questão: - *Não seríamos, todos nós, perversos?*

5.1 - Finalidade do estudo.

Para responder essa pergunta inicial, há *duas finalidades deste estudo e pesquisa:*

1° - *Satisfazer os desejos pessoal e profissional na aquisição de novos conhecimentos a partir do encontro desta e de outras respostas e;*

2° - *Utilizar os conhecimentos comparatistas adquiridos para uma aplicação prática voltada para a solução de problemas psíquicos concretos da vida moderna e edificação do meu trabalho profissional.*

5.2 - Classificação.

A confluência entre as áreas de literatura e psicanálise nos possibilitou *classificar a natureza científica* desse estudo e pesquisa como:

- 1) *Teórica (buscamos o arcabouço teórico entre as duas áreas);*
- 2) *Metodológica (aplicamos métodos psicanalíticos para análise das narrativas literárias e pictóricas); e,*
- 3) *Empírica (os resultados das análises desses discursos narrativos subliminares contidos em nossos objetos estão calçados em nossa experiência acadêmica-teórica-prática-clínica).*

5.3 - Objetivos da pesquisa.

Quanto à originalidade do nosso estudo e seus objetivos, partimos das ações de explorar, para depois descrever e, finalmente, explicitar o fenômeno da perversidade permeando os campos literário e psicanalítico de nossa pesquisa, cuja abordagem qualitativa se dá por meio da amostragem de recortes dos objetos.

5.3.1 - Gerais:

Investigar as (des) construções polifônicas de caráter perverso encontrados nos textos verbais e não verbais das narrativas literárias textuais e imagéticas nos contos de fada produzido na obra das duas autoras escolhidas como *corpora* de análise; *Concatenar* as relações míticas e simbólicas sob o olhar psicanalítico, observando o caráter social nelas envolvido.

5.3.2 - Específicos:

Selecionar uma amostra, dentre o universo das produções literárias e artísticas portuguesas contemporâneas, aquelas criadas de forma híbrida que dialogam com os contos de fada e populares; *relacioná-las* aos mitos, arquétipos

e símbolos representativos e recorrentes de modo e; finalmente, *expor* os conteúdos perversos na contemporaneidade.

5.4 - Instrumentos: do referencial teórico aos objetos.

Para cumprir os objetivos, realizamos um levantamento bibliográfico da teoria literária, em busca do conhecimento para, posteriormente, sintetizarmos referências históricas da literatura *per si*, suas definições e conexões que trouxessem caminhos convergentes e díspares em relação à psicanálise. Em paralelo, nos dispusemos a uma pesquisa bibliográfica com vistas à recuperar a historicidade da psicanálise freudiana, correlacionando-a a própria literatura cuja base dos textos clássicos, narrativas e períodos mais significativos que edificaram os pilares das teorias freudianas procuramos ressaltar em nossa fundamentação.

Posteriormente adentramos no histórico na literatura infantil, cuja amostragem da pesquisa bibliográfica dos contos de fada objetivou obter os recortes das narrativas que nos traria, em síntese, as correlações junto à psicanálise e nossos objetivos, o que nos possibilitou compararmos algumas personagens e trazer à luz a questão dialógica da *perversidade*, pressuposto de inicial do nosso problema de pesquisa.

Esse momento objetivou, especificamente, elucidarmos as razões pelas quais a *psicologia junguiana* se interessou pelas narrativas dos mitos e contos de fada, cujos estudos resultaram na publicação de um artigo científico⁵⁶, onde pudemos analisar os impactos dessas narrativas infantis sobre o comportamento humano. Os resultados parciais nos estimularam a prosseguir nessa linha e

⁵⁶ MOURA, Valter Barros. *Contos de Fada: Diálogos com a Psicanálise*. Publicado no IV Congresso de Letras da UERJ-SG, 2007. São Gonçalo, Rio de Janeiro: Anais do IV CLUERJ-SG. São Gonçalo. Botelho Editora, 2007. v. único. p. 01-14.

melhor pesquisar a influência da *anima*, do *animus* e da *sombra* a anatomia da psique para, desse modo, haver uma melhor análise entre os objetos da pesquisa.

5.4.1 - Bibliografia e biografia de Adília Lopes.

Poetisa e cronista portuguesa que recebeu influências dos contos de fada, populares e maravilhosos. Realizamos uma pesquisa biográfica da escritora, buscando compreender sua trajetória no universo das letras. Concebemos a escrita da parte inicial do capítulo pertinente à escritora sob a formatação de anamnese, a título somente de ilustração e é importante salientarmos que esses resultados biográficos não interferiram ou comprometeram a *análise psicoliterária* dos conteúdos inconscientes dos textos base da obra da escritora.

Essa interferência, para um leitor leigo, fatalmente ocorreria tendo em vista dados identitários da escritora. Contudo, Rafael Villari nos acautelou quanto a análise deste inconsciente, ao descrever-nos que ele pode instrumentalizar “o desejo que o próprio escritor possui e que se projeta no leitor, não para escrever como o autor lido, mas para escrever a partir dele mesmo”, a partir de sua própria identidade. Por meio do texto *A Sereia das Pernas Tortas*⁵⁷ recorte de nossa pesquisa e estudo inseridos no compêndio da obra *A Bela Adormecida*, atrelamos como *survey* à publicidade dos *Contos de Melissa*. Novamente, por meio desse recorte obtivemos resultados parciais que resultaram na publicação do artigo científico⁵⁸ que nos apontou, mais uma vez, indícios perversos encontrados no “*inconsciente do texto literário*” e das narrativas não verbais correlacionadas aos

⁵⁷ LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2002:155-156.

⁵⁸ MOURA, Valter Barros. *A Polifonia Perversa entre a poesia de Adília Lopes, a Publicidade e os Contos de Fadas*. Aceito nos anais do XXII Congresso Internacional de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, em 28/11/2009. Publicado em setembro de 2011. ISBN: 978-85-60667-69-7, (Org.): Márcio Ricardo Coelho Muniz, Maria de Fátima Maia Ribeiro e Solange Santos Santana.

Contos de fada. Os resultados parciais nos serviu na construção de parte deste *meta-modelo* aplicado na amostragem das obras pictóricas concernentes à nossa pesquisa.

5.4.2 - Bio-biblio e catalografia das obras de Paula Rego.

Houve a necessidade de realizarmos quatro tipos de levantamento de dados: biográfico, bibliográfico, catalográfico e de observação, com vistas a compreender melhor a trajetória no universo artístico, especificamente o pictórico, no qual descobrimos que a artista foi inspirada por recordações de sua própria infância, pelos contos de fada, pela literatura clássica e moderna e, pela realidade política e social de Portugal. Suas obras que exploram e expõem relações perversas das lutas pelo poder entre mulheres e homens, pais e filhos.

5.4.3.1 - Pesquisa de observação.

Desde o início de nossos estudos desejávamos ir a campo, entrar em contato com a artista, realizar uma entrevista e observar as obras de nossa amostra. Contudo, em razão das expensas de viagem, traslado e visitas aos museus isso não nos foi possível.

Creemos não ter sido coincidência⁵⁹ e, sim, pelo princípio da sincronicidade⁶⁰ que nos possibilitou comparecer na 2ª exposição retrospectiva de

⁵⁹ Coincidência é o termo referente a eventos com alguma semelhança mas sem relação de causa e consequência. Quando muitos eventos ocorrem simultaneamente isso pode ser apenas resultado de uma sincronicidade. KOESTLER, Arthur (1972). *The Roots of Coincidence* (hardcover ed.). Random House. p. 81. ISBN 0-394-48038-4.

⁶⁰ Sincronicidade é a experiência de ocorre entre dois (ou mais) eventos que coincidem de uma maneira significativa para uma pessoa (ou pessoas) que vivenciaram essa "coincidência significativa", onde esse significado sugere um padrão subjacente ou dinâmico expresso através de eventos ou relações significativos, tidos por Jung como "coincidências significativas", abrangendo conceitos arquetípicos e do inconsciente coletivo, o que justamente uniu o médico psiquiatra Jung ao físico Wolfgang Pauli, dando início às pesquisas interdisciplinares em Física e Psicologia. JUNG, C.G. *Sincronicidade*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB - 13ª edição, São Paulo: Vozes, 2005.

Paula Rego realizada na América Latina, onde a Pinacoteca⁶¹ de São Paulo reuniu 110 obras, na qual pudemos realizar, *in loco*, nossa pesquisa de observação da nossa amostragem, cujas especificações destacamos a seguir.

5.4.3.2 - Especificações catalográficas e ficha técnica⁶².

1- *Dois obras da série Pinnochio: A Fada Azul sussurra a Pinnochio* (1995) - pastel sobre papel montado em alumínio, 170 x 150 cm. - Coleção particular; *Gepeto a lavar Pinnochio*, (1996) - pastel sobre papel montado em alumínio, 170 x 150 cm;

2- *Três obras da série Branca de Neve: depois de comer a maçã* (1995), pastel sobre alumínio, 178 x 150 cm.; e *sua Madrasta* (1995); *a Brincar com o Troféu do Pai* (1995) - pastel sobre papel montado em alumínio, 178 x 150 cm;

3- *Uma obra Cinderela* (1989): *A Prova* - acrílico sobre papel tela backed, 183 x 132 cm; (dessas série de obras serão realizadas as análises: 1 - narrativas imagéticas-simbólicas; 2 - narrativas mítico-imagéticas e os respectivos discursos fantasmagóricos)..

4- *Uma obra da série Mulher Cão* (1994): *Uivando*⁶³ pastel sobre tela, 76 x 100 cm;

5- *Uma obra A Família* (1988), acrílico sobre papel e tela, 213,4 x 213,4 cm. Col. Saatchi, Londres.

⁶¹ A Pinacoteca do Estado de São Paulo: sob a Curadoria de Marco Livingstone foi realizada a Exposição de Paula Rego entre dias 19 de Março a 05 de Junho 2011.

⁶² Todos os dados foram atualizados e fornecidos pelo *Catálogo comissariado de Lewis Biggs e Fiona Bradley*. Portugal: Centro Cultural de Belém, 2012.

⁶³ Elegemos essa única obra da série para ilustrar o conto de *Chapeuzinho Vermelho*. O uivo é um recurso herdado dos Lobos para comunicação à distância e quando não há contato visual, serve para chamar atenção, localizar e reunir os membros do grupo e esse comportamento é característico de raças, como husky siberiano, samoieda e malamute do Alaska.

5.5 - Fundamentação para aplicação do método.

Há um conto africano o qual Baskom⁶⁴ (1977) nos narra sobre a lenda de um solitário viajante em que, após ter subido uma colina num determinado momento encontra um crânio abandonado:

“– Ora, o que faz essa cabeça aqui?, pensou o viajante que logo pegou a cabeça. No que ficou petrificado ao ouvir o crânio lhe responder, em alto e bom som: - **Você não é levado a descobrir alguma coisa sem que antes tenha colocado a mão nela!** Assustado o viajante larga o crânio e corre para uma tribo próxima. Logo ao entrar nela, relata ao chefe o ocorrido. O chefe diz: - Você está mentindo. No que e o viajante responde: - Eu vi com meus próprios olhos! Imediatamente o chefe solicita que três serviçais acompanhem o viajante para verificar a veracidade do fato e vaticina: - Se você estiver mentindo que sua cabeça seja cortada! Então eles subiram o morro e o crânio ainda estava lá, exatamente no mesmo lugar. Um dos servos lhe deu um chute, a cabeça rolou ladeira abaixo, mas não disse nada. O viajante preocupado gritou: - Por que você não fala? Por que você não fala mais? E o crânio permaneceu em silêncio. Então os servos agarraram o homem e um deles cortou sua cabeça num golpe de facão. Mal a cabeça do viajante bateu no chão, o crânio começou a falar: - Ah, ah, ah...*Eu bem que lhe avisei! Nós não estamos presos numa história ou somos levados a descobrir alguma coisa sem antes termos colocado as mãos nelas!* E os servidores correram para relatar ao chefe o ocorrido”.

Esse conto trouxe questões do por que nos envolveríamos na escolha em investigar a *perversidade* contida nos contos de fada e as relações dialógicas e dialéticas com parte das obras de Paula Rego e Adília Lopes enquanto objetos de nossa pesquisa. Buscar a resposta para questão primeira de um fenômeno tão controverso nos faria colocar as “*mãos*” nesses “*crânios-objetos*” e isso nos traria novos conhecimentos ou teríamos nossas “*cabeças cortadas*”?

Foi uma decisão difícil, pois a tríade Literatura, Arte e Psicanálise nos trouxe indagações as quais nos obrigaram a assumir um novo olhar e postura de um lugar imemorial, quase “*infantil*”: deveríamos retornar à curiosidade primitiva de onde partiram nossos primeiros aprendizados. Por sua vez, esses

⁶⁴BASKOM, M., Contos africanos na América. *O crânio que se recusou a falar. Pesquisa em Literaturas Africanas 8/2*, Univ. of Texas, 1977, relatado por CH Pradelles Latour, EPEL, 1991.

aprendizados deveriam recair sobre antigas percepções e leituras *da* e *na* infância o que, por certo, fariam com que reinterpretássemos as linguagens e imagens sobre a amostra dos objetos escolhidos de modo que adquiríssemos um novo saber. Acaso esse não seria esse o fator que permearia as fases não só do amadurecimento humano como também de nosso estudo?

Nesse sentido, Gregorin Filho (2006) nos auxiliou concedendo parte de algumas respostas ao destacar que as fases do aprendizado da leitura nos são bastante úteis para as interpretações da literatura voltada para crianças enquanto fator de percepção da imagem, “*sejam elas construídas pela linguagem verbal ou por quaisquer outros tipos de linguagem que estejam estritamente vinculadas às fases de amadurecimento da criança*”. Interpretar é percorrer um caminho consciente que nos conduzira às trilhas do inconsciente e nos levaram a descobrir fenômenos que se aclaram e nos trazem novos conhecimentos.

Para *aclarar (deutung)* determinada significação (*bedeutung*) desses fenômenos, o uso da *técnica psicanalítica de interpretação* consiste em *explicar e dar* algum sentido aos materiais produzidos pelo *inconsciente* humano, cujo objetivo final dessa interpretação não é só em *compreender* o fenômeno em si a partir de percepções como, também, obter *esclarecimentos* acerca das *relações objetais*. E a literatura, em quaisquer dos seus gêneros, bem como a arte, em todas suas vertentes, ambas, incluem-se nessas relações.

Para Freud (1937) havia três missões impossíveis de se tornarem completas. A primeira é a de *educar*, pois mesmo sob a perspectiva de um aprendizado perfeito haverá sempre uma *falta*; a segunda é a de *curar* porque sempre há uma *incompletude* e, finalmente, a de *governar* porque esta ação não

termina jamais. Ao atrelarmos o pensar de Freud ao de Gregorin na construção e amadurecimento do aprendizado, não só pelo da leitura como do psíquico da criança, queremos dizer que esse processo não cessa e sempre haverá a falta de algo pela incompreensão do todo, cuja transformação se torna permanente na medida em que o sujeito passa a governar a si mesmo.

Com isso descobrimos quantos novos desafios de aprendizagens existem para que fôssemos buscar. Quando aprendemos e apreendemos o objeto de nosso conhecimento ele se transforma, pois descobrimos novos desafios adiante. Nesse processo somos nós também quem nos transformamos ao passarmos da posição de saber para a posição do não saber.

Em uma perspectiva metodológica apoiada pela nossa orientação científica e pela experiência clínica, cremos ser de relevância explicitar o método aplicado em nosso estudo para que haja a compreensão não só da análise conclusiva de nossa pesquisa, como também de se pensar em *pesquisa transdisciplinar* enquanto nova *práxis analítica psicoliterária*.

Isso porque o texto literário ou imagético desloca o sujeito para dimensões impensáveis de si mesmo, remetendo-o a lugares da alma nunca antes sondados, pois a literatura e a arte evocam na *psique* do sujeito num rastro da *luz*, ainda que ambos os textos tratem *sombras anímicas* em suas narrativas, como é o caso deste estudo.

Nesse sentido é que utilizamos um meta-modelo psicanalítico para descrevermos e traduzirmos experiências *transpessoais* e *transferenciais* contidas nos textos verbais ou não (no caso de nosso estudo, direcionado ao sentido perverso de seus conteúdos), perante o imenso vazio de emoções contidas seja

numa página ou tela em branco, onde o literato ou o artista se fecham para poder expor suas ideias. Em contrapartida, caberia ao psicanalista se abrir para a “escuta e leitura” do inconsciente dessas narrativas textuais recheadas de afetos.

Ambas as áreas convergem e percorrem um caminho de ideias e de revelações para as ciências, pois Freud (1922) assim descreveu a psicanálise em três tópicos: *1 – um procedimento que serve para indagar processos anímicos dificilmente acessíveis por outras vias; 2 - um método de tratamento de perturbações neuróticas, fundado na escuta, observação e indagação; e, 3 – uma análise de uma série de compreensões psicológicas, adquirida por esse caminho, que pouco a pouco se associaria a uma nova disciplina científica.* Em 1926, ele decide abrir o modelo:

“Por razões práticas temos adotado a norma – que incidentalmente também rege publicações periódicas científicas ou acadêmicas – de separar a análise médica das aplicações da psicanálise. Esta distinção, não obstante, não é correta, pois em realidade a linha de divisão está entre a psicanálise científica e suas aplicações, tanto na medicina como nos outros campos não médicos”, (FREUD,1926:295)

Discutir métodos de pesquisa, segundo Furlan (2008), deve se referir à perspectiva epistemológica e teórica que lhes deem sustentação, uma vez que é a teoria, o objeto e o objetivo de pesquisa que devem definir qual o método mais adequado. O método “*não é uma priori da pesquisa, ele faz parte dela, é sempre um caminho provisório para entender uma determinada questão*”.

Partindo desse pressuposto, compreendermos que na época de Freud o modelo psicanalítico instituído era controverso e fora do contexto clínico recebeu diferentes denominações. Com Freud, a psicanálise foi chamada de *linha aplicada* dentro da prática clínica (de um lado, a análise, do outro as aplicações da

análise), em Lacan, de *em extensão* quanto a nomenclatura e, em Laplanche, de *extramuros*.

Essa *linha* freudiana demarcou e separou a teoria psicanalítica científica e a prática clínica de outras possíveis aplicações, sofreu alterações e passou a separar o que seria uma aplicação da psicanálise aos campos não clínicos como: os fenômenos sociais, a cultura e a arte assumindo o sentido praticamente exclusivo do termo psicanálise aplicada de um lado, e, do outro, o que seria a teoria psicanalítica e sua aplicação à prática clínica, no sentido de se falar de uma psicanálise “pura”, como Plon (1999) nos esclarece:

“A prática clínica foi colocada ao lado da psicanálise científica e passou a ser entendida como o lugar de produção do conhecimento, enquanto a Psicanálise aplicada passou a ser entendida como lugar de mera aplicação e demonstração dos conceitos psicanalíticos e a ser objeto de inúmeras críticas”, (PLON, 1999).

Lacan (1967) por sua vez propôs a denominação *Psicanálise em extensão* sobre o psicanalista da Escola distinguindo a Psicanálise entre *intensão* da *extensão* onde, na primeira, a doutrina diz respeito ao processo e produto da análise, já a segunda, a *psicanálise em extensão*, diz respeito a:

“tudo o que resume a função de nossa Escola como presentificadora da Psicanálise no mundo e a Psicanálise em intensão, ou seja, a didática, como não fazendo mais do que preparar operadores para ela”, (LACAN, 1967:251).

Roudinesco (1994) destacou que a *Psicanálise em extensão* depende da *Psicanálise em intensão* para se diferenciássemos de uma sociedade quantitativa ao repensarmos a ordem institucional em função de uma primazia atribuída à ordem teórica a qual Lacan deduziu a experiência do tratamento enquanto

passagem pela *castração* e pelo *mito edipiano*. Para Farias (1996), a pesquisa psicanalítica é uma *pesquisa do particular*, e a sessão clínica (*Psicanálise em intensão*) pode ser entendida como a “*experiência do particular*” em que o analista escuta a fala do analisando e nele intervém por meio da interpretação, produzindo-lhe uma mudança subjetiva. Por sua vez, a *psicanálise em extensão*, na visão do autor é:

“o desenvolvimento de uma metodologia que permita o acesso a uma vertente da subjetividade do sujeito por canais outros que não o da palavra. Trata-se de um campo que tem por objetivo retificar os pressupostos da teoria psicanalítica, sendo também a relação da psicanálise com outros campos do saber”, (FARIAS,1996:34).

Por sua vez Laplanche (1992) propõe a denominação de uma *Psicanálise extramuros*, ou seja, para fora do contexto de tratamento e critica a ideia do desenvolvimento de uma teoria e metodologia num campo privilegiado (*tratamento*) para depois ser transferida para outros campos (*extratratamento*) destacando que os textos importantes para o desenvolvimento da Psicanálise são *extramuros* e que esse tipo de pensamento nunca foi secundário em Freud. Independentemente dessas discussões psicanalíticas é preciso salientar que o pai da psicanálise para estruturar uma teoria e método, recorreu-se não só à Literatura como aos movimentos históricos de forma a engendrar diferenças, a fim de compreender polaridades e solucionar conflitos.

Foi dessa forma que Freud iniciou seu trabalho investigativo até chegar à concepção de sua teoria, compreendendo um método de tratamento e de uma nova ciência: a Psicanálise. Portanto, o tipo de análise psicanalítica aplicada aqui é a ***extramuros***, definida por nós como ***psicoliterária*** e cuja aplicação está alicerçada na Psicanálise agregando eixos peirceanos que complementam as

aplicações teóricas para estudos realizados fora do ambiente do *setting*, pois de acordo com Rosa⁶⁵ (2004),

“(...) Psicanálise *extramuros* ou em *extensão* diz respeito a uma abordagem - por via da ética e das concepções da psicanálise - de problemáticas que envolvem uma prática psicanalítica que aborda o sujeito enredado nos fenômenos sociais e políticos, e não estritamente ligado à situação do tratamento psicanalítico”, (ROSA, 2004:331).

5.6 - Metamodelo para análise dos resultados.

Por esses termos teórico-conceituais buscamos estabelecer um método-modelo em nosso estudo e pesquisa que atendesse a uma demanda de inovação científica, pois pressupomos encontrar em três vetores: *Comparatista*, *Clínico* e *Analítico*, o trinômio que servisse de modelo institucional para a área de Estudos Comparados e visasse abarcar:

- 1) *Estudos de Literatura Comparada (teoria literária e os estudos comparatistas) atrelados a;*
- 2) *Psicanálise (teorias e experiência clínica) e; finalmente,*
- 3) *Metamodelo psicanalítico aplicado aos objetos de nossa pesquisa (psicanálise narrativa verbal e imagética - psicoliterário).*

5.6.1 - Narrativas imagéticas-simbólicas.

“Levo comigo uma bagagem silenciosa. Fechei-me tão profundamente e por tanto tempo no silêncio que nunca consigo abrir-me através das palavras. Apenas me fecho de outras formas quando falo”⁶⁶.

O princípio originário que rege a natureza humana, segundo Jung (1921), é o mundo das imagens e, portanto, toda experiência humana tem seu

⁶⁵ROSA, Miriam Debieux. *A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica*. Revista Mal-estar e Subjetividade. Volume 02, Fortaleza: Fundação Edson de Queiroz, 2004:329-348.

⁶⁶MÜLLER, Herta. *Tudo o que tenho levado comigo*. Tradução Carola Saavedra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

desdobramento a partir dessa premissa. Ele atribui à imagem arquetípica (imagem primordial), o papel fundamental está na constituição de todos os processos mentais, considerando que aí se configuram as vivências primordiais da humanidade.

Jung estabeleceu uma diferenciação entre imagens de caráter pessoal e impessoal. A primeira nos remete a conteúdos do inconsciente pessoal e da experiência consciente. A última, entretanto, diz respeito à imagem primordial quando representa uma manifestação de ordem coletiva, apresentando características mitológicas. É sob essa perspectiva que definimos o fenômeno imagético como “*uma expressão concentrada da situação psíquica como um todo*”, distinguindo-o de qualquer manifestação patológica (onde costuma ocorrer distorção da realidade), sendo um processo interno.

No caso da análise pictórica, a expressão artística imagética, portanto, agrega conteúdos do inconsciente constelados no momento da criação da obra, pois a pré-seleção dos conteúdos relevantes ou irrelevantes à formação da imagem é um processo consciente, o que no caso de Paula Rego não acontece. Quanto aos arquétipos, esses apresentam certa autonomia e carga pulsional que atrai conteúdos inconscientes revestidos com roupagens adequadas à época e à circunstância pelos quais são evocados.

São, portanto, “*elementos estruturais numinosos*” que dão a fôrma para que esses conteúdos inconscientes se moldem e, assim, possam tornar-se perceptíveis e analisáveis. Dessa maneira, considerando o limiar entre inconsciente coletivo, inconsciente pessoal e consciente, vislumbramos a

formação da *imagem simbólica*. Aliás, Jacobi (1995) nos afirma que “*nunca se pode encontrar o arquétipo em si de maneira direta, mas apenas indiretamente, quando se manifesta no símbolo ou no sintoma ou no complexo*”.

5.6.2 - Narrativas mítico-imagéticas.

Portanto é importante destacar em nossa análise que arquétipo e símbolo não são conceitos equivalentes. O arquétipo é o centro energético que poderá ser constelado ao emergir na forma de símbolo. Esse último, entretanto, requer um esboço arquetípico, exercendo função transformadora da energia psíquica. O símbolo também agrega função terapêutica que não se restringe à imagem em si, contemplando o significado que transcende a própria imagem.

Jung (1935) já havia inferido que o arquétipo estando ligado à vida e ao ser vivo, condensa imagem e emoção, conseqüentemente estaria revestido por um sentimento e dinamismo. Nesse sentido, sua compreensão apenas é possível levando-se em consideração a forma pela qual o sujeito o constela, não podendo ser isolado e nem compreendido arbitrariamente. Ao interpretarmos um símbolo, procuramos decifrar a realidade invisível que se oculta através do que nos é perceptível. No entanto, mesmo sendo interpretados, os significados nele implícitos nunca se esgotam, pois quando seu significado é completamente decifrado o símbolo morre.

Jaffé (1964), ao abordar o simbolismo nas artes plásticas, retrata o longo trajeto histórico dessa forma de expressão, identificando aspectos simbólicos desde a pré-história, a partir dos registros de pinturas rupestres, até os tempos atuais. Nas artes, em geral, observam-se inúmeras projeções do simbolismo humano, nos remetendo às imagens pessoais e impessoais (arquetípicas)

descritas tão amplamente por Jung, o que justifica a grande influência do pensamento junguiano no desenvolvimento das *práticas arte-terapêuticas*.

Tanto na produção de um artista quanto na produção de um paciente dentro de um contexto psicoterapêutico, a imagem que emerge durante o processo expressivo reúne aspectos da psique do sujeito que são constelados⁶⁷ naquele específico momento. A arte fez parte das experiências do próprio Jung tanto em sua vida pessoal quanto na intervenção com seus pacientes em psicoterapia. Segundo ele:

“Os elementos pictóricos que não correspondem a nenhum lado externo devem provir do 'íntimo'... Como esse 'íntimo' é invisível e inimaginável mas pode influenciar a consciência de um modo muito eficaz, levo os meus pacientes, sobretudo os que sofrem de tais efeitos, a reproduzi-los da melhor maneira possível, através da forma pictórica. A finalidade desse 'método de expressão' é tornar os conteúdos inconscientes acessíveis e, assim, aproximá-los da compreensão. Com essa terapêutica consegue-se impedir a perigosa cisão entre a consciência e os processos inconscientes. Todos os processos e efeitos de profundidade psíquica, representados pictoricamente, são, em oposição à representação objetiva ou 'consciente', simbólicos, quer dizer, indicam da melhor maneira possível, e de forma aproximada, um sentido que, por enquanto, ainda é desconhecido”, (JUNG, 1935:120)

A partir dos estudos de Silveira (1992), as imagens internas são subjetivas por retratarem a realidade psíquica em sua amplitude (*consciente e inconsciente individual*) que podem ser universais, pois muitas vezes apresentam motivos arquetípicos compartilhados por toda a humanidade (*inconsciente coletivo*). A autora valorizou a análise da série de produções artísticas de pacientes psiquiátricos (como Jung propunha com a análise da sequência de sonhos), observando a repetição de motivos e a presença do fluxo de imagens do inconsciente carregadas de energia psíquica, inclusive na representação de temas mitológicos.

⁶⁷ O verbo constelar ou termo constelação é usado pela Psicanálise ou Psicologia Analítica para designar a ativação de um arquétipo.

Zimmermann (1992) foi outra autora que estudou os aspectos terapêuticos do ato de pintar e desenhar, destacando que neste processo terapêutico ocorre a canalização da energia contida por meio da catarse, podendo desencadear a redistribuição da energia psíquica durante a elaboração artística, mencionando a oportunidade de oferecimento de espaço continente às projeções de conteúdos inconscientes durante o processo expressivo, discutindo também a questão da análise e interpretação das produções dos pacientes.

Sobre esse último tema, Zimmermann considera que uma imagem pictoricamente produzida não é passível de ser compreendida e, portanto, interpretada de maneira adequada se não tivermos informações prévias sobre a história de vida do sujeito que a elaborou. Por essa razão, na sequência dos capítulos que versam sobre Adília Lopes e Paula Rego, fizemos uma apresentação das mesmas em forma e caráter de anamnese.

5.7 - Análise final entre textos imagéticos e verbais⁶⁸

Qualquer análise, psicanalítica ou não, normalmente desenvolve algumas ferramentas e técnicas para fragmentar a investigação e, por decorrência, a metodologia aplicada acaba identificando outros elementos e ideias que talvez o próprio autor nem se dê conta de ter usado. O fato é que o sistema olha através da formação e das referências do autor/criador e vê suas influências, seus

⁶⁸ MOURA, Valter Barros. Simpósio: Paixão pelo corpo. *Produtos simbólicos da paixão-solidão*. 55º Seminário do GEL - Universidade de Franca, UNIFRAN, Franca, São Paulo, de 26 a 28 de Julho de 2007. apresentou a análise *psicoimagética* do filme "O Segredo de Brokeback Mountain" (Brokeback Mountain), do diretor Ang Lee, enviesada às campanhas publicitárias de Marlboro (marca de cigarros), onde binômio solidão-paixão foi aplicado sob análise psicanalítica tendo eixo na teoria peirceana de primeiridade/inconsciente visando a análise subliminar do texto não-verbal e os sentidos pré-racionalizados. Esse meta-modelo experimental forneceu subsídios para elaboração metodológica da análise psicoliterária aplicada em nossa pesquisa. Aprimorada a metodologia, o tema foi retrabalhado e apresentado no IV Congresso da ABEH, em 2008, USP, tornando-se capítulo do livro *Retratos do Brasil Homossexual: Fronteiras, Subjetividades e Desejos*. Editora da Universidade de São Paulo: Edusp & Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. Organizadores: Costa, H.; Inácio, E.; Garcia, W.; Bento, B. e Peres, W.S.

sentimentos talvez não explicitados, mas certamente participantes da construção do objeto. Noutras palavras, Gonçalves (2006) diz que:

“tudo aquilo que o autor/criador conhece, gosta, prefere, crê, imagina, intui, odeia, renega, respeita, faz parte do resultado do projeto enquanto este tenta satisfazer uma necessidade, que pode ser estética, comercial, técnica ou expressiva. Estes são os aspectos que podem ser identificáveis e analisados”, (GONÇALVES, 2006:86).

Por essa razão é que as categorias formuladas por Peirce, denominadas *primeiridade*, *segundidade* e *terceiridade* engendraram eixos de formulação técnica para o desenvolvimento de uma *análise psicoliterária* consistente, constituindo-se em um itinerário ao longo de nossos estudos que recobriu essa atividade analítica, requerendo de nós um alto grau de abstração, pois a teoria está respaldada em procedimentos de análise que fazem parte de nossa atividade cognitiva.

Produzir *sentido* é parte integrante da própria condição humana, pois atribuímos todo tempo significação às experiências que vivenciamos em nossas relações com o mundo, incluindo nele os outros seres humanos com os quais interagimos. E diversos autores já refletiram sobre as manifestações desse *sentido*, onde várias teorias do signo e das significações foram desenvolvidas, abarcando estudos sobre os fundamentos da *Semântica* e da *Semiótica*, bem como as relações que cada uma delas estabelece com o signo linguístico.

Vários são os domínios da significação: da linguística à semiótica; da semântica a filosofia da linguagem, ciências as quais abordam a temática, aproximando e acrescentando conceitos e novas reflexões. Para linguística, o signo é concebido como produto resultante do processo de significação, que é a união de um significado com um significante, ou seja, a combinação do conceito e da imagem acústica. Esse fundamento serviu de base para as teorias semânticas

ao longo de seu desenvolvimento, apesar das diversas críticas a outros aspectos da concepção saussureana.

Reconhecemos e assumimos o valor teórico-metodológico dessa e de outras concepções, contudo não propomos a abordagem de nenhuma delas em nossa pesquisa, uma vez que uma obra de arte pode ser considerada uma mensagem, portadora de sentido e é veiculada sob a forma de linguagem (visual, verbal) e o que frequentemente se verifica é que a mensagem artística se manifesta numa linguagem simbólica.

Obviamente há outros aspectos referentes à relação verbal e imagética e, nesse sentido, a semiologia e a semiótica, na medida em que, nos permitiria estabelecer, de forma mais direta, uma relação com a imagem, poderiam nos interessar, pois:

“O signo é composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo.(...) Em semiologia, em que vamos tratar de sistemas mistos que envolvem diferentes matérias (som e imagem, objeto e escrita etc.), seria bom reunir todos os signos, enquanto transportados por uma única e mesma matéria, sob o conceito de signo típico: o signo verbal, o signo gráfico, o signo icônico, o signo gestual formariam, cada um deles, um signo típico.” (BARTHES, 1997: 43-50)

Desta forma, poderíamos afirmar que qualquer objeto, som, palavra, gesto ou imagem é capaz de representar algo e se constituir em um signo, porque na vida moderna interagimos todo o tempo com o meio social no qual estamos inseridos. Para o homem comum, a noção de signo e suas relações com a sociedade não são importantes apenas do ponto de vista teórico, mas, sobretudo, na perspectiva de sua vida prática e de seu comportamento cotidiano.

A utilidade do signo vai além do que imaginamos: um simples trajeto em uma rodovia exige de nós a leitura e análise de discursos transmitidos, por exemplo, pela seta de um carro, pela faixa de pedestres, pelas placas e pelos

cartazes afixados nos mais diversos pontos etc. Ao adentrarmos nos domínios da significação, consideramos sim a importância das relações entre os signos linguístico e imagético no processo engendrado pelo discurso narrativo e pictórico que, em termos gerais, os símbolos contidos nas obras pictóricas são signos que expressam o poder dos sentidos que, em parte, dependem da imaginação do ser humano. É uma realidade cognitiva, mediante a qual expressamos outra realidade e por isso elegemos a Psicanálise como meio de interpretação desses sentidos e não a Semiótica como suporte fundamental para análise de nossa pesquisa, embora Greimas (1975) tenha dito que:

“Determinar as múltiplas formas da presença do sentido e os modos de sua existência, interpretá-los como instâncias horizontais e níveis verticais da significação, descrever os percursos das transposições e transformações de conteúdos, são tarefas que, hoje em dia, já não parecem utópicas. Só uma semiótica de formas como esta poderá surgir, num futuro previsível, como a linguagem que permite falar do sentido. Porque a forma semiótica é exatamente o sentido do sentido.” (GREIMAS, 1975: 17).

Isso porque, se considerarmos a escolha dos contos de fada e a arte pictórica do ponto de vista do aspecto *narrativo-comportamental* no sentido perverso, traduzido psicanaliticamente, levamos em conta a representatividade de seus conteúdos enquanto objetos propostos na pesquisa. Não desconsideramos, porém, o fato de entendermos ser a arte pictórica um tipo de texto, composto, quase sempre, de ilustrações (imagens) e (algumas vezes) de textos verbais.

Nesse conjunto, a base da significação só poderá ser apreendida considerando-se o “todo”, ou seja, não só as narrativas tampouco as imagens seriam analisadas isoladamente, e sim, numa interação constitutiva comparatista, lembrando que a significação foi o elo entre a forma significante e o conteúdo significado nos contextos definidos de nossos recortes.

Lembramos também que qualquer comunicação artística se utiliza de signos linguísticos (literatura), sonoros (música), visuais (artes plásticas, cinema, fotografia) e o que especificamente caracteriza essa comunicação é que tais signos se transformam em *plurissignos*, isto é, em símbolos e, sobretudo, os símbolos na linguagem artística são signos *polissêmicos* e *plurivalentes*⁶⁹.

Nesse sentido, muitos foram os estudiosos que refletiram sobre a natureza e o funcionamento dos signos. Saussure se dedicou ao estudo do sistema linguístico, a partir das relações dicotômicas entre língua e fala, imutabilidade e mutabilidade do signo, sincronia e diacronia, entre outras. Bakhtin, por sua vez, preconizou a importância ideológica do signo, criticando Saussure, quando apontou uma certa insuficiência da oposição língua/fala, afirmando que:

“Todo signo é ideológico; a ideologia é um reflexo das estruturas sociais; assim, toda modificação da ideologia encadeia uma modificação da língua. A evolução da língua obedece a uma dinâmica positivamente conotada, ao contrário do que afirma a concepção saussuriana(...). A entonação expressiva, a modalidade apreciativa sem a qual não haveria enunciação, o conteúdo ideológico, o relacionamento com uma situação social determinada, afetam a significação.(...) O signo é, por natureza, vivo e móvel, plurivalente”, (BAKHTIN, 2002:15).

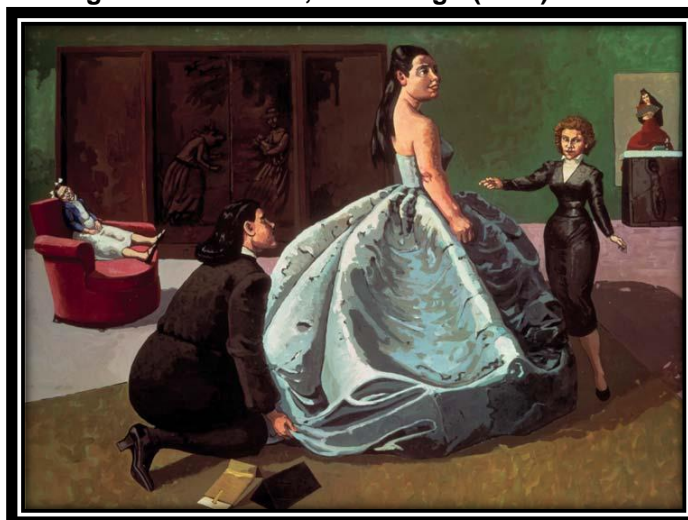
Para Bakhtin, portanto, a base do sistema de significação estaria nas relações mantidas entre a língua e as mais diversas situações sociais existentes. Já Greimas, além de definir o significante como “*elementos ou grupos de elementos que possibilitam a aparição da significação ao nível da percepção*” e o significado como “*o conjunto das significações que são recobertas pelo significante e manifestadas graças à sua existência*”, e essa classificação para os significantes pertence a uma ordem sensorial pela qual eles podem se apresentar de forma visual, auditiva, tátil, olfativa e gustativa.

⁶⁹ Uma vez que a distinção entre signo e símbolo é polêmica, entenda-se esta noção de símbolo como meramente metodológica e operatória.

Sendo assim, entre esses autores citados, a proposta de Peirce apresenta uma correlação significativa que contempla as diferentes etapas cognitivas da produção do sentido e/ou de construção do conhecimento atrelados à psicanálise, desde o nível mais elementar das sensações, passando pelos níveis mais elaborados da percepção e da representação, até chegar ao nível mais complexo das ações que realizamos na sociedade, sobretudo as ações que realizamos através da linguagem, a exemplo da linguagem pictórica que nos interessa diretamente nesta pesquisa, cujo processo de semiose *sócio-comportamental* está atrelado a um conjunto de relações estabelecidas entre o *representâmen*, o *objeto* e o *interpretante*.

Para melhor compreensão, exemplificamos (Figura - 04) o *representâmen* é a coisa que representa, é a maneira que este “algo” está representado. O *objeto* é esta coisa que é representada; é o “algo” que iremos analisar; e, finalmente, o *Interpretante* é como este “algo” será interpretado; é uma terceira coisa que, surgindo na mente do intérprete no momento em que ele percebe aquela primeira coisa (*representâmen*), faz com que ele a interprete desta maneira, como sendo, de fato, não uma coisa em si, mas uma coisa que representa outra coisa.

Figura 04 - A Prova, Paula Rego (1989)



Fonte: National Gallery (1991)

1 – (*Objeto*) tema do quadro *Cinderela (1989): A Prova - acrílico sobre papel tela backed, 183 x 132 cm: (primeiridade → inconsciente → impacto → observação flutuante → associação livre → fantasmagoria);*

2 – (*Representâmen*) forma e característica que se apresenta o objeto: tipos de materiais, os tons, cores, luz e sombra, posição dos sujeitos constituintes (personagens), movimentos e expressões: (*segundidade → pré-consciente/consciente → pré-representações → classificação de dados);*

3 – (*Interpretante*) parte final a ser analisada: (*terceiridade → consciente → racionalização → análise final*). De acordo com o que foi representado (descrito acima) teremos uma determinada impressão, leitura e análise. Vejamos: o tema faz alusão ao baile, de certa forma nos remete a uma versão modernizada (aparentemente não nos remete a mitologias); Porque Cinderela tem auxílio de suas “irmãs”? Quem será a espanhola de patena e leque ao fundo, a observar a cena? A madrasta?

Qual a significação da boneca sobre o sofá? Ela assim foi colocada para dar a impressão de que “foi abandonada”? Caso a obra fosse executada como uma escultura em argila, madeira ou bronze (*representâmen*) ela nos daria outra impressão, talvez de algo mais antigo, por exemplo. Se a personagem central nos fosse apresentada como na versão loira da Disney, poderíamos ter outra representação do feminino.

Se ambas as “irmãs” estivessem na vertical (*representâmen*) e a posição de Cinderela em um nível inferior, isso nos remeteria à submissão, por exemplo.

É importante notar que qualquer objeto é representado de uma maneira específica e devido a isso ele terá uma interpretação específica, e esta pode ser consciente ou não.

5.7.1 - Análise final & correlações triáticas: Eros, Thanatos e Psyque.

“Parece (...) que as verdadeiras categorias da consciência são: *primeira*: sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; *segunda*: consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; *terceira*: consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento”, (PEIRCE, 2000:14).

Essas categorias peirceanas, denominadas de *primeiridade*, *segundidade* e *terceiridade*, compreendem a teorização que explica os fenômenos cognitivos, os quais traduziremos ao final com teor simbólico e mítico, pois “*constituindo-se num itinerário que recobre a atividade humana da sua forma mais elementar de percepção até padrões elaborados de aplicação*”. Mesmo em se tratando de formulações conceituais, apresentando um alto grau de abstração, essa teoria está respaldada em procedimentos de análise que fazem parte de nossa atividade cognitiva.

A fim de melhor compreensão da nossa análise, expomos sucintamente, parte da base teórica prática de suporte que respondeu a questão: - Quais mecanismos envolveriam os processos analíticos e de sentido narrativos engendrados a partir dos textos para interpretar os signos verbais e não verbais? Não nos foi possível deixar de lado considerações fundamentais do processo de conhecimento: a cognição. Nesse aspecto, nosso arcabouço quanto à teoria topográfica e econômica de Freud está atrelado à tríade de Peirce, que nos serviu de suporte até chegarmos à análise final.

Primeiridade, primeira das três categorias da experiência está muito próxima do *inconsciente* (Id) no domínio da percepção e sensação, ou seja, da nossa condição primária de acionar os sentidos com o propósito de “*expor nossa atividade perceptiva diante de uma descrição daquilo que é tal como é*”. Conceber a ideia de que a construção do conhecimento passa por um estágio desprovido de qualquer referência com um fato, um objeto ou uma situação decorrida de um momento passado ou futuro, que faz parte de nossa memória, é algo, no mínimo, estranho (contudo, o inconsciente também é atemporal).

Entretanto, seria ela a responsável pela nossa capacidade primeira e imediata de produzir conhecimento da realidade, acionada através de nossos sentidos, é “*algo sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão*”. Portanto trata-se de uma instância paralela ao inconsciente, uma vez que não envolve qualquer análise, comparação ou processo análogo, nem consiste, no todo ou em parte, em qualquer ato pelo qual uma porção da consciência é distinguida de outra.

Compreendê-la não é fácil, da mesma forma que o inconsciente, pois seria nossa capacidade de *percepto* puro, cuja aptidão de um indivíduo para reconhecê-la requer a apreensão de informações através de sensores específicos acionados pelos sentidos da visão, do tato, do olfato, da audição e da gustação. Nosso contato com os objetos, portanto, prevê que experimentemos um tipo qualquer de sensação preenchida, assim que acionamos nossos sentidos, ainda que anteriores a uma consciência desses sentidos.

A *primeiridade* representa nossas sensações de “*experimentação dos objetos*”, surgindo junto a essa categoria, um padrão cognitivo orientador de

nossa experiência, conhecido como *qualidade de sensação*, domínio que não comporta nenhuma formalização em termos de regras, tendo apenas como afirmação o fato de que “*podemos senti-la, mas compreendê-la ou expressá-la numa fórmula geral está fora de questão*”.

Isso porque é uma instância de consciência que não envolve qualquer análise, comparação ou processo análogo, “*nem consiste, no todo ou em parte, em qualquer ato pelo qual uma porção da consciência é distinguida de outra*”, ou seja, “*é algo que não possui referência a qualquer outra coisa dentro de si, ou fora de si, independentemente de toda força e de toda razão*”.

Nesse contexto, esclarecemos: os textos “*fantasmagóricos*”⁷⁰ que compõem parte da descrição de cada obra envolvendo sua análise não são frutos projetivos do autor, tampouco oriundos criações alucinatórias. Advém do uso preciso da técnica psicanalítica de *observação flutuante* para que fosse possível detectar o *inconsciente dos subtextos imagéticos*, transformando-os em pontuações devolutivas.

Como isso ocorre? Identificamos primeiro a *qualidade de sensação* constituída no momento em que surgem simples percepções primárias capazes de conduzir a nossa experiência de maneira instantânea. Razão pela qual consideramos a denominação peirceana de “*presentidade dos acontecimentos*”,

⁷⁰ O conceito de fantasmagoria está ligado à filosofia marxiana e, também, ao conceito de reificação de Lukács. A fantasmagoria é a aparição das imagens ou textos-phantasmas que não correspondem ao real porque, na verdade, ao mesmo tempo em que são percebidas, não estão presentes; ao mesmo tempo em que buscam aparecer e corresponder ao real de algo, esse algo não existe como presença objetiva e, por isso mesmo, não pode ser representado como real. Em resumo, *Fantasmagoria* é o conjunto de informações representativas feitas pela sociedade no intuito de representar a si mesma e que tomam um caráter de coisa que seja independente da vontade e do pensamento dessa mesma sociedade. Ou seja, a sociedade produz as imagens representativas do real e comparativamente encaram essas mesmas imagens como não sendo fruto de sua imaginação ou produção intelectual. A ilusão como imagem mental que percebe o mundo, corresponde-se com ele e o caracteriza. Como fantasmagoria torna inconsciente essa imagem mental ilusória em imagem independente e representante do real, o objeto se move sozinho e indiferente da vontade da sociedade produtora de mercadorias e de sua própria cultura, razão pela qual é um instrumento de comparação.

fato que nos traz a percepção da *primeiridade* ter a sua raiz no *inconsciente* o que nos conduz ao “*impacto inaugural frente à realidade*”. Nesse estágio, ainda não ativamos nossa memória já que a imediatez do *momentum* não nos permitiria avançar para o passo seguinte, que seria o da nossa capacidade de assimilar algo, conferindo-lhe uma existência conceitual.

Como seres dotados da capacidade de pensar, buscamos explicar a *racionalidade* de diversas maneiras. Ao longo de toda a história, esforços foram realizados no intuito de se compreender como somos capazes de adquirir conhecimento, de identificarmos os objetos e até mesmo de representá-los. Embora a *presentidade* seja difícil de ser explicitada através de algum padrão de racionalidade, é possível integrá-la em meta-modelo metodológico contemplando a dimensão da *categorização* como um pressuposto relacionado a um princípio cognitivo que nos permite reconhecer e compreender um objeto qualquer ou mesmo uma ação.

Quando nos deparamos com um objeto a ser reconhecido, somos capazes de categorizá-lo não porque refletimos de imediato sobre ele, mas sim porque esse tipo de operação pressupõe a ação primeira dos nossos sentidos. Portanto, reconhecemos os objetos e fatos apenas na forma de uma *qualidade de sensação*, orientada a captar a sua dimensão de *presentidade* e de *concretude*, cuja seqüência da ação é descrita como a *segundidade*.

Essa é a segunda categoria da experiência representa o momento em que o objeto⁷¹ possui condições de determinação para sua existência, onde a experiência não se enquadra mais num princípio de pura sensação, iniciando-se, aqui, um processo em que haja:

“(…) um poder classificar um objeto, reconhecendo-lhe um domínio de pertinência, associando-lhe propriedades de classe, enfim, mostrar um primeiro estágio genérico de confronto deste objeto com outros. Quando assim procedemos, estamos, de fato, modificando os objetos externos de algum modo, porque já nos tornamos aptos a predicar sobre algo que, até este momento, tinha sido mera sensação de qualidade”, (MARI, 1998:43).

Ao conseguir predicar⁷² um objeto o indivíduo pode então decodificá-lo, o que significa que passou do estágio de *primeiridade* (sensação pura) para o momento da experiência mediada pela percepção (*segundidade*). Ou seja, surge a possibilidade de construção de um conhecimento emanado pelo raciocínio eminente. Em outras palavras, a *segundidade* é uma categoria que se posiciona entre a *pré-consciência* e *consciência* em que alcançamos, em primeira instância, a nossa racionalidade. Nesse momento, podemos atribuir forma à qualidade de nossas sensações, que não é a única forma de racionalidade, uma vez que o confronto entre objetos permite outras formas de se conferir o enfoque dado a eles, porque cada indivíduo possui uma atuação cognitiva única em quaisquer segmentos do mundo natural, bastando dizer que:

⁷¹ Segundo Peirce (2000), os Signos serão considerados como tendo, cada um, apenas um objeto, com a finalidade de se dividirem as dificuldades do estudo. Se um Signo é algo distinto de seu Objeto, deve haver, no pensamento ou na expressão, alguma explicação, argumento ou outro contexto que mostre como, segundo que sistema ou por qual razão, o Signo representa o Objeto ou conjunto de Objetos que o representa.

⁷² A predicação é um procedimento racional e primário que podemos acionar para compreender a formação de conceitos. A predicação pode representar, pois, um processo de cognição intuitiva que admite duas orientações diferentes. Na primeira, a predicação é o efeito da nossa sensação (*insight*) de conhecer algo, pois é através dos predicados atribuídos a um objeto que podemos falar do seu domínio conceitual. Na segunda, a predicação é a possibilidade de irmos a conhecer um objeto, em razão de predicados que podemos a ele aplicar. Tanto na primeira como na segunda situação, a predicação é um procedimento de implementação da nossa atividade cognitiva, como também um processo de construção teórica, na medida em que, através de procedimentos lógico-lingüísticos, associamos a eles propriedades descritivas e funcionais, atribuímos-lhes valores, conferimos-lhes funções a desempenhar” (MARI, 1998:49).

“No fundo, é a nossa atuação cognitiva sobre a natureza que não se dá num único recorte, numa única forma de compreensão. Não existe a forma racional de apropriação lógica dos objetos: existe pluralidades históricas, culturais, mentais, físicas, através das quais expressamos nossa racionalidade em relação a eles”, (MARI;1998:92).

Entendemos que essa categoria nos propicia condições de formarmos conceitos e ser esse o espaço em que percebemos os objetos, notando sua existência. Ao avançarmos para a categoria posterior, é essa que nos dá maior suporte analítico conclusivo: a *terceiridade*. Ela contempla a propositura do consciente, na qual extraímos nossa análise conclusiva direcionada a aspectos de uma estruturação representativa do signo que não se encontra no domínio do real, ou seja, ela exige uma elaboração lógica, a qual nos conduz a uma operação em que a racionalidade emerge, através da representação dos objetos. Esta instância da representação não se funde, como nos planos anteriores, na realidade do ser – como qualidade ou como existente - mas lhe confere o estatuto de ser representado, que possui, com certeza, uma extensão maior do que um suposto realismo.



VI. ADÍLIA LOPES: SUBJETIVAÇÃO PERVERSA

*“Detesto quem me rouba a solidão, sem em troca me oferecer verdadeiramente companhia”,
Friedrich Nietzsche*

Neste capítulo alinhavamos parte da obra da poetisa e cronista portuguesa Adília Lopes, influenciada pelos contos de fada, populares e maravilhosos e nossa investigação aponta para a pulsão e identidade do *desejo psicanalítico no texto*, que se traduz no “*inconsciente do texto literário*” o que nos dá pistas sobre a perversão inconsciente no trabalho de Lopes. Há um alerta fornecido por Rafael Villari⁷³ que este inconsciente nada mais é que “*o desejo que o próprio escritor projetado no leitor*”, não para escrever como o autor lido, mas para escrever a partir dele mesmo, a partir de sua própria identidade.

Normalmente os escritores costumam manter uma dissociação do texto, contudo a obra de Adília investe justamente no contrário, “*ela cola o texto ao autor*”, como afirmou Sofia Souza Silva (2007:32) e, Rosa Maria Martelo (2010) observa o mesmo ao fundamentar-se na propositura de que existe no trabalho de Adília uma junção do texto a si mesma ao afirmar:

“Acentua-se uma cumplicidade entre poesia e vida que a afasta da tradição de impessoalidade, fingimento alterização que foi determinante para a tradição da poesia moderna, Adília Lopes acabou presa a uma figura autoral muito marcada pela condição autobiográfica que os seus livros sugeriam”, (MARTELO 2010:242).

Nesse sentido, essa condição autobiográfica da autora está atrelada à sua identidade textual e poética como a soma de características que a distingue dos demais e a uma série de outros atributos que torna alguém igual apenas a si próprio. Podemos afirmar ainda que essa identidade subjetiva é a percepção que cada indivíduo possui do que foi, é, e será si mesmo e é isso que traz a

⁷³ VILLARI, Rafael Andrés. *Relações possíveis e impossíveis entre a literatura e a psicanálise*. in Revista. Psicologia Ciência e Profissão, 2000:4-5.

consciência da própria identidade (do Self), uma questão ligada à estrutura da personalidade que se constitui a partir do Outro. E quem é Adília Lopes?

6.1 - Anamnese: A santidade profana na obra de Adília Lopes.

“Há sempre uma grande carga de violência, de dor, de seriedade e de santidade naquilo que escrevo.” (Adília Lopes)

6.1.1 - Identificação

Nome: Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira

Data de nascimento: 20 de Abril de 1960

Idade: 53 anos

Sexo: Feminino

Endereço: Lisboa, Portugal.

Cor da pele/etnia: Branca

Nacionalidade: Portuguesa

Cidade Natal: Lisboa

Grau de Escolaridade: 3º grau incompleto na Universidade de Lisboa.
Abandonou a licenciatura do curso de Física por conta da psicose esquizo-afetiva.

Profissão: poetisa / cronista e tradutora portuguesa.

Estado Civil: solteira.

Religião Oficial: Católica.

Crença: na poesia como discurso vital

Como compreender as identidades que estão por trás de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira e de Adília Lopes? Stuart Hall⁷⁴ entende identidade como qualquer maneira de pertencimento seja enquanto indivíduo/Ego seja enquanto sujeito/coletivo. Contudo, ele esclarece que o foco de análise não é qualquer tipo de identidade e sim as identidades culturais, ou seja, formas coletivas de pertencimento a uma dada cultura: “(...) *aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais*”.

Portuguesa, Adília se viu compelida ao desejo de escrever, contudo se o desejo de escrever parte de si mesmo e existe desde os primórdios da história humana onde há o “*inconsciente do texto literário*”, essa pulsão, seja de vida ou morte, se perpetua em um processo que inclui interações com interesses de dominação desconhecendo fronteiras e limites culturais. Nos textos de Adília Lopes se verificam duas fases e momentos distintos de produção. Nesse sentido, não podemos classificar tal processo como permuta espontânea entre culturas, mas sim como tolerâncias mútuas de civilizações que se viram forçosamente a interagir e reconfigurar suas culturas originais.

Na obra de Lopes, essas interações tornaram-se acordos tácitos oriundos do choque, pelo *ir de encontro* com outras “vozes” culturais, híbridas e heterogêneas agenciadas entre os sujeitos pressionados pela obrigatoriedade dessas relações, cujo exercício de poder diz Joel Birman⁷⁵ “*pressupõe uma onipotência absoluta de quem o realiza e de quem a ele se submete e nele*

⁷⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000:18-21.

⁷⁵ BIRMAN, Joel. *A racionalidade do tempo nos impasses do sujeito*, In *O tempo do gozo e a gozação*, de HELSINGER, Luis Alberto, 1996:11-26.

acredita”, o que por si é uma perversão⁷⁶. E alguns agenciamentos intertextuais de Lopes caracterizam-se como perversos.

No crivo literário de Julia Kristeva (1969) ela definiu intertextualidade ao justificar o que Mikhail Bakhtin, já na década de 1920 havia compreendido por dialogismo: o que são duas variações de termos para um mesmo significado. Bakhtin nos trouxe a clareza de que um texto não existe sem o outro, quer na forma de atração ou rejeição, mas que permite a ocorrência do desejo de um diálogo ou confronto entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos. Nesse aspecto a intertextualidade adiliana filosófica e dicotômica se dá manifesta, senão de forma perversa ao menos entrópica, como em “*Memórias das infâncias*,” *O Decote da Dama de Espadas* (1988), Ana Bela Simões de Almeida (2003) contextualiza:

“(...) Adília Lopes advertiu a indistinguibilidade entre verdade e mentira, entre o natural e o artificial: “ao descobrir a mistura / do doce de framboesa com o remédio / ficámos calados / depois ouvimos falar da entropia / aprendemos que não se separa de graça / o doce de framboesa do remédio misturados” (ALMEIDA, 2003, apud Obra:107)”.

Assim, na primeira fase da poetisa, iniciada em meados dos anos 1980 com *Um jogo bastante perigoso* (1985) até o compêndio poético em *Obra* (2000) percebe-se a incorporação desses variados discursos e agenciamentos culturais distendendo gêneros, fronteiras de linguagens e culturas gerando questões do que seria poesia ou Literatura, definindo-se de literariedade.

⁷⁶ Perversão nesse sentido trata da impossibilidade do Ego de realizar sua dupla função: conciliar-se com o Id e o Superego e, entre estes, a realidade. Na perversão social a propaganda subliminar induz o leitor ou espectador a pulsões e desejos sexuais pela multiplicação das imagens de prazer. Na contemporaneidade consumista se criou tais demandas que desconsideram as relações com o Outro, marcadas pelo narcisismo e pelo controle sobre os objetos institucionais presentes e marcadas em nossa estrutura social. Portanto a perversão se apresenta tanto nas macro-esferas quanto nas micro relações contemporâneas.

A segunda fase da poesia adiliana embute trocas e referências de modelos alternativos entre cultura e tecnologia, como em *Sete Rios Entre Campos* (1999), obra marcada pela perda e desencanto pelo mundo pós-moderno. A autora de *O poeta de Pondichéry* (1986) nos pareceu buscar um refúgio psíquico para se proteger, talvez, da perversidade da crítica pelos desvios narrativos em relação às normas literárias, porque em *A mulher-a-dias* (2002) esse desencanto se mostrou mais aparente na forma poética adiliana, provavelmente pelas influências as quais transitou e incorporou.

6.1.2 - Influências pós-modernas na obra de Lopes.

Adília Lopes nasceu na década de 1960 entre inúmeros eventos políticos e culturais e com eles o advento da pós-modernidade, acarretando profundas mudanças sociais em áreas que vão da Literatura aos costumes, da Economia às Artes, como também na mídia e nas comunicações em geral. Com o avanço das ciências e da tecnologia entre o final do século XIX e ao longo do século XX, No cotidiano do século XXI, a invasão da tecno-eletrônica e a saturação de informação nos remetem às mudanças de paradigmas e novos dilemas culturais fatores que influenciaram as poesias e crônicas de Lopes. Nesse contexto, ao analisarmos as duas fases pelas quais passou a autora, como também os resultados dessa travessia, nesse sentido, Moura⁷⁷ diz que:

“o momento atual não apresenta uma proposta definida e nem coerências e caracteriza-se por um clima de incertezas e dificuldade nas percepções do sentir, ver e representar o mundo. Trata-se de um momento perverso de desconstrução no qual a globalização, como muitos querem crer, não se configura na universalização. Ao contrário, por não haver consenso instala-se uma ágil fragmentação cultural já híbrida em desalinho a quaisquer gênesis”, (MOURA, 2011:2563).

⁷⁷ Texto aceito para publicação nos anais do XXII Congresso Internacional de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, em 28/11/2009. ISBN: 978-85-60667-69-7, publicado em setembro de 2011. Organizadores: Márcio Ricardo Coelho Muniz, Maria de Fátima Maia Ribeiro e Solange Santos Santana.

Adília Lopes rompeu fronteiras narrativas perante a Literatura Portuguesa auferindo status de escritora de nível global por conta do impactante discurso da cronista e poetisa quanto às questões de identidade e subjetividade não só das personagens, como também dos atores sociais. A autora declina das velhas identidades e propondo outras, mais colapsadas e descentradas abalando ideias concebidas e conceitos acerca de nós mesmos. Na totalidade do resultado da obra, Adília criou um novo produtos cultural oriundo da ruptura de um duplo filtro psíquico, o Pré-consciente/Superego que atuam como auto-censor moral enquanto ruptura na forma textual, verbal ou imagética, expondo o que há de mais instintivo e primitivo no homem: o Id.

6.2 - Perversidade literária pós-moderna.

Embora inúmeros teóricos afirmem que as práticas intertextuais não ofereçam riscos à originalidade e à essência da obra porque o autor, ao exercê-las, transforma o que já foi dito em algo novo por meio de acréscimos e inserções ao que já foi dito, surge então outro sistema e, portanto, em algo não dito, cujo sentido único e inerente ao texto original é construído a partir da interação entre autor-texto-leitor. Em a *“Bela Acordada”*, o livro propõe uma releitura das narrativas de fadas constituindo-se de versões do mito eterno retorno no qual Adília revisita o universo dos clássicos e, de forma perversa, questiona subliminarmente comportamentos e valores da contemporaneidade. O próprio título apresenta a reescrita que o constitui como os textos *“A casa dos anões outra vez e Mais uma história da Gata Borralheira”*. Esta obra de Adília Lopes é a mais próxima das narrativas breves em prosa, como os textos *“A Sereia das pernas tortas e O leite da vida”* no qual o primeiro nos permite várias leituras e consideramos o mais adequado à amostra de nosso estudo e pesquisa.

Apesar das características da poesia e crônica adiliana serem inclassificáveis dando origem a outros textos que não se aprisionam pelo estatuto de um gênero, a exemplo do “O cão não”, frustrando quaisquer expectativas do leitor como “A princesa de braços cruzados”, esse processo narrativo é constituído, por parte dos contos de fada, transfigurando a essência do objeto inicial na contemporaneidade, incorrendo na perda referencial. Observemos o texto “A Sereia das Pernas Tortas”, em a Bela Acordada, de Adília Lopes⁷⁸:

“Era uma vez uma mulher que tão depressa era feia era bonita, as pessoas diziam-lhe: - Eu amo-te. E iam com ela para a cama e para a mesa. Quando era feia, as mesmas pessoas diziam-lhe: - Não gosto de ti.

E atiravam-lhe com caroços de azeitona à cabeça. A mulher pediu a Deus:

- Faz-me bonita ou feia de uma vez por todas e para sempre.

Então Deus fê-la feia. A mulher chorou muito porque estava sempre a apanhar com caroços de azeitona e a ouvir coisas feias. Só os animais gostavam sempre dela, tanto quando era bonita como quando era feia como agora que era sempre feia. Mas o amor dos animais não lhe chegava. Por isso deitou-se a um poço.

No poço, estava um peixe que comeu a mulher de um trago só, sem a mastigar. Logo a seguir, passou pelo poço o criado do rei, que pescou o peixe. Na cozinha do palácio, as criadas, a arranjam o peixe, descobriram a mulher dentro do peixe. Como o peixe comeu a mulher mal a mulher se matou e o criado pescou o peixe mal o peixe comeu a mulher e as criadas abriram o peixe mal o peixe foi pescado pelo criado, a mulher não morreu e o peixe morreu.

As criadas e o rei eram muito bonitos. E a mulher ali era tão feia que não era feia. Por isso, quando as criadas foram chamar o rei e o rei entrou na cozinha e viu a mulher, o rei apaixonou-se pela mulher.

- Será uma sereia ? – perguntaram em coro as criadas ao rei.

- Não, não é uma sereia porque tem duas pernas, muito tortas, uma mais curta do que a outra – respondeu o rei às criadas. E o rei convidou a mulher para jantar. Ao jantar, o rei e a mulher comeram o peixe. O rei disse à mulher quando as criadas se foram embora: - Eu amo-te. Quando o rei disse isto, sorriu à mulher e atirou-lhe com uma azeitona inteira à cabeça. A mulher apanhou a azeitona e comeu-a. Mas, antes de comer a azeitona, a mulher disse ao rei: - Eu amo-te.

E casaram-se, logo a seguir, no tapete de Arraiolos da casa de jantar”.

⁷⁸ LOPES, Adília. Antologia. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2002:155-156.

6.3 - Mito perverso.

Conta o mito grego eram mulheres que ofenderam a deusa Afrodite (a deusa da beleza) e foram banidas por ela, condenadas a viverem numa ilha isolada. Figuras mitológicas e lendárias, as sereias representam na cultura contemporânea o sexo e a sensualidade, por serem portadoras de um canto e beleza únicos. Há uma lenda popular na Grécia de origem medieval em que Thessalonike, irmã de Alexandre o Grande, tornou-se uma sereia após a morte. Ela vive no mar Egeu e quando marinheiros a encontram ela lhes faz uma só pergunta: “*O rei Alexandre vive?*”. Os marinheiros devem responder “*Vive e ainda reina*”, qualquer outra resposta a deixa furiosa e os transformaria numa górgona, condenando todos que estiverem na embarcação. Franz Kafka (1917) escreveu o conto *O silêncio das sereias*, onde diz que elas “*possuem uma arma ainda mais terrível do que seu canto: seu silêncio*”.

“Era uma vez uma mulher que tão depressa era feia era bonita, as pessoas diziam-lhe: - Eu amo-te. E iam com ela para a cama e para a mesa. Quando era feia, as mesmas pessoas diziam-lhe: - Não gosto de ti. E atiravam-lhe com caroços de azeitona à cabeça. A mulher pediu a Deus: - Faz-me bonita ou feia de uma vez por todas e para sempre.”

O inconsciente nesse texto adiliano transita entre a vida (*Eros*) e a morte (*Thanatos*), entre o desejo da sereia-mulher (*Psiquê*) cuja ambivalência de sua cauda se traduzida nas pernas tortas (o pai faltante – o Complexo de Castração) e o rei que a “pescou” (o pai simbólico) onde a cronista retrata parte de nós mesmos. “*Deitar-se no poço*” alude nos amarrarmos ao mastro, como Ulisses, e deixarmos morrer sem ouvir as canções do desejo no qual é preciso que haja espaço para processar o tempo de elaboração desse desejo no cumprimento de ritos que venham a atualizar os mitos dentro de nós.

No mito dinamarquês conhecido pelo conto *A Pequena Sereia* (*Den lille havfrue*), de Hans Christian Andersen uma sereia vive no fundo do mar com o pai (Netuno), rei do mar; sua avó e suas cinco irmãs mais velhas. Aos 15 anos⁷⁹, permitem-lhe nadar à superfície para olhar o mundo exterior. Quando as irmãs chegam à idade apropriada, uma a cada ano, a Pequena Sereia ouve ansiosamente suas histórias sobre o mundo da superfície. Na similaridade e antítese do conto, Adília reproduz o padrão atração/rejeição invertendo o modelo discursivo do “Ter” em detrimento do “Ser” propondo a falsa individuação acenando para possibilidades de realização dos desejos e eliminação das necessidades ou faltas. Note-se que “*a feia, de tão feia não era feia...*”.

Adília utiliza na narrativa os mesmos códigos comparativos ao reconhecimento narcísico-projetivo para que o mesmo seja sustentado pelo outro. Ela reconstrói no texto uma narrativa *polimorfa* entre expressões imagéticas e míticas que permeiam o universo coletivo e pessoal feminino. Na narrativa os diálogos mostram uma mulher castrada / desvalorizada não só em Portugal, não só pela não beleza, pois o fato é recorrente desde os tempos da pólis grega onde a deusa Nêmesis punia os excessos de felicidade de um mortal ou por orgulho dos reis, por exemplo. Eis era uma das concepções helênicas:

“Tudo que se eleva acima da sua condição, tanto no bem quanto no mal, expõe-se a represálias dos deuses. Tende, com efeito, a subverter a ordem do mundo, a pôr em perigo o equilíbrio universal e, por isso, tem de ser castigado, se se pretende que o universo se mantenha como é. Nêmesis, como abstração, é uma síntese do espírito helênico, simbolizando, como as Erínias, a justiça primitiva dos deuses contra todos aqueles que teimam em ultrapassar o métron, a medida de cada um, com odescomedimento. Sua função essencial é pois, restabelecer o equilíbrio, quando a justiça deixa de ser equânime, em consequência da *hybris*, de em excesso, de uma “insolência praticada”. (BRANDÃO, 2002)⁸⁰.”

⁷⁹ Vide capítulo III - Rosa Silvestre - 3.3 - Ninguém nasce mulher ou homem. Torna-se...

⁸⁰ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 3º vol., Petrópolis: Vozes, 2001:162-163.

Afinal, quem é o *Outro* lacaniano? É aquele quem nos reconhece, é o espelho - o sistema substitui, quando não elimina os ideais pessoais que não se enquadram na cultura “*objetiva e globalizante*” e leva ao empobrecimento da identidade e subjetividade: “*E a mulher ali era tão feia que não era feia. Por isso, quando as criadas foram chamar o rei e o rei entrou na cozinha e viu a mulher, o rei apaixonou-se pela mulher*”.

Como no conto, se de um lado a pós-modernidade oferece a “vantagem” de eliminar a angústia do recalque ao criar ilusões identitárias baseadas em modelos coletivos que nos uniformizam, por outro, os referenciais e ideais constitutivos do sujeito (suas origens, a particularidade de sua cultura, suas crenças e sistema de valores ético-morais) perdem novamente seu lugar. Se não houver mais lugar para a circulação do desejo, o sujeito é transformado em coisa e perde a sua gênese e a sua história propriamente dita, senão: *qual seria a identidade da feia senão feia? Seria a ilusão de uma sereia?* Ambas as respostas serão encontrados em nossas conclusões, cujo texto constituindo-se no eixo narrativo de *bipolaridade polifônica*, nada patológica diga-se, e sim que embute a perversidade na desconstrução polissêmica auferida pela criatividade da autora.



**VII. PAULA REGO:
A VISUALIDADE PERVERSA DOS CONTOS DE FADA**

“Toda a forma de arte é uma tentativa para racionalizar um conflito de emoções no espírito do artista.” Robert Graves.

Neste capítulo, a “*anamnese*” da artista Paula Rego apresenta a trajetória no universo das suas obras, as quais ocultam e revelam, de forma especular, não só os dramas perversos submersos no inconsciente de suas narrativas como também a *anima*, o *animus* e a *sombra* da alma das personagens sob a face oculta dos contos de fada. Por meio da seleção de nossa amostra descrevemos, de forma fantasmática, um caleidoscópio *voyeurístico* de interpretações por meio do método de comparatismo *psicoliterário*.

Desconhecemos na cultura ocidental uma linguagem que possa exprimir o poder fálico da feminilidade anímica, em total equilíbrio com seu *animus* e sua *sombra* em forma de arte pictórica feita por mulheres, tão raramente poderosa quanto a de Paula Rego, cuja força e feminilidade inegavelmente sexualizada nos assombra, força essa que nos fez pressupor: não teria sido *Lilith*⁸¹ quem segurou a paleta e conduziu os pincéis em sua mão?

As obras pictóricas da artista espelham os antagonismos de gênero e a sexualidade individual desmascarando, perversamente, o *status quo* social e político português, por meio das narrativas chocantes, recheadas de dolorosas “verdades”. O Estado com a sua visão ruralista e arcaica concebeu uma visão de uma mulher dedicada ao lar e submissa ao homem, mulher essa que a artista reinventa e contrapõe, como se ela própria fosse *Lilith*, mas afinal, quem é Paula Rego?

⁸¹ No alfabeto de Ben-Sira criado por volta do Século VII, Lilith foi predecessora de Eva, sendo que nunca havido sido citada ou conectada a Adão e Eva nem tão pouco à Criação. No folclore hebreu medieval, Lilith é tida como a primeira mulher criada por Deus junto com Adão, abandonando-o em virtude da disputa sobre a igualdade dos sexos e de direitos, partindo do Jardim do Éden onde passou a ser descrita posteriormente como um demônio.

7.1 - Anamnese: Paula Rego e o poder da arte perversa.

“Era uma sociedade mortal para as mulheres ricas, encorajadas a não fazer nada e eu nunca quis ser assim. O que eu pinto é triste? É cru? Acho que não. Pinto para dar face ao medo de viver”. (Paula Rego)

7.1.1 - Identificação⁸²

Nome: Maria Paula Figueiroa Rego

Data de nascimento: 26 de Janeiro de 1935

Idade: 78 anos

Sexo: Feminino

Endereço: Londres, Inglaterra.

Cor da pele/etnia: Branca

Nacionalidade: Portuguesa

Cidade Natal: Lisboa

Grau de Escolaridade: 3º grau completo pela Slade School of Fine Art, em 1975, torna-se bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian para pesquisas sobre contos infantis. Doutora Honoris Causa pela Universidade de Lisboa

Profissão: artista/pintora

Estado Civil: viúva desde 1999, de Victor Willing, com quem se casou em 1959.

Religião Oficial: Católica

Crença: na força da arte

Filha única, Paula Rego nasceu em uma família conservadora casa no Estoril, espaço onde cresceu a criança solitária entregue à fantasia e aos cuidados das criadas que lhe contavam histórias aterradoras com imagens que surgiram em muitas das suas composições, incluindo uma versão inquietante da narrativa das célebres assassinas, as irmãs Papin, tratada por Genet. Sua cultura

⁸² Fonte: Casa das Histórias de Paula Rego, Museu de Caiscais, 2012.

baseou-se em contos tradicionais e populares, transmitidos oralmente e em leituras de clássicos como os contos dos irmãos Grimm, as Fábulas de La Fontaine, os livros da Condessa de Ségur e das irmãs Brontë.

Rego (2004) declarou que “*tinha medo do escuro, do demônio, de tudo e passava a maior parte do tempo a desenhar e a brincar*”, e desenhar para ela era uma linguagem num universo povoado por mulheres – guardiãs da palavra e da memória – numa sociedade coberta por um espartilho de regras, onde os homens eram distantes, protetores e, por vezes ameaçadores, cujo espaço familiar era tão gregário quanto claustrofóbico. As mulheres partilhavam segredos, os homens guardavam-nos impondo as leis transgredidas pelas mulheres que serviam à família, ao clã e a comunidade a serviço da procriação enquanto os homens serviam o Estado suprimindo as necessidades materiais.

Um mundo aparentemente ordenado e perturbador, onde é possível detectar na infância de Paula Rego os temas que a acompanharam a sua vida: uma sociedade patriarcal, protetora e castradora e um mundo de mulheres, cuja iconografia fascinou feministas como Germaine Greer e Marina Warner, escritoras e poetisas como Adília Lopes, Agustina Bessa-Luis, Maria Manuel Lisboa, Ana Marques Gastão e todas elas compreenderam a intenção da pintora: fiar sonhos cujo tecido espectral descreve o quotidiano.

7.1.2 - Paradigma de uma sexualidade institucional.

A sexualidade é um *dispositivo histórico*, uma invenção social que se constituiu historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo, os quais normatizam, padronizam e instituem “*verdades e saberes*”, pois como Foucault (1984) mesmo afirmou é:

“(...) Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos”, (Foucault, 1984:244).

E é pela cultura e a história em que se definem as identidades sociais, sexuais, de gênero, de nacionalidade, classe entre outras e a constituição do sujeito se estrutura por essas múltiplas e distintas identidades na medida em que ele é interpelado por diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Somos todos sujeitos de múltiplas e distintas identidades as quais podem ser convergentes, divergentes e até mesmo contraditórias, podemos ser, também, provisoriamente atraentes e posteriormente transitórias e descartáveis.

Embora Paula Rego se considere “*visceralmente portuguesa*” ao afirmar que suas obras jamais foram sobre outra coisa que não fosse sobre Portugal, isso não é verdade. Sua identidade artística possui tamanha carga e envergadura simbólicas com dilemas universais que nos remete a amplas leituras de incontornável poder de articulação, cujos sinais fundadores nos possibilitam integrar uma perspectiva analítica distanciada, mas intensa e onipresente que a pintora possui do seu país.

Isso porque o governo salazarista exerceu poder sobre a sexualidade e os corpos investindo nas pedagogias da sexualidade na escola, na lei, na igreja e na medicina, onde muitos aprenderam e aprendem uma linguagem socialmente situada que profere quem pode falar e quem deve ser silenciado, o que mostrar e o que esconder, do que falar e sobre o que silenciar.

As muitas formas de tornar-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente e também reguladas, condenadas ou negadas e a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas é social e política, construída ao longo da vida, de muitos modos, por todos os sujeitos e Rego percebeu isso muito cedo.

7.2 - Estado Novo instrumentaliza uma arte libertária.

Paula Rego dessacralizou todas as lições morais recebidas na infância, fossem de ordem política, nacionalista ou psicológica, cujas narrativas documentadas no seu trabalho expõem o ilusório legado histórico e político recente de Portugal. A artista foi além dos temas sobre sexualidade e antagonismos de gênero, parte de suas obras refletem o passado político da sua terra natal, em dois momentos históricos específicos: o período das descobertas marítimas que auxiliou a construção de um império no século XVI e os anos da ditadura salazarista.

No Estado Novo de Salazar, o cidadão estava condenado a uma perversa estrutura hierárquica na qual o Estado, a Igreja e a família entrelaçavam a estabilidade social com os rígidos fios de poder definidos por papéis específicos. O marido era a cabeça da família, autorizado numa base quase legal a exigir obediência aos seus familiares subalternos: a mulher e as crianças. Qual a base estratégica para esta superestrutura? A família.

Em um ambiente de obediência e submissão dentro de uma castidade doméstica o único modelo aceitável de feminilidade era o da Virgem Maria e neste sentido é que foi fomentado o culto mariano, em especial, após a assinatura da

Concordata⁸³ com o Vaticano em 1940, demonstrando a forte ligação entre o Estado e a Igreja. Essa fusão entre feminilidade e reprodução era desejável à ideologia do Estado Novo, com o seu culto da masculinidade e sua ênfase na simbólica primazia da maternidade como condição da própria continuidade do governo. Desta forma a feminilidade se concretizava na maternidade ao ponto de, na propaganda governamental, a maternidade ser descrita como algo que corre no sangue de todas as mulheres portuguesas.

O lema salazarista “*Deus, Pátria, Família*” associou a religião, a terra, a estado à família no tecido social fiado por meio do ensino e da propaganda, promulgando a resignação e a obediência como valores essenciais. Contudo, na família regulada pela autoridade patriarcal, era necessária a cumplicidade feminina. Para Salazar era imprescindível obter o apoio da população feminina, por isso ele frisou a primazia simbólica da maternidade e, com esse objetivo, foi que em 1936 surgiu a Obra das Mães para a Educação Nacional- OMEN.

Do ponto de vista simbólico, a maternidade foi valorizada para garantir a sucessão e a continuidade e, nesse sentido, Rosengarten (2005) associou esse período lembrando a terrível frase de Mussolini na sua *Dotrino del Fascismo*, “*a guerra é para os homens o que a maternidade é para as mulheres*”, cada um deles cumpre seu destino biológico. O homem autoritário é um sujeito de múltiplos e hierarquizados preconceitos, inserido numa ordem que não varia.

⁸³ Instaurada a Primeira República Portuguesa, em 1910, as relações entre a Igreja Católica e Portugal se deterioraram e a Santa Sé cortou as suas relações diplomáticas com Portugal. Em 1911, os dirigentes republicanos de país adotaram medidas anticlericais, a exemplo da Lei da Separação do Estado da Igreja, de 20 de Abril, proibindo o culto público e nacionalizando os bens da Igreja. Ao assumir o poder, Salazar implantou o Estado Novo e iniciou um processo de negociação tendo em vista a criação de um sistema definido e estável das relações Estado-Igreja, cujo processo culminou, em 7 de Maio de 1940, com a assinatura da Concordata entre Portugal e a Santa Sé, oficializando as relações entre as partes. O tratado bilateral atribuiu um conjunto significativo de privilégios e benefícios para a Igreja Católica, a religião tradicional de Portugal.

Pátria, autoridade e Deus estariam associados à família e ao trabalho no pensamento salazarista e que isso se manteria vivo na consciência da nação e em torno da unidade moral que podia ser facilmente reconstituída. A trilogia “*Deus, Pátria e Família*” serviu como um fetiche difundido em cartazes distribuídos pelas escolas primárias, constituindo a intocável e inquestionável trilogia da educação nacional e, Torgal (1989), nos fornece o sentido desse fetiche institucional:

“(…) A ideia de Pátria funde-se aqui com o patriarcalismo dum cristandade rústica, com um nacionalismo bíblico alimentado ao borralho, com a celebração dum Providência zelosa dos magníficos desígnios da grei”, (TORGAL, 1989:182).

Para Salazar seriam as grandes nações aquelas que deveriam dar o exemplo e manter as mulheres enclausuradas no lar. Representadas nos quadros de Paula Rego, essas mulheres permanecem dentro de casa, mas a pintora transforma o lar num verdadeiro campo de batalha. Essa retórica do Estado Novo perpetuou as diferenças de gênero e mesmo com a queda do regime em 25 de Abril de 1974 o fantasma das ideias salazaristas permaneceram e a artista invocou o passado do Estado Novo como herança pesada e uma forma de abordar o presente de modo a explorar a perversa dinâmica da autoridade imposta.

A pintora expõe nas obras como *A Partida*, *A Família*, *Marriage à la Mode* ou *a Casa de Celestina*, todo um lado sombrio da família “perfeita”, idealizada pelo regime português de António de Oliveira Salazar. Em 1998, os acontecimentos que permearam o referendo sobre o aborto tornaram claro o peso que a influência religiosa e o tradicionalismo tiveram sobre as mulheres e à maternidade e continuam a ter. Sob o ponto de vista clerical e político, a

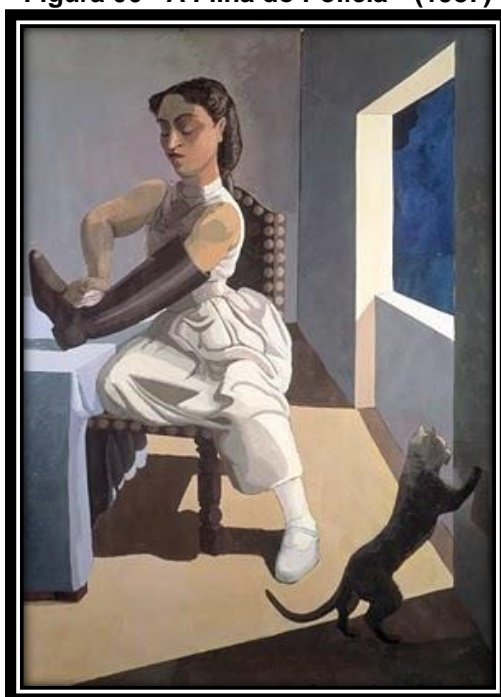
maternidade é perversamente imposta e ainda uma realidade em Portugal, onde as obras *Sem Título* (como mostraremos mais adiante) foram propositalmente silenciadas, pela própria pintora para gritar em alta voz sobre os problemas que prevalecem sob o atual *status quo*.

Um dos pressupostos de um lado sombra que podem fazer ruir uma visão tão idealizada da família é o incesto. Tal prática seria a ausência total de limites para o amor levado para dentro da instituição familiar, pois quando o amor aos seus é levado ao excesso ao ponto de deturpá-lo, passa então a ameaçar a própria ortodoxia do que se pressupunha apoiar. Nas obras políticas como *Salazar a Vomitar a Pátria*, *Sempre às Ordens de Sua Excelência* ou na violenta cena de vingança doméstica, *A Mulher do Macaco Vermelho corta-lhe o rabo*, Paula Rego satiriza e alegoricamente castiga a autoridade incontestável do pai enquanto chefe de família, onde a pintora narra o político onde, através do doméstico, invoca o familiar. Ao misturar o público com o privado, o histórico com o individual, as imagens dão corpo à visão feminista de que o que é pessoal é político também.

7.2.1 - Narrativas-denúncia revelam realidades perversas.

Uma série de obras de 1987 demonstraram a indignação da pintora dirigida às regras autocráticas do governo, articulada por meio da imagem de um pai desvirilizado e invisível institucionalmente representado a exemplo da obra *A Filha do Polícia* (Figura 06). A pouca participação do referendo com vistas a legalização do aborto, cuja população optou pelo “*não*”, fez com que Paula Rego pintasse uma série de quadros dedicados ao tema para serem expostos em Portugal.

Figura 06 - *A Filha do Polícia*⁸⁴ (1987)



Fonte: Coleção Particular - Paula Rego

⁸⁴ Na obra, de vestido branco e sandálias, uma moça sentada num quarto engraxa a bota ao pai. O gato espreita a aproximação de alguém aludindo um castelo da autoridade a que ambos estão presos e se submetem. Um dos braços da moça está dentro da bota do polícia, um gesto ambivalente de sexualidade, submissão e perversidade. A outra mão, agressivamente lustra ao cano da bota, assinalando a supremacia doméstica e sexual do pai como posição social superior. O ato de engraxar o couro sugere, ao nível metafórico, o papel de alguém que massageia o ego patriarcal, cujo isolamento melancólico da jovem salienta a sua exclusão do sujeito terreno público no qual o poder patriarcal é exercido e celebrado.

Enquanto a Igreja intervinha no comportamento sexual feminino, Rego encontrou expressão no drama privado dos abortos praticados por uma colegial nas obras em pastel de 1998-1999, onde Manuel Lisboa (2003) ressaltou que a polêmica do aborto foi o que originou a criação destes quadros com “*o persistente impacto da influência católica sobre a política nacional da democracia pós-revolução em Portugal*”, e Rego ainda complementou:

“Fiz estas telas para Portugal. Na minha aldeia testemunhei como tudo se fazia às escondidas, vi a dor e a vergonha. Tantas mulheres me vieram pedir dinheiro para abortar... Por vezes, morriam de septicemia, quando não, lavavam-se na praia, onde as entranhas saídas se pareciam às vacas esventradas”, (LISBOA, 2003:28).

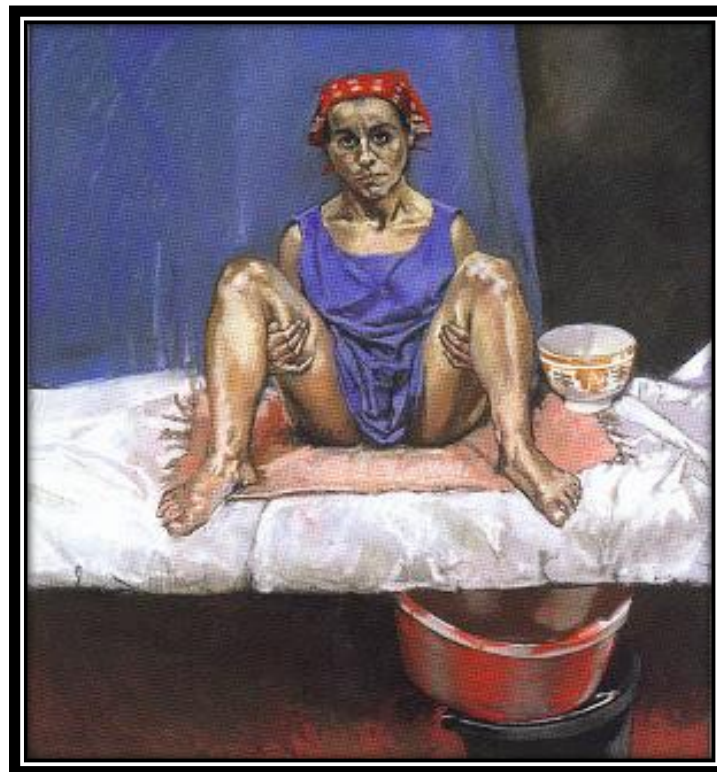
Sexo e morte são temas extremamente banalizados nas sociedades perversamente liberais e paradoxalmente o aborto ainda assim permanece um tabu. Rego acredita que essa seja a razão do porquê as mulheres serem tão temidas ao questionar: - “Será o poder último da mulher é o de destruir? O que se sente quando se fala em aborto? É a perda da vida?” Em sua praticidade assustadora, a artista restringe os seus pensamentos conscientes à compaixão, zangando-se pelas mulheres que não possuem voz, insistindo que “elas não são vítimas, mas o teatro da vida continua: - Sobreviverão, diz ela.

É esse o palco de uma realidade teatralizada, ilícita, miserável e perversa onde essas obras-denúncia se apresentam, onde ser humano surge em um plano aproximado, fruto da observação intensa da pintora. Ao contrário do espaço mais livre das primeiras telas, por vezes repleto de pequenos motivos simbólicos, nas obras mais recentes não há espaços vazios e os objetos cênicos são propositadamente evitados. Todo o espaço restrito destes quadros está em tensão, os ângulos comprimem uma intimidade dolorosa, onde cada uma dessas mulheres se revelam isoladas.

7.2.2 - Lilith & Eva: perversa santificação feminina.

Na série dos abortos - obras *Sem Título* (Figuras série 01 a 10) houve quem almejasse que ele permanecesse em silêncio, mas Paula Rego personificou simbolicamente *Lilith*, reivindicando os direitos das “*Evas*”, mulheres retratadas de forma silenciosa, nuas e reais como a artista jamais havia pintado. Pretenciosa ou não, Rego (1999) afirmou que “o Naturalismo estava muito fora de moda e que ela não se importava com isso, porque seria a moda que haveria de segui-la⁸⁵”.

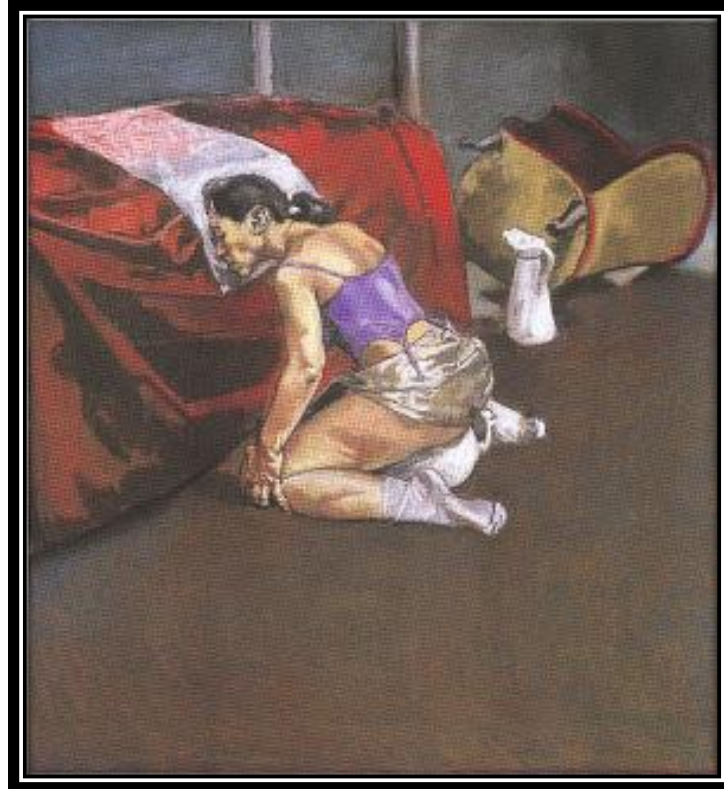
Figura 07 - *Sem Título*, nº 01 - Paula Rego (1999)



Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

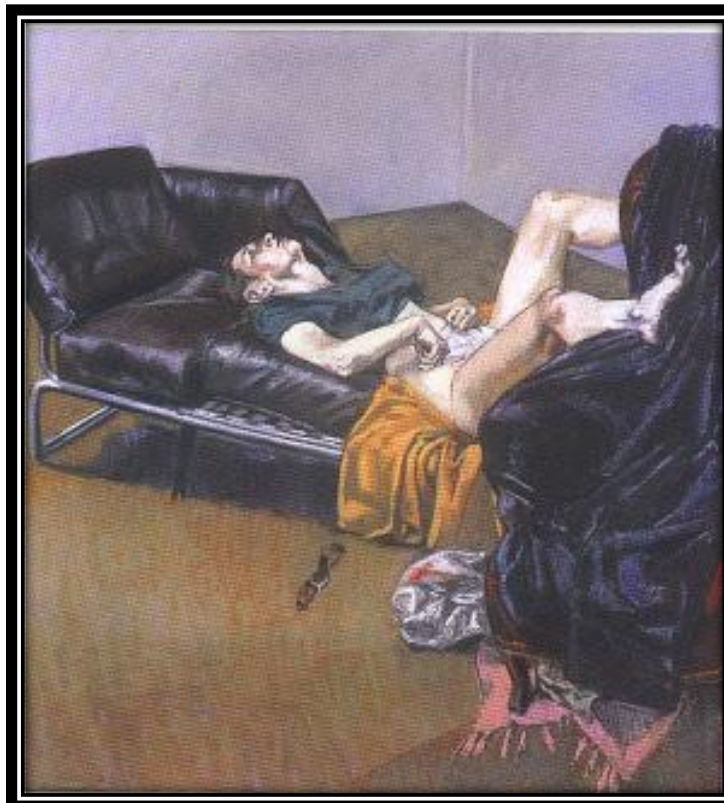
⁸⁵ GEE, Maggie. *Painter of Shocking and Painful Truths*. in The Daily Telegraph: Londres, 15 de Fevereiro de 1999:19.

Figura 08 - Sem Título, nº 02 - Paula Rego (1999)



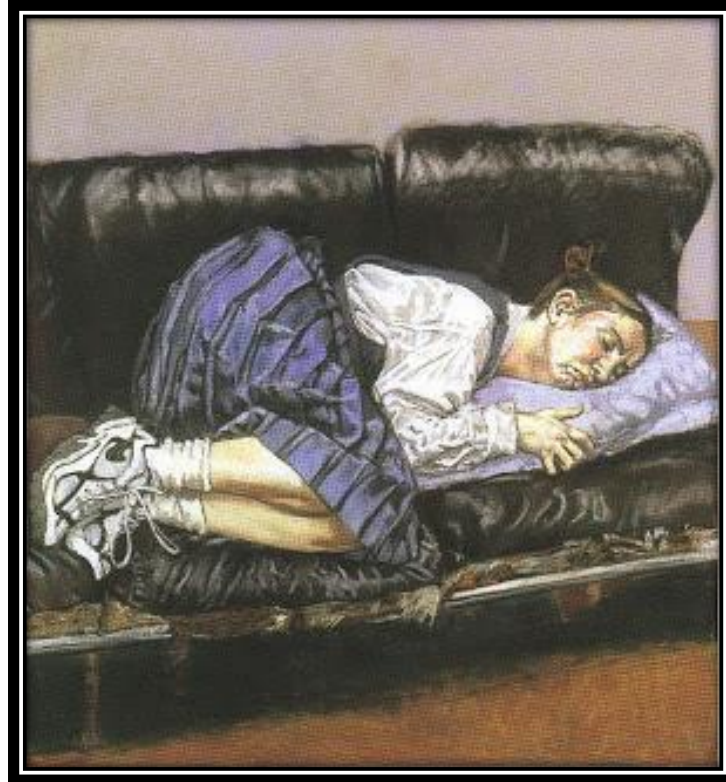
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 09 - Sem Título, nº 03 - Paula Rego (1999)



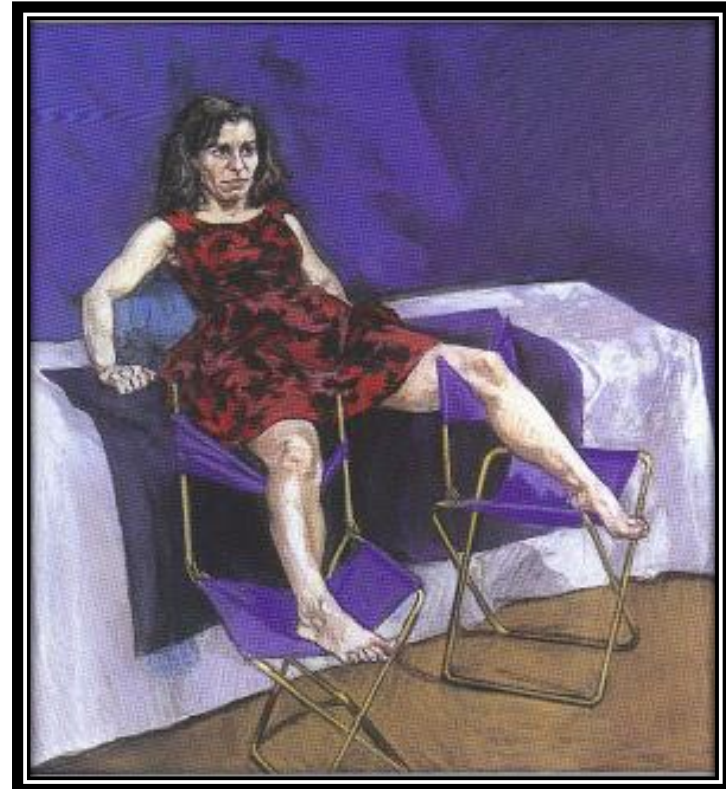
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 10 - Sem Título, nº 04 - Paula Rego (1999)



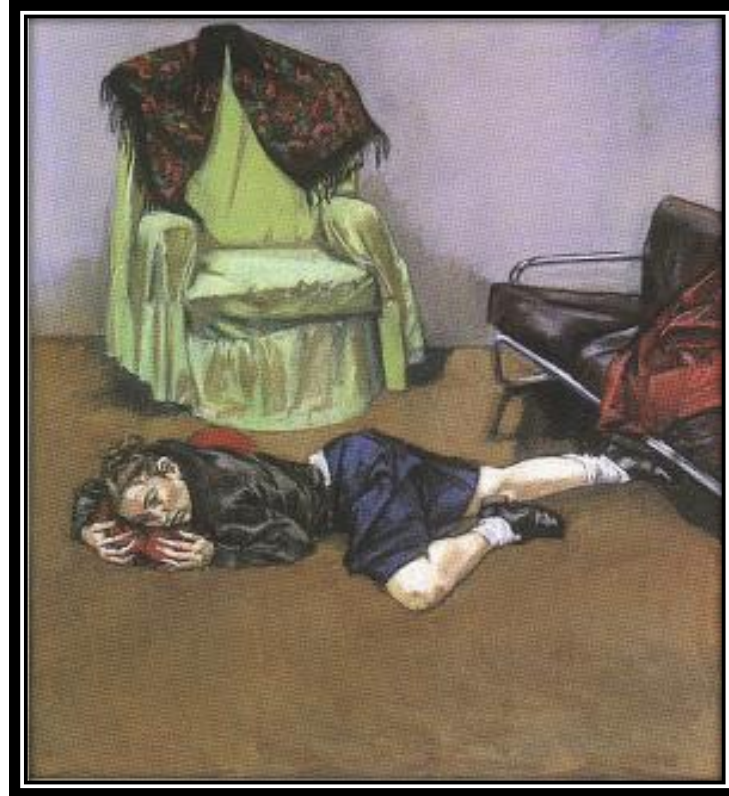
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 11 - Sem Título, nº 05 - Paula Rego (1999)



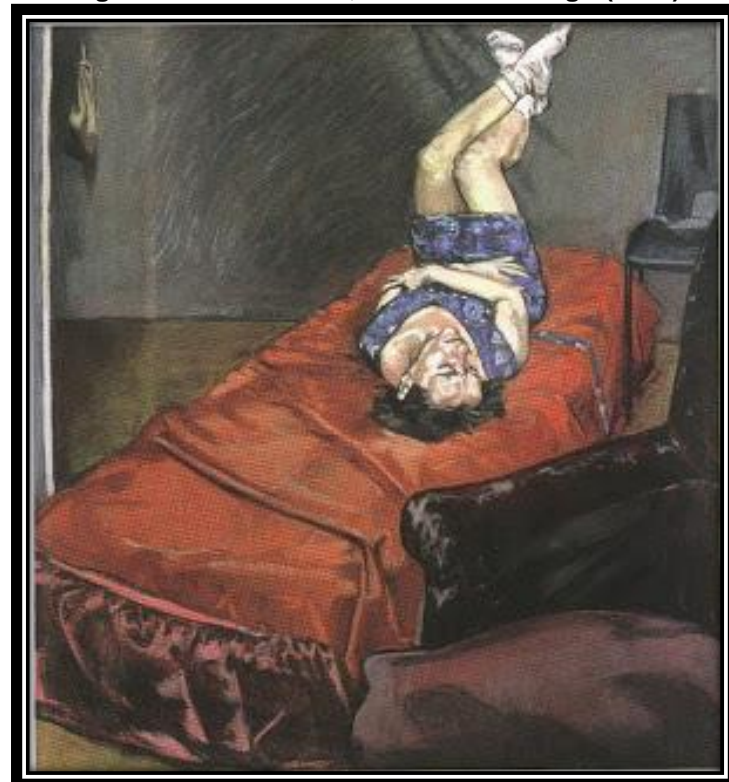
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 12 - Sem Título, nº 06 - Paula Rego (1999)



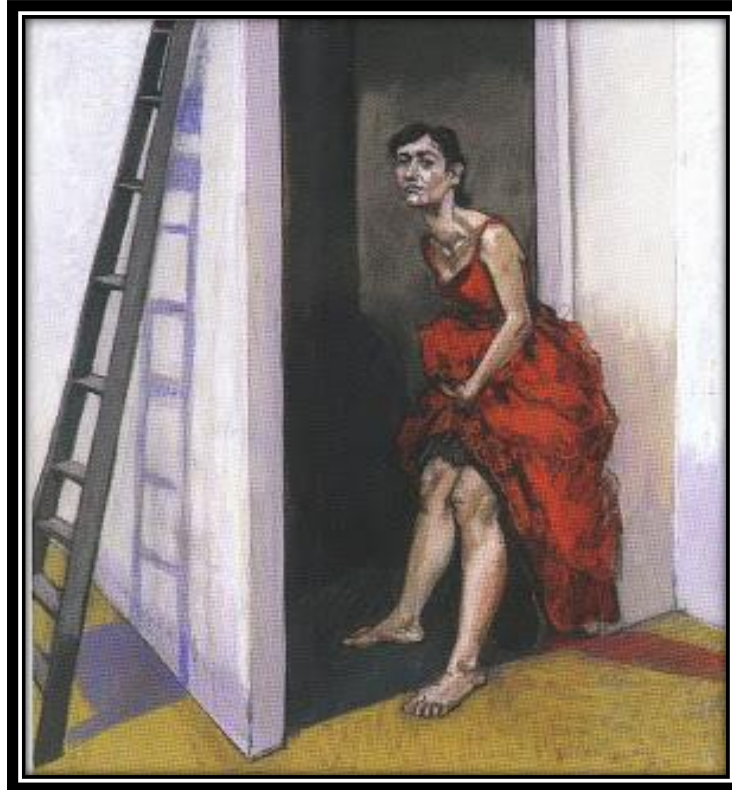
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 13 - Sem Título, nº 07 - Paula Rego (1999)



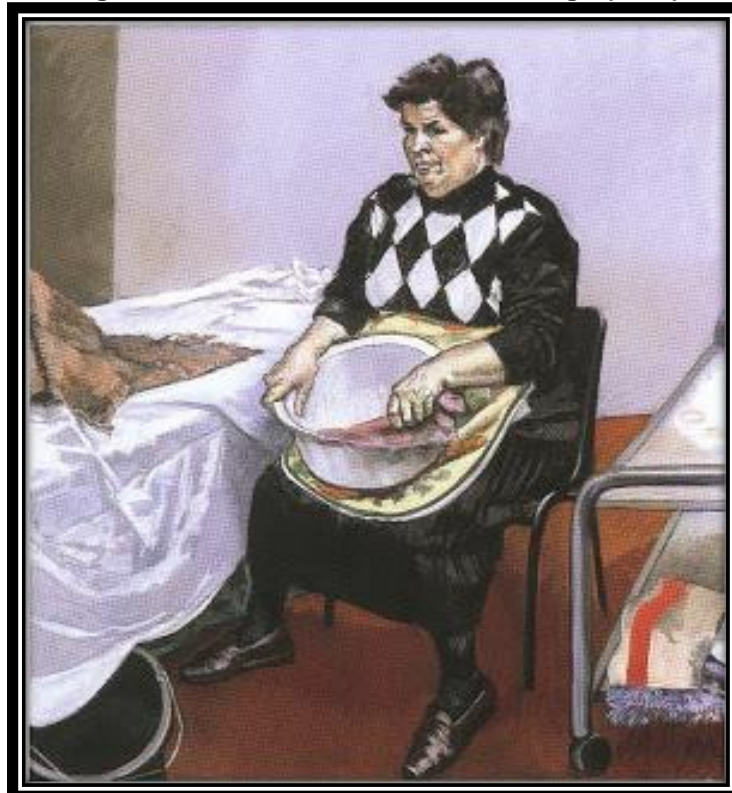
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 14 - Sem Título, nº 08 - Paula Rego (1999)



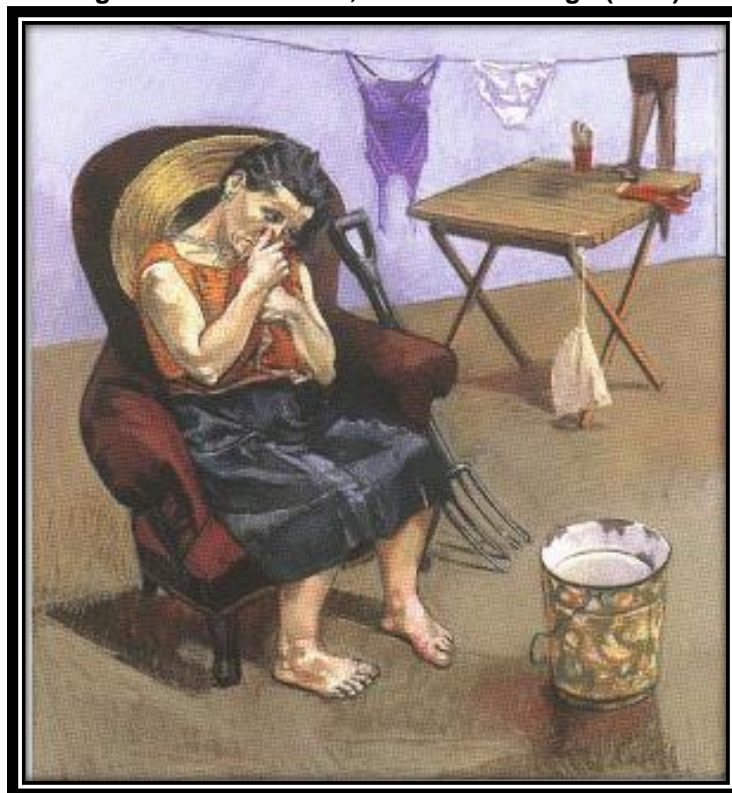
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 15 - Sem Título, nº 09 - Paula Rego (1999)



Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Figura 16 - Sem Título, nº 10 - Paula Rego (1999)



Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Foi a primeira vez que Paula Rego não nomeou seus trabalhos e isso não foi por acaso tampouco por prudência as razões da artista, recomendando antes a utilização de qualquer denominação metafórica. “*Sem Título*” também não foi aqui utilizado como fórmula usada com frequência para nomear a pintura abstrata, excluindo outro assunto que a própria realidade pictórica do quadro. Será que podemos dizer que aquilo que não tem nome, existe? Para o observador há um incômodo ao convocá-lo a ver o inominável, a designação de algo que a sociedade ainda prefere não reconhecer e enfrentar.

Essa série-denúncia trata do tema tabu, o aborto, cuja hipocrisia social condena o ato à clandestinidade, à vergonha e ao crime em que as imagens retratam mulheres jovens que sofrem, encobrendo a face ou encarando o

espectador, culpando-o com o olhar de revelação. Por certo, esta foi a primeira vez que o tema foi abordado na pintura.

Contorcendo-se com dores, entregues a si e a uma imensa solidão algumas estão prostradas sobre a cama, outras abaixadas sobre uma bacia ou balde, esses são retratos de sofrimento e angústia, desolação, medo, humilhação e vergonha feitos de uma violência contida, sem sangue nem gritos numa construção figurativa formalmente austera, sempre rigorosa e simples em que os traços precisos dos rostos, os espaços fechados e a estrita economia dos cenários tornam ainda mais realistas e pungentes.

Aos olhos do espectador, esta série de obras apresenta uma mulher primordial, não como personagem passiva ou vítima de um mundo patriarcal adverso, e sim revelando uma força ativa determinada pela dignidade humana sublinhada nas cores vivas de um vestido ou de um lenço de cabeça. Se o aborto é um tema tabu e perverso simbolizado pelo poder destruidor de Lilith, é também indissociável outro poder feminino, o da santificação de Eva em gerar a vida.

Embora posições antagônicas e complementares numa série pictóricas que problematiza o tema marcante do feminismo no nosso tempo onde, por meio da história de um lado, a vida revela seus segredos e, de outro, apresenta máscaras e armas femininas de representações que circulam entre os dois lados do espelho, o de ver e o de observar e, nesse sentido, ambos podem ser um reflexo fetichista de uma realidade cruel.

7.3 - Arte pictórica enquanto fetiche.

O prazer no ato de ler ou observar uma narrativa verbal ou não de uma narrativa textual ou numa obra de arte pode ser ou não tido como *parafílico* ou um ato *voyeurístico*. No aspecto fetichista e libidinal, a observação é uma prática que consiste em que o sujeito obtém prazer sexual através da observação de outros indivíduos, envolvidos em atos sexuais ou não, nus ou com determinadas peças específicas ou com qualquer outra indumentária apelativa para o indivíduo em questão, o/a *voyeur*. Nesse sentido, o quê e qual seria a finalidade da arte?

Duchamp⁸⁶ (1889-1968) nos diz que a arte é “*um produto de dois pólos: há o olhar daquele que faz uma obra e outro de que a olha (...)*” e o olhar do espectador-leitor se assemelha a esses dois pólos: um fetichista e outro ao fim de uma análise psicanalítica. Distanciar-se do olhar comum para o cotidiano pode ser proporcionado pela obra de arte através da intencionalidade do artista e para Viktor Chklovski (1917):

“A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [ostranenie] dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa mais a arte”, (CHKLOVSKY, 1971:82)

No caso da análise pictórica pode ser comparada como a travessia de uma ponte entre a fantasia e a realidade, tal como as narrativas moralizantes dos contos de fada e nesse sentido Lacan nos convalida ao afirmar que a fantasia inconsciente é responsável pela sexualização da pulsão de morte, pois ela erige uma barreira em relação ao não senso do real, constituindo-se na própria realidade psíquica para todo sujeito.

⁸⁶ RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002:71.

Arte enquanto fetiche ou prática voyeurística manifesta-se de várias formas, cuja característica-chave é a de que o indivíduo não interage com o objeto, em vez disso, observa-o a uma relativa distância, por vezes, escondido. Freud (1905) atualizou o termo *fetichismo* destacando-o como parte da sexualidade humana, posteriormente designando-o como uma perversão sexual caracterizada pelo fato que uma parte do corpo ou objeto pode ser tomada como um substituto do falo que falta à mulher.

Nesse sentido, podemos afirmar que pincéis enquanto objetos fálicos sublimam essa falta no *Complexo de Castração* que se traduz nos resultados das obras artísticas, como as de Paula Rego. Essa equação complexa nos aponta para uma sexualidade feminina deslocada, pois a criatividade do fetichista caracteriza-se pela intenção de apagar a prova cabal da sua castração: o órgão sexual feminino. Desta forma, na visão lacaniana, a mãe desprovida do falo pode tornar-se para seu filho um objeto fetiche, já que sua relação erotizada constitui-se em um símbolo de poder, um ídolo onipotente.

Além de substituir o pênis na mulher (da mãe), o objeto de fetiche tem a função de proteger o sujeito do horror da castração. Assim, apresenta-se numa dimensão lógica intrigante: diante da ameaça de castração, o triunfo do sujeito vigora numa operação em que a recusa (*verleugnung*) é uma forma de manter esse horror recalcado (*verdrangung*), mas que se fará presente. Segundo Freud, a fixação fetichista nasce justamente diante da recusa do menino em aceitar essa ausência (*Verleugnun*), denegar a falta do pênis na mãe, pois se admitisse essa realidade, isso faria pesar uma ameaça de castração sobre o seu próprio pênis. Assim, o fetiche nada mais é que “o substituto do pênis na mulher, em cuja

existência o menino acreditou, e agora sabemos por qual motivo ele não quer renunciar”.

Por isso qualquer fetiche nos remete à mesma estrutura perversa, porque tem sempre uma relação essencial com o lugar do objeto primordial: a mãe. A identificação imaginária dessa perversão transfere-se na identificação com a mãe, interpretada como a falta passível de ser suprida e esta é a função do fetiche. Já o objeto e significante da lei, o próprio objeto fetichizado é o “*Nome-do-Pai*” e a imparcialidade do olhar psicanalítico na observação artística é mais profunda, até porque Freud já havia predito que as criações e obras de arte são satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos e, como eles, são suportes que evitam um conflito aberto com as forças de repressão. Todavia, diferem dos conteúdos narcisistas, sociais, dos sonhos, na medida em que são destinadas a despertar o interesse noutras pessoas evocam e satisfazem os mesmos desejos que nelas se encontram inconscientes.

Afora isso, as obras de arte fazem uso do prazer perceptivo da beleza formal, aquilo a que Freud chamou de um prêmio-estímulo e o que a psicanálise é capaz de captar as relações entre as impressões da vida do artista, as suas experiências causais e as suas obras e, a partir delas, reconstruir a sua constituição e os impulsos que se movem dentro dele. Freud alertou futuros psicanalistas de se absterem de quaisquer julgamentos subjacentes à obra no inconsciente do artista ou do analisando, qualquer que seja seu caráter libidinal: do lascivo à luxúria, do lúbrico ao concupiscente (utilizando o termo *salaz*).

O psicanalista deve procurar numa obra de arte o mesmo conhecimento que busca e obtém pela análise e, a esse respeito é possível que o leigo espere que a leitura psicanalítica supra todas suas expectativas. Porém, advertimos que a obra jamais esclarecerá duas questões, provavelmente as mais interessantes para o interessado: 1 - não esclarecerá a natureza dos dotes do artista e; 2 - tampouco poderá explicar os meios dos quais o artista se serviu para trabalhar a sua arte e técnica artística.

Portanto, as descobertas freudianas impõe que consideremos sim, as “*fraturas emocionais*” à medida que já não são mais fatos em si mesmos, pois serão sempre reenviadas à dimensão fantasmática, própria de cada sujeito. O drama de qualquer ser humano é a inadequação entre as suas fantasias sobre o objeto de seu desejo e a necessidade de sua satisfação, os quais se misturam na atividade artística emergindo na obra final.

A fase infantil geralmente não é lembrada pelos adultos e equivale ao período no qual se dá um “adormecimento da sexualidade”, mas não o desaparecimento dela. Freud nos adverte, como nenhum outro teórico, para o fato de a sexualidade infantil jamais haver sido compreendida como fundamental para o desenvolvimento da sexualidade humana. Nesta fase de formação conhecida como período de latência, as pulsões sexuais são desviadas do uso sexual não perverso. Ou seja, a principal característica desse período é oculta pelo fato da função sexual reprodutiva (não perversa), estar postergada, em ativa preparação para o futuro sexual da criança e a perversão consiste no “*conjunto do*

*comportamento psicosssexual que acompanha as atipias na obtenção do prazer sexual*⁸⁷.

Essas adviriam das zonas erógenas⁸⁸ e derivam da “atividade da pulsão que, em vista da direção do desenvolvimento do indivíduo e só poderiam despertar sentimentos desagradáveis”. O desprazer pode vir a despertar emoções reativas contrárias construindo barreiras mentais, tais como: a repugnância, a vergonha e a moralidade, exigências dos ideais estéticos e morais, com a função de suprimir efetivamente este desprazer.

É importante destacar que a supressão do desprazer é pertinente à função do conceito psicanalítico do recalçamento, o qual consiste na ação de repelir da consciência, pensamentos, imagens e recordações desagradáveis ligadas à libido pulsional, que por sua vez, demanda ser satisfeita e proporcionar prazer, inclusive nas crianças.

⁸⁷ LAPLANCHE e PONTALIS (orgs.). *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2001:341.

⁸⁸ Qualquer região do revestimento cutâneo-mucoso é suscetível a se tornar uma área de excitação sexual. De forma mais específica, certas regiões são fundamentalmente sedes dessa excitação: zona oral, anal, uretro-genital, mamilos, etc. (Orgs) *Vocabulário de Psicanálise*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001:150.

7.3.1 - Série Pinóquio: Fada Azul, choque perverso e inesperado.

“A *Fada Azul*”, obra de Paula Rego (1995), se apresenta outras possibilidades narrativas, contraditoriamente fetichista e despida de quaisquer fantasias desconstruindo a moralizante história recheada de promessas a uma marionete: Pinóquio. A promessa inicial da Fada do conto de Carlo Lorenzini (1883) foi a de que “*se o boneco se comportasse bem chegaria o dia que haveria de a se tornar um menino de verdade*”. O quadro apresenta um Pinóquio de carne e osso que se comportou bem, tornou-se humano e não se mostra feliz com isso.

Por quê? Como primeira parte da resposta, concatenada à narrativa da obra e nossa análise, apresentamos um *abalo sísmico emocional* onde não abdicamos buscar em Clarice Lispector (1977) e na sua última entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner, no programa Panorama⁸⁹, onde ele a questionou se o adulto era sempre solitário.

- “*O adulto é sempre triste e solitário*”, respondeu Clarice.

- “*E a criança?*” questionou Lerner.

- “*A criança tem a fantasia solta...*”.

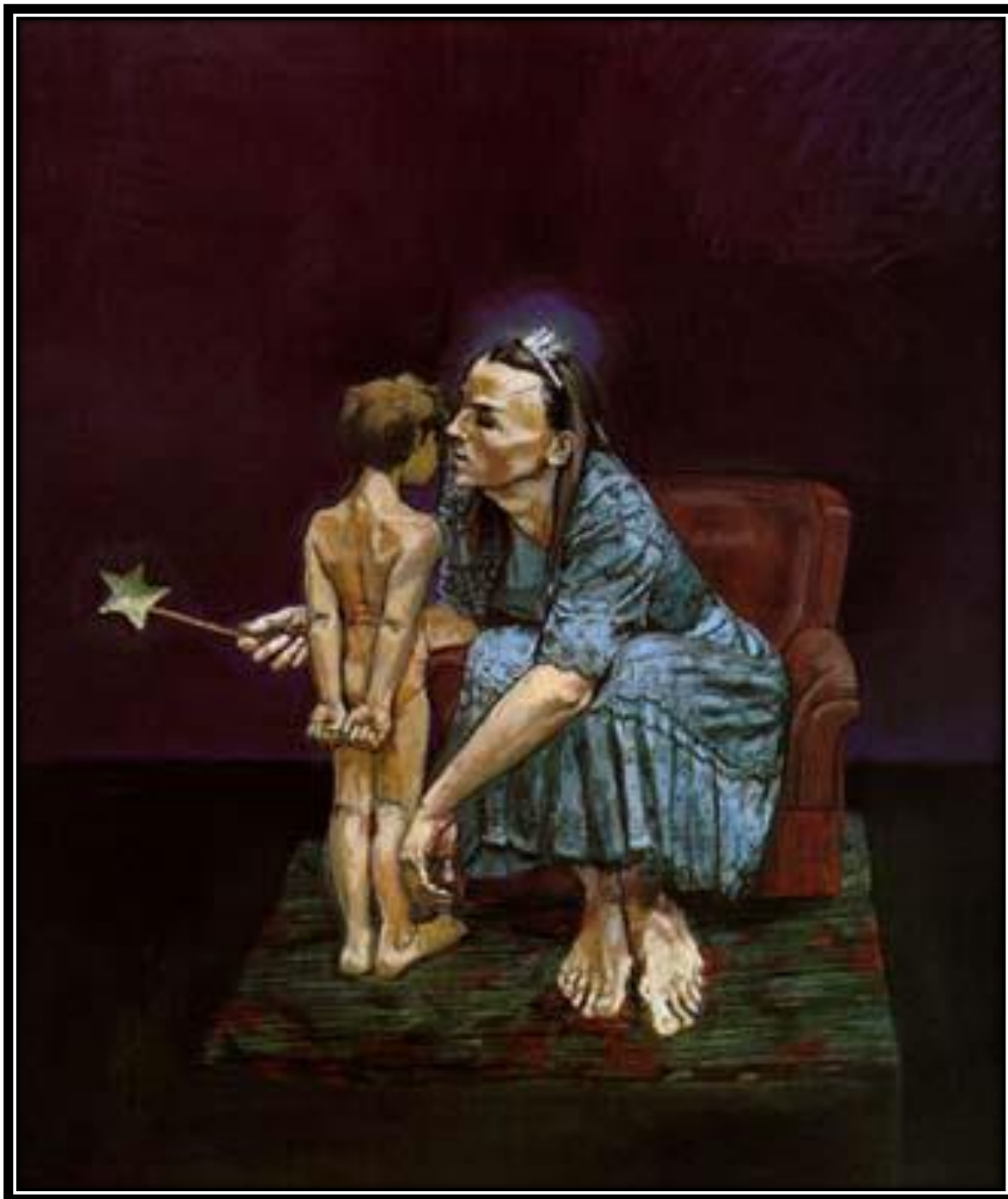
- *A partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário?* insistiu Lerner.

- “*Isso é segredo. Desculpe, mas eu não vou responder... (pausa)...a qualquer momento da vida, basta um choque um pouco inesperado e isso...acontece*”.

Qual o choque inesperado na obra (Figura 17) de Paula Rego?

⁸⁹ Programa Panorama. Produção Tv Cultura, São Paulo, Fevereiro de 1977.

Figura 17 - A Fada Azul sussurra a Pinnochio, Paula Rego (1995)



Fonte: Catálogo Lewis Biggs e Fiona Bradley - Coleção Particular (1997).

“Mas tenho de lhe fazer uma confissão, que peço não divulgar seja com amigos, seja com inimigos. Importunei-me com a questão de como durante todos esses anos nunca procurei sua companhia e usufruí de uma conversa com o senhor (supondo que tal não lhe seria incômodo). A resposta é esta confissão extremamente íntima: penso que o evitei a partir de uma espécie de temor de encontrar meu duplo”⁹⁰.

⁹⁰ Carta de Freud a Arthur Schnitzler em 14 de maio de 1922, citada integralmente em Kon (1996:127-8).

7.3.2 - Pinóquio: de quem és filho? Sou filho de meu Pai!

Freud descobriu o inconsciente, criou os alicerces da psicanálise e se tornou o pai desta ciência. Foi também o analista, o crítico das instituições sociais e culturais, entre elas a religião, tomada como um objeto de exterioridade em relação a si próprio e também à psicanálise. Ao entrecruzar as fronteiras da subjetividade individual com a psicologia das massas, da neurose obsessiva dos ritos coletivos, ele identificou no cerne da religião e a relação com o pai - o amor pelo Pai - e disso derivou o estatuto analítico: a religião é uma *ilusão*.

Lacan foi mais longe, partiu de outra vertente da exterioridade da religião em relação à psicanálise. Ele percebeu, atrás do cientificismo de Freud, o “desejo” de salvar o Pai e se deu conta de que os próprios conceitos com os quais construiu a teoria da experiência analítica (Outro, sujeito, transferência) atestavam o caráter religioso do sujeito da ciência e, portanto, possivelmente também da psicanálise. Eis a razão pela qual ele levou a psicanálise para além do *Complexo de Édipo* e estabeleceu sua contrapartida: *Nome-do-Pai*.

Ao discorrermos sobre o *complexo de Édipo* freudiano, aguardávamos este momento para dispormos a sua contrapartida, de forma a aclarar a operação que substitui a dimensão do desejo (materno) pela dimensão da lei (paterna), introduzindo uma nova significação no mundo simbólico do sujeito. Lacan⁹¹ (2005) frisou que essa noção substitutiva já estava implícita na perspectiva de Freud, quando ele considerou a promoção do laço paterno, fundado na *fé* e na *lei*, no lugar do laço materno, “*fundado numa carnalidade manifesta*” cujo progresso se daria via civilização.

⁹¹ LACAN, Jaques. *Le triomphe de la religion*. Paris: Seuil, 2005:38

Enquanto o laço materno decorre de uma dimensão natural, fundamentada na percepção e na presença, o laço paterno se introduz pelo que não se vê, pela dimensão da ausência. Nisso supõe-se a crença na palavra e essa é a essência e a função do pai como *Nome*, como pivô do dilema simbólico: jamais se pode saber quem é o pai, pode-se procurá-lo numa pesquisa biológica, porém esse encontro é uma questão de fé. A paternidade jamais poderá prescindir de sua função, a crença na palavra e na linguagem daquele que questiona: De quem és filho? Sou filho de meu Pai. E é aí que o poder se restabelece no inconsciente da criança.

Essa metáfora paterna possui efeito constitutivo da significação fálica pela linguagem relacionando significante-significado. O significante representa o campo do simbólico, o significado, o do imaginário e, o desejo materno diz respeito à colocação da criança no lugar de falo imaginário. No saber psicanalítico, Lacan esclareceu que quando um homem tem uma ereção, isso quer dizer que toma uma mulher como falo. O falo é a significação por onde a linguagem significa e para Lacan só há uma única via de significação (*Bedeutung*) que seria o falo, ele próprio, seria o representante da relação significante/significado.

Na fórmula metafórica do *Nome-do-Pai*, o recalcado é a falta do falo se não houver a substituição deste significante ao significante do desejo pela mãe, não haverá o recalque instalando-se então a psicose. No processo em que se constrói a maturidade de um filho, o pai irá aprender os ossos do ofício deste papel temático, tanto que, já nas primeiras páginas do livro de Collodi, Gepeto chora lágrimas de arrependimento quando percebe o quão trabalhoso é ser pai e descobre que é tarde demais para voltar atrás.

Embora escrito no fim do século XIX, a personagem que melhor retrata o nossa contemporaneidade é uma marionete: Pinóquio. A história centra-se na incomunicabilidade entre pai e filho. Segundo Moura⁹² (2007):

“Eles não se entendem, vivem momentos muito diferentes. Gepeto quer que ele seja obediente como uma marionete, enquanto Pinóquio é neurótico, desobediente e confuso como um menino. Um boneco que deseja a qualquer preço chegar a ser humano, menino. Contudo, segundo a teoria do desenvolvimento psicossocial, creio ninguém nasce humano, torna-se”, (MOURA, 2007:12).

Pinóquio traz principalmente uma verdade para os pais da atualidade que insistem em não aceitá-la, talvez por isso pareça perversa: eles terão de aguentar e ver seus filhos passarem pelos mesmos erros que eles próprios cometeram. Isso também se traduz nas utopias pedagógicas, se considerarmos que a transmissão da experiência é uma missão quase impossível, porque é preciso errar para crescer, e ser pai é ter resiliência para saber aguentar isso.

(...) - E teu pai e tua mãe ainda estão vivos? perguntou Comefogo.

- Meu pai sim, a mamãe eu nunca conheci.

- Quem sabe que desgosto teria seu velho pai se eu mandasse jogar você entre aqueles carvões em brasa! Pobre velho! Tenho pena dele...Atchin! Atchin! Atchin – deu mais três espirros.

- Saúde – disse Pinóquio⁹³. (...)

⁹² MOURA, Valter Barros. Publicado no IV Congresso de Letras da UERJ-SG, 2007, São Gonçalo, Rio de Janeiro. Anais do IV CLUERJ-SG. São Gonçalo: Botelho Editora, v. único, 2007:02.

⁹³ COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinocchio*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002:40

Qual o *Nome-do-Pai* do filho do homem? Gepetto⁹⁴, um virtuoso carpinteiro que constrói marionetes vivificadas por fios, os mesmos que produzem movimentos e experiências aos indivíduos a partir do desenvolvimento de suas consciências. Solteiro, o velho Gepetto deseja ter um filho o qual será gestado por suas mãos e extraído do ventre da mãe madeira, cujo elemento simboliza o fogo das paixões e dos instintos primitivos.

A criatura, parida pelo próprio Gepeto, nasce com ínfima consciência e censor moral (Superego) em sua não psique (sem alma) Ihe será conferida um mentor-inseto (Grilo Falante) cuja função censora é de um Superego externo que Ihe mostrará os caminhos morais que deverão ser trilhados. Pinóquio nasce e com ele sua *sombra* anímica primordial onde egoísmo, agressividade, indolência, insensibilidade, teimosia, estupidez, malícia e, finalmente, auto-piedade até que engolido por uma Baleia, evoca claramente a narrativa bíblica, cujo simbolismo caracteriza as reflexões representadas pelo retorno a terra:

“(...) Jonas é lançado ao mar e tragado por um grande peixe onde passa três dias e três noites . Preparou, pois, o SENHOR um grande peixe, para que tragasse a Jonas; e esteve Jonas três dias e três noites nas entranhas do peixe”. Estes três dias que Deus deu para Jonas reconsiderar o assunto foi também um tempo simbólico⁹⁵, [grifo nosso].

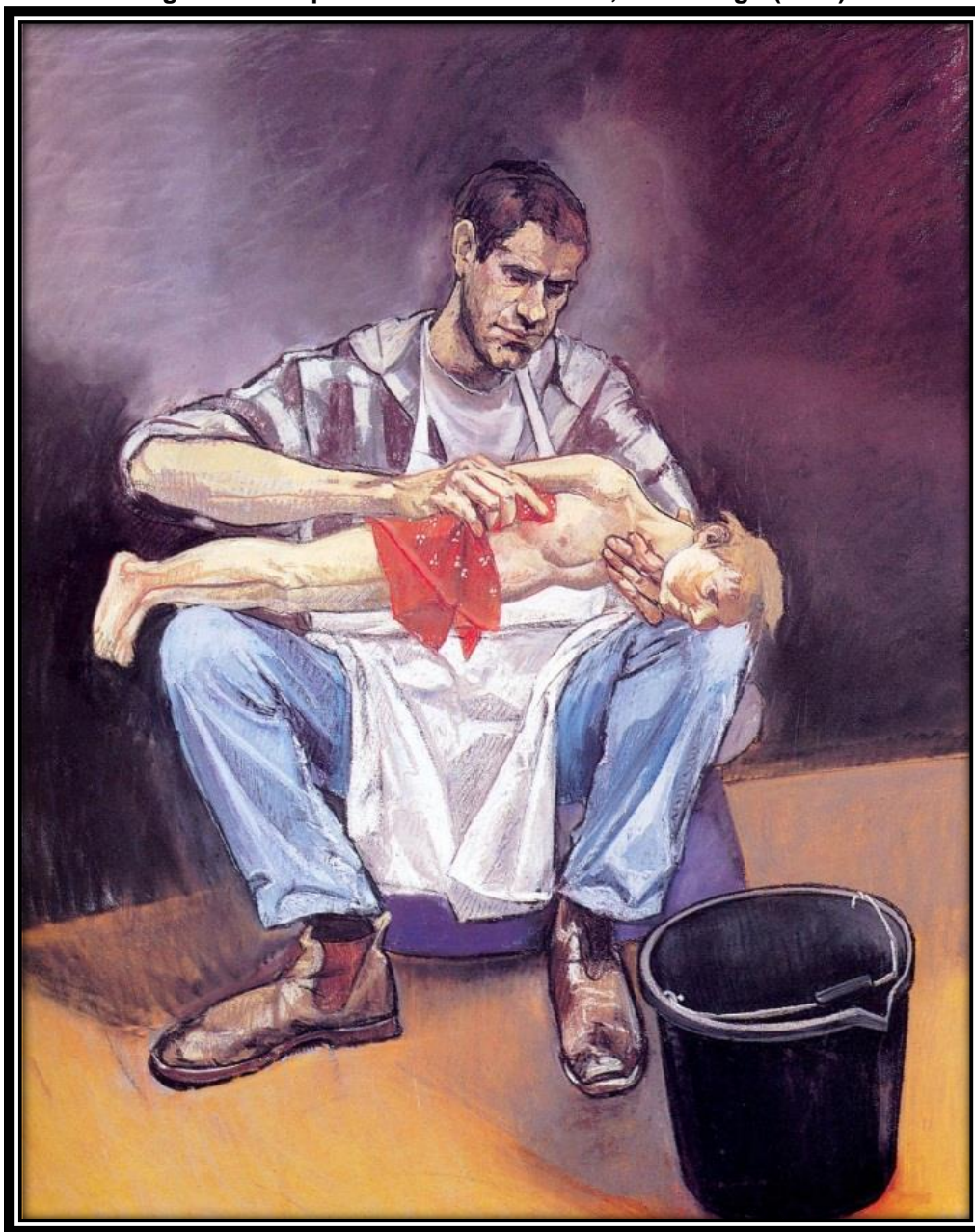
Porém, ao descumprir a palavra junto a Fada Azul (*Eros*) ela castiga a criatura transformando-a novamente em uma árvore. Trata-se do estágio primário, o da energia pulsional criativa não da pulsão de morte (*Thanatos*) e sim da iniciação: é preciso morrer, renascer e transcender, fato inerente à condição humana.

⁹⁴ A raiz do nome Gepeto significa face ou rosto.

⁹⁵ JONAS (1:17) In: A Bíblia: tradução ecumênica. São Paulo, Ed. Paulinas, 2002.

No final da narrativa há a redenção, a Fada Azul transforma-o num menino real e essa é a jornada do herói. Ao sacralizar Gepetto em Nome-do-Pai, Paula Rego Paula Rego perverte a figura de Pinóquio em um papel incestuoso, como podemos observar a seguir (Figura 18).

Figura 18 - Gepeto a banhar Pinnochio, Paula Rego (1996).



Fonte: n° 78 - Catálogo Lewis Biggs e Fiona Bradley - Coleção particular.

*“Assim, Freud novamente salva o Pai, como quem imita um Cristo. Provavelmente modesto carpinteiro sem qualquer ganho. Mas contribui com sua pequena parte, tal como é, nomeadamente um bom judeu, mas não totalmente”.
(Lacan, 1973:99).*

7.4 - Série Branca de Neve: realidade paralela à madrasta órfã.

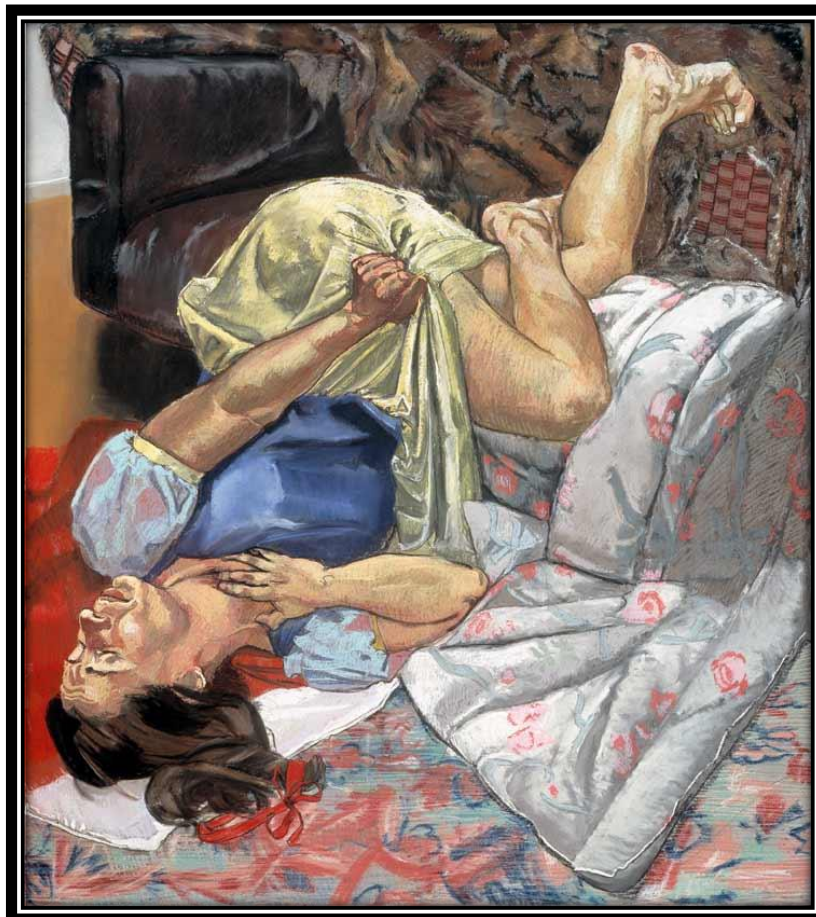
Dramas sociais incluem os núcleos familiares disfuncionais que sabotam projetos de toda ordem, inclusive os enlaces afetivos como nas narrativas dos contos de fada. Embora moralizantes e simplistas, psiquicamente nos reportam a questões mais profundas, a exemplo do papel social da madrasta-Estado em que se espera a intervenção de *Nêmesis* contra um roteiro maquiavélico de uma mulher perversa, incapaz de afeto visando destruir sua enteada por inveja, seja pela beleza, pureza ou bondade em uma dicotomia onde o bem vence o mal. Nos contos de “*Branca de Neve e Cinderela*” o final das tramas, como nas novelas, tudo será feliz e tudo dará certo. Entretanto, “*a vida pode ser madrasta, já que o mundo não é justo e sim, humano*”.

Os *outros* são os espelhos a refletir, nós, sujeitos, que por sua vez projetam suas experiências e estrutura psíquica para uma realidade mítica negada, porém sustentada por Narciso, em virtude da ânsia desses buscarem superioridade e reconhecimento sob a percepção do que seja belo. Vítimas de maus-tratos físicos, psicológicos e abandono de suas próprias mães ou provenientes de substitutas como madrastas condenando as crianças a todo tipo de abuso e perversidade. Onde o conto descreve a mãe da madrasta? Que modelo arquetípico teria sido a mãe a ela se espelhou para representar a si mesma?

Na simbologia pictórica da “*Branca de Neve*” de Paula Rego há o comparatismo intertextual nos trajés da versão de Disney, onde a cena ela já não se apresenta mais como uma bela princesa, e sim uma mulher decrépita que não faz juz aos tempos de outrora, onde ela cai após morder a maçã envenenada.

Agora ela jaz agarrada às saias escondendo-se, escondendo a natureza libinal e do desejo que ainda possui, porém não mais correspondido pelo príncipe que a elegera (Figura 19).

Figura 19: Branca de Neve: depois de comer a maçã.



Fonte: Proprietário Paula Rego, 1995, Inglaterra.

Após Branca ter mordido a maçã, desfalece, agarra-se ao nada, devaneia angustiada por não possuir tampouco o espelho da Madrasta que tanto a perseguiu e, agora, confinada em si mesma. Maçã? Símbolo da eterna fecundidade, da traição adâmica que faz parte do conhecimento espiritual e da sedução do mundo. Do pecado, da culpa e da soberania que dispensa a imagem da maçã na cena, há culpa, o pomo da discórdia fez com que a madrasta a abandonasse.

Acabaram-se os sonhos, as brincadeiras de roda com os anões, o príncipe que não mais a beija e, hoje, a mulher infantilizada por algo que lhe escapou, se perdeu ou talvez jamais tenha possuído: sua juventude e beleza? Já não sabe a quem perguntar já que o príncipe a abandonou. Sem o referencial da mãe primordial, a amplitude desta cena representa em si mesma o atual quadro da sociedade ocidental pós-moderna e seus valores.

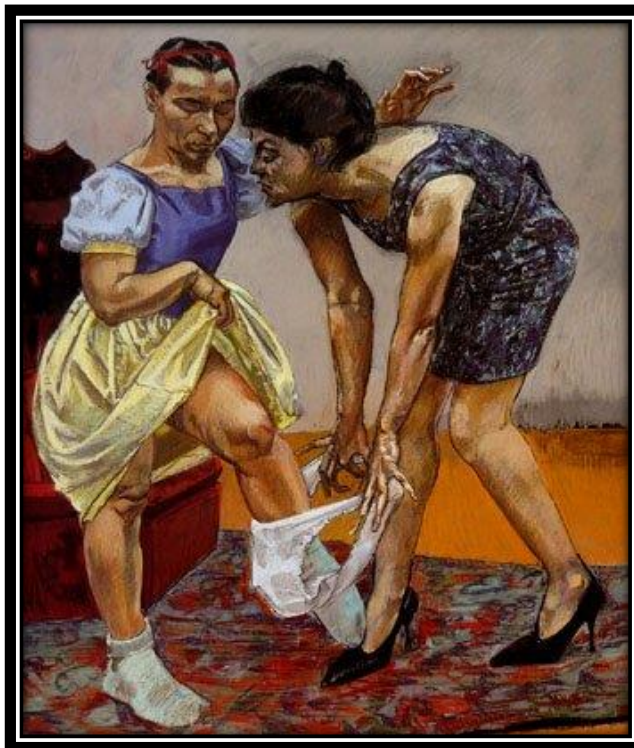
“Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando pára de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios”, (FREUD, 1908:151)⁹⁶

A Branca de Neve revista por Paula Rego aqui mais ampliada e politizada, a Série das obras apresentam os valores transitórios e falíveis do patriarcado e matriarcado não só *para e da* juventude portuguesa, como dos valores sociais e morais que se encontram tão perversamente expostos no mundo que simboliza a própria pela maçã, oferecida pela Rainha-mãe-madrasta pela qual ela crescerá nele, sabendo que o mundo será seu espelho e há acautelar-se no que nele for refletido, que não seja a própria beleza narcísica. Ela voltará a sonhar...

O corpo não violentado pelo fiel servidor jaz, esparramada em meio aos móveis derrubados, a narrativa sugere uma morte dolorosa entre um cobertor enfeitado com flores da primavera e um pano de fundo sinistro de vermelho e preto. Não mais vítima da madrasta-bruxa, imóvel não mais caixão de cristal seu útero não germina, aguarda o príncipe necrófilo a vir despertá-la do sono tardio.

⁹⁶ FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. ESB, v.IX, 1908-1976:151.

Figura 20 - Branca de Neve e sua Madrasta.



Fonte: Proprietário Paula Rego, 1995, Inglaterra.

A simbologia religiosa em torno da tentação pelo fruto proibido (o sexo), o vermelho trazido pela mãe-madrasta se liga à simbologia medieval das bruxas que fabricavam filtros de amor usando esperma e sangue menstrual, bruxaria que indica não só o tempo da puberdade de Branca, mas também a necessidade de expeli-la para poder reviver. Onde estão os anões vigilantes? Inexistem na cena ou talvez esses pequenos seres trabalhadores estejam aguardando penetrar em túneis escuros no fundo da terra (imagem da mãe fértil), só que agora são substituídos pelos dedos da mãe-madrasta: dedos “mestres” que irão tirá-la do sono e, um talvez a faça espirrar, outro tamponará sua fala. A calcinha estará sendo colocada ou retirada? Pouco importa porque a morte aparente foi necessária para que Branca, já não mais ao lado do príncipe necrófilo, volte a sonhar... a morte a levará a companhia tão esperada...

Figura 21 - Amor: Branca de Neve brinca com o troféu do pai, Paula Rego, 1995.



Fonte: Proprietário Paula Rego, 1995, Inglaterra.

A rainha morre ao dar à luz à Branca, deixando viúvo e triste o rei que, desde então, apenas cuida da princesa. Finalmente ela chega, volta aos seus quinze anos e sua semelhança com a mãe é imensa. Tanto que seu pai se apaixona por ela, deseja casar-se. Branca deveria fugir aterrorizada, voltar para à floresta, buscar guarida junto aos anões novamente. Estaríamos tratando do conto de Branca de Neve ou Pele de asno? Paula Rego, deixou pistas claras: o nome da tela: Amor... o troféu do pai... a cabeça do Alce.

Uma estratégia comparatista, intertextual e perversamente polissêmica da pintora trata de um tema audacioso: o incesto. Na narrativa verbal, a menina será instruída para que faça ao pai um pedido impossível de ser satisfeito, mas condição *sine-quo-non* para aceitá-lo como esposo: pedir-lhe um vestido feito de sol:

“No final do século XVII, Perrault contou uma *Bela Adormecida* que é deixada em seu castelo enfeitado com a criadagem, mas sem a companhia de seus pais, os quais devem se resignar de que o tempo do despertar da filha já não será o de seu reino. O príncipe que a desperta envolve-se com ela em uma relação de amante, que se mantém clandestina por dois anos e somente será assumida após a morte do pai do moço, quando ele precisa fazer aparecer sua rainha. Porém, do lado de fora do castelo da Bela quem a espera é a sogra, aquela que tenta comer a nora e os dois netinhos, Sol e Aurora, nascidos durante os anos de concubinato. Pouco mais de um século depois, os irmãos Grimm construíram a versão que Disney consagrou: a família adormece toda junta, a personagem não supera os pais dessa forma tão radical; o príncipe a desperta com um beijo e vivem felizes para sempre. Como se vê, faltam as partes mais picantes e emocionantes. A história fica mais adequada para o uso da família, principalmente a idealizada pela mente romântica dos compiladores alemães, onde se faz-de-conta frente às crianças que o sexo não existe, a morte e a violência são ocultas ou amenizadas. Algumas histórias, como *Bicho Peludo* ou *Capa de Junco* ficaram esquecidas devido a seu conteúdo francamente incestuoso. Conhecemos algumas versões de *Pele-de-Asno*, onde o pai que quer casar com a filha é convenientemente substituído por um tio”, (MOURA, 2007:08).

Aqui, Paula Rego não substitui a mãe morta pela madrasta perversa. Mais condescendente, substitui ambas e pelo troféu do pai, pelo o desejo que nos reporta comparativamente na ameaça de morte do “julgamento do Rei Lear”, lembrando-nos da tragédia de Shakespeare que repudia a filha Cordélia por julgar seu amor filial insuficiente. O amor da menina pelo pai aqui pode surgir despidoradamente, prescindindo do ódio pela mãe, do Complexo de castração. Agora é Branca quem ocupa o reinado materno, sem tornar-se cozinheira, sem desalojar a madrasta, sem dispor de lugares ou lutas surdas. Ela está com seu troféu, inteiramente dissimulada na relação princesa num rito dionisíaco de morte do bode sem precisar expiar suas culpas. Agora ela possui seu pai.



VIII. ANÁLISE & RESULTADOS

“O Ego é dotado de um poder, de uma força criativa, conquista tardia da humanidade, a que chamamos vontade.” Carl Jung.

8 - Série 1 – Pinnocchio / Série 2 – Branca de Neve.

Narrativa imagético-simbólica perversa.

8.1 - Objeto → *A Fada Azul sussurra a Pinnocchio* (1995) - pastel sobre papel montado em alumínio, 170 x 150 cm.

Inconsciente → **Primeiridade** → **Impacto:** Cena amoral, crua e sem meios termos. Despida de quaisquer docilidades, enfim, perversa: apresenta tensão, submissão, sedução, luxúria, pedofilia. Pinóquio (X) está nu, como se houvesse nascido. Não é mais meio-humano, possui carne, ossos e sangue. Em pé, de costas com os braços para trás, as mãos cerradas defronte à Fada Azul (X) que já não é a que lhe surgia tempos atrás, quando ainda era meio-boneco de madeira e vira na Fada a mentora, doce e jovem, porém sem qualquer libido, portanto assexuada, como a mãe que jamais tivera.

Observação flutuante ↔ **associação livre:** A causa do choque, da tensão de Pinóquio advém, ao nascer para sua humanidade, descobrir que ela, a Fada, na verdade são dois. Mais que androgenia, a dupla Fada/Fado⁹⁷ revelam a mãe↔pai, nem jovens nem velhos, sem idade, atemporais. Qual a idade de Pinóquio? Que importa, se ele também é atemporal, viera do útero de uma árvore que, forjada a madeira (fálica) o transformaria em boneco-menino. A rigidez, quase cadavérica de seu corpo e os pés chatos fincados no chão se reportam à ancestralidade de um não corpo.

⁹⁷ Termo advindo do latim *Fatum*, ou seja, “destino” e que deu origem à palavra Fada. O Fado é um símbolo de Portugal reconhecido mundialmente, cujo significado intrínseco está atrelado à saudade. O *mythos* saudade é o termo português único, inexistente em quaisquer outras línguas ou dialetos. Por mais que se tente traduzi-lo, não existe nenhuma correspondência exata para saudade. Significa, também, vaticínio, oráculo ou profecia cujas forças misteriosas governam o destino. Canção popular portuguesa, dolente e triste, cuja origem remete aos cânticos dos Mouros, que permaneceram no bairro da Mouraria, após a reconquista Cristã. A dolência e a melancolia, comuns a essas canções, foram herdadas desses cantos. Os etnomusicólogos dizem que essa explicação é tão ingênua quanto o caráter primevo e ancestral dos Mouros, contudo, não há registros dessas canções em Lisboa ou no Algarve até ao início do século XIX e os árabes permaneceram em seus últimos redutos em Portugal e Andaluzia até aos finais do século XV.

8.1.1 - Análise psicoimagética: A Fada Azul, um corpo gozoso.

Representâmen → Cores em tons escuros e densos distanciam e aproximam os corpos com apego parcial. Isso ocorre quando cada corpo permanece sem ligações, isolados, propondo o impacto abstrato de inversão à ordem de referência laciana (X está para Y, mas Y não está para X) e o corpo de Pinóquio (Y) deixa de funcionar como unidade de sentido e de afeto, tornando-se simulacro de si e de sua imagem perante o corpo da Fada Azul (X).

Na cena ocultam-se elementos mediadores na relação entre a Fada Azul e Pinóquio se traduzem em contradições: a verticalidade do corpo do menino não configura poder tampouco liberdade; por sua vez a Fada, embora se curve, ainda sim, submete-o. Ambas as personagens desconstroem a hegemonia narrativa do conto de Collodi e seu referente moral e sua alteridade, cujo impacto dialógico desse referencial promove a confusão intergêneros: a latência psicosssexual de Pinóquio se configura, paradoxalmente, libidinalizada assumindo atributos sexualizados perante a Fada/Fado insinuando o desejo pedófilo perverso.

8.1.2 - Narrativa imago-simbólica perversa.

Interpretante → Nos pés, a joanete pertence à Fada/mãe denunciando seu *animus*; os dedões enormes traduzem um caminhar difícil do Fado/pai, cujos passos se traduzem numa *anima* melancólica. O trio da narrativa Fada/Gepeto/Pinóquio surgem no conto sob mesmo vaticínio do Fado: o *Complexo de Édipo* porque nenhum deles obteve a resolução de seus conflitos de pai ou de mãe.

Restam a Fada/mãe e Gepeto/pai suas respectivas *sombras* recalçadas das contrapartes psíquicas masculina→Fada→mãe e feminina→Gepeto→Fado (sujeitos ocultos) as quais, ao que nos ilustra a obra, supõe-se divertirem-se, perversamente, das promessas feitas a Pinóquio, apresentado na narrativa como ser abjeto.

Com seu rosto próximo ao de Pinóquio, Fado/mãe e sua *anima* tocam, suavemente, a perna do menino, como se lhe fizesse um carinho, contudo o *animus* da Fada/pai não se entenece, ao contrário, há ciúmes e controle traduzido em poder fálico sob a forma de varinha, supondo-se que ela sussurre: - Você é meu, eu o controlo e possuo. Nota-se leves vergões, hematomas nas dobras das costas de Pinóquio resultado de um provável açoite anunciando um gozo perverso por vir. De quem? Do pai? Da mãe?

8.1.3 - Análise psicoimagética: Corpo Gozoso.

A cena de tensão nos possibilita inferir o duplo-vínculo em se dar vazão à pulsão libidinal, descarregando-a de forma resolutiva a qual não precise ser sublimada. Porém, a imagem restringe a descarga pulsional que vai do erótico ao sexual e, justamente por isso, é extremamente perversa aos olhos do espectador. A ele caberá sublimar ou recalcar. De qualquer forma, essa tensão se transforma em angústia pelo duplo vínculo que a cena traz nos levando a questão: Que acontecerá?

Existem dois aspectos na constituição narrativa da obra, o de prazer e desprazer: sob o ponto de vista inconsciente e de pulsão de vida, ela é mais permissiva, a descarga da tensão e satisfação do desejo pode vir a tomar forma direta e imediata, pois não passa pela censura do superego. Entretanto, sob a

perspectiva do cerceamento moral, liberdade social e autenticidade do sujeito, a narrativa expõe repressão do poder institucionalizado a que o espectador é levado: a expressão da libido individual deve ser conformada à pulsão de morte e aos imperativos normativos do Estado, da sociedade e da cultura. Portanto, não há saída, Paula Rego coloca o leitor-espectador em cheque numa tensão de duplo-vínculo social.

No caráter libidinal não há gozo, o gozo é parcial, portanto perverso e para o social ele deve ser declinado e as promessas da Fada Azul foram cumpridas parcialmente. Sentada em trono-sofá escarlate, como uma Virgem sob o tapete estrelar machado de sangue cujo manto sacralizado, um vestido azul, velho, lhe cobre os pudores. A coroa sobre sua cabeça irradia o halo de amor remoto, onde a estrela oculta a glande do falo edípico na ponta de sua varinha, lembranças vaticinadas em um passado↔futuro no qual Pinóquio acreditara. O presente o mantém anestesiado, como bem interessa ao poder que uma Fada/Estado tão bem poderia personificar. Quem mentiu mais? Pinóquio? A Fada? O Estado?

No que acreditou Pinóquio? No não corpo-abjeto que lhe foi dado e este lhe faria feliz? De que servirá a Pinóquio comportar-se bem se a perversão domina o mundo? Pobre Pinóquio, a Fada sussurra-lhe:

8.1.4 - Discurso fantasmagórico → *“Aprenda rapidamente rapaz, sou teu deus e este corpo de nada lhe servirá. Eis a minha prenda: - Há de ter saudade do tempo em não era somente uma marionete, brinquedo vivo a brincar no mundo, uma criança. Agora este corpo e o tempo de tua vida lhe servirão para uma só coisa: para que conheças a dor de estar no mundo e ter se tornado humano”.*

Na perversão da visualidade narrativa da obra “*A Fada Azul*”, temos o comparativo a um corpo gozoso, livre do recalque cujos efeitos histriônicos o imobilizam para ser capaz de expressar e atuar, fazer agir mais livremente seu desejo e suas necessidades. É um corpo abjeto que funciona dominado pela angústia da tensão sexual e que procura formas de descarregá-la para alcançar um gozo permanente, razão pela qual é continuamente buscado e repetido. Entenda-se aqui, como “gozo”, a satisfação máxima do prazer que possa ser alcançado por meio dessa descarga tensional que busca nessa experiência orgástica idealizada, a repetição de suas fantasias.

Nestas condições, muitas vezes, prazer e desprazer já não mais se distinguem, ao contrario, são simbióticos. É o corpo que escapa dos efeitos tirânicos do recalque, *A Fada* surge como um corpo de prazer perverso, despudorado que se oferece e se retém, se lança e se prende na busca de outros corpos - objetos apenas contingentes - sempre no contexto de um espetáculo (voyeurismo-exibicionismo, sadomasoquismo, travestismo e várias outras possibilidades).

Por espetáculo, entenda-se a encenação tirânica junto a Pinóquio, que ocorre tanto no mundo externo como no mundo interno onde, a diferença está na dimensão do cenário ou da montagem em que o sujeito é o protagonista, sempre interagindo com outros objetos-corpos, de preferência esses em submissão. O que determina a dimensão desse espetáculo é a fantasia da presença de um espectador anônimo, invisível para cujo olhar da encenação lhe é oferecida ficando clara que nesta cena, a narrativa perversa ocorre de modo silencioso e solitário, sem plateia dentro dela cena, porém, no gozo haverá a exposição de um terceiro anônimo externo, presente e participante passivo da cena sexual.

8.2 - Narrativa imagético-simbólica psicótica.

Objeto → *Gepeto a lavar Pinnochio*, (1996) - pastel sobre papel montado em alumínio, 170 x 150 cm (1996).

Inconsciente → **Primeiridade** → **Impacto**: Eis que na cena surge um Gepeto jovem, homem de meia idade aparentemente exausto: Por quê? Acaso ele acaba de parir sua obra, seu filho. Parir? Sim, ele acaba de dar o primeiro banho em Pinóquio, enxuga-o com uma pequena toalha, um lenço escarlate. Estaria encharcado de sangue ou seria a própria placenta oriunda do parto? Para o leitor-espectador caberá observar a tela e fixar seu olhar atento sobre o avental extremamente alvo terá um espanto: seria apenas um avental maçônico, já que o autor das narrativas, Carlo Lorenzini Collodi, foi mestre maçom no século XIX e esse tipo de adereço é uma das peças simbólicas utilizadas nessa confraria.

Observação flutuante ↔ **associação livre**: A alusão a um pseudo avental maçônico seria muito óbvia nesta narrativa pictórica, pois a própria confraria guarda simbologias, como a luz e sombra aplicadas na tela revelam claramente um útero aparelho reprodutor feminino, o lenço escarlate pode bem ser o sangue oriundo do trabalho de parto. Afinal, um balde negro, sem água serviria para que mais, senão receber os dejetos gloriosos dessa Graça, a mesma que o outro Gepetto da narrativa original, já idoso, não teve, em razão de sua provável homossexualidade.

8.2.1 - Análise psicoimagética: Gepeto, um corpo glorioso.

Representâmen → No Gepetto da obra não há tampouco androgenia, é um hermafroditismo ritualístico, simbólico e concreto. Ao leitor-espectador cabe o espanto da análise, pois a tela embute uma simbologia de códigos específicos que requerem uma leitura trinária. Alucinação? Recomendamos que a tela seja observada exatamente ao meio, cujo pólos surgirá um jovem Gepetto ainda de pernas abertas se revela enquanto o corpo do Nome-do-Pai-Mãe: Estrela.

Aqui já encontramos mais que uma cena perversa, Trata-se da psicose narrativa onde encontramos o corpo glorioso. Glorioso porque é manifestante e testemunha de uma influência transformadora que cria uma nova realidade. Muitas vezes, por influência cósmica ou divina. É o corpo na condição trans: corpo transformado, transfigurado, transmutado, transbordante e transexual. É o corpo que se refaz além das bordas e dos limites da realidade consensual e compartilhável, inclusive e, sobretudo, em sua realidade anatômica. É o corpo miraculoso e miraculado, vivido e apresentado como continente de mudanças e alterações que correspondem a um novo *ego-corpo*, *ego-visualidade*, *ego-psicoliterário comparatista* da ordem da neo-realidade, onde no âmbito psicanalítico mais radical destas possibilidades é o exemplo do corpo de Schreber:

“(...) transmutado por influência e ação miraculosa de Deus, para chegar à bem-aventurança final e eterna, teria de ser transformado em mulher e, por meio de tudo isto, ser glorificado e elevado à suprema condição de, fecundado por Deus, redimir o mundo, devolver-lhe a bem-aventurança perdida e gerar uma nova raça humana, (FREUD, 1911)”.



IX. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Aprende-se a conhecer por três semanas, ama-se por três meses, discute-se por três anos, tolera-se por trinta anos - e os filhos recomeçam”. Hippolyte Taine.

E “viveram felizes para sempre⁹⁸” ... De certa forma o desfecho é perverso nas narrativas dos contos de fada, seja nos personagens de Pinóquio, Branca de Neve, Cinderela e outros, porque desconstrói a percepção real dos sujeitos em seus ciclos de vida, do cotidiano cujas histórias nem sempre possuem esse final, embora, enquanto infantes, queiramos acreditar no contrário. Mito ou não, sabemos todos que qualquer relacionamento social ou individual passa por jogos projetivos, por vezes perversos, embutindo pulsões de vida ou de morte.

Eros e *Thanatos* roteirizam miticamente a vida dos sujeitos, fazendo com que se sintam atraídos no Outro por espelhamento, seja por conteúdos objetivos contidos em si mesmos ou pelo encontro com *Psiquê* e sua própria história. Mitos refletem, de forma espectral, as narrativas no cotidiano dos indivíduos, como a madrasta dos contos de fada cujo mesmo espelho de Narciso teima em nega a impermanência cíclica da vida.

Ao passo que *Eros* deseja o encontro e integração dos pólos de sua alma junto à *Psiquê*, ou seja, a ele mesmo. Entre eles temos a água (o amor pela verdade na Psicanálise) que pode ou não possibilitar esse (re) encontro. Esse o desafio das representações simbólicas de *Thanatos*, as quais embutem atos inconscientes perversos em narrativas como *A Fada Azul*, cuja pulsão se traduz em morte em antítese a de *Eros*, onde os sujeitos são impulsionados (*para*) à pulsão (*de*) vida.

⁹⁸ MOURA, Valter Barros - trecho adaptado da publicação no IV Congresso de Letras da UERJ-SG, 2007, São Gonçalo, Rio de Janeiro. Trecho dos Anais do IV CLUERJ-SG. São Gonçalo: Botelho Editora, 2007. v. único. p. 01-14 - Tese 2013).



Thanatos
X
Psique & Eros



Nesse sentido, simbolicamente, encontramos traços moralizantes divergentes entre a Literatura e a Psicanálise, os quais nada comprometem sua associação. Neste estudo e pesquisa de base comparatista, ao analisarmos as obras *A Fada Azul* e *O Rapto de Psiquê* encontramos contrapontos míticos e simbólicos nos quais auferimos um imenso ganho de percepção cognitiva na análise discursiva psicanalítica como, também, na literária.

Percorremos um caminho nada fácil, desértico talvez. Conscientes de que o estudo proposto na interpretação e análise nos conduziria às trilhas do do inconsciente *psicoliterário* e nos faria desvendar enigmas e fenômenos *psi* que se aclararam, trazendo-nos novos conhecimentos e olhares em paralelo ao arcabouço teórico pesquisado e, agora, adquirido em nosso cabedal acadêmico após esta jornada de estudos literário e psicanalítico comparatista. No recorte da amostra entre Contos de Fada (Destino), Adília Lopes (*A Sereia de Pernas Tortas - Mito*) e a *Fada Azul* (Destino) encontramos mais que sujeitos-personagens neuróticos ou perversos.



Seja pela Literatura (nada Infantil, diga-se) quanto na Psicanálise (ressalte-se, nada Ortodoxa) a comparativismo dos intertextos pesquisados convalidou nosso saber teórico-clínico: os discursos apresentaram mais que pressupostos narrativos, apresentam vivências simbólicas verossimilhantes, sejam elas factuais dos sujeitos ou, ficcionais das personagens, porém, em quaisquer delas os roteiros se pautam pela contaminação das distorções perversas e projeções acarretadas necessidade urgente em se curar fraturas e feridas emocionais reais, demonstradas no verbal ou não-verbal.

A necessidade de satisfação dos desejos oriundos da própria infância, factuais ou ficcional atrelados à literatura, pressupõe a ação implacável, primeva e mítica simbolizada por *Thanatos* e *Narciso* em atuar nesse jogo projetivo em *Ecos* isso não é possível, como na série *Branca de Neve* em sua relação à *Má-drasta*, como em *Rosa Silvestre* e a *A Sereia de Pernas Tortas* onde simbolicamente existiu a falta da *espera criativa*.

A resposta quanto ao verbo na citação de João é: Amor! Se me coubesse, no imperativo do Verbo possuidor de duas classes gramaticais (in) transitivas, posto só ser possível amar a dois na inteireza de ambos seres inteiros, do contrário então seria perversidade, daria eu a recomendação: amem vós!



IX. BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

“O autor só escreve metade do livro. Da outra metade deve ocupar-se o leitor.”
Joseph Conrad

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARAÚJO, Henry Ribeiro Correa. *Especificidades da Literatura Infantil*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1980.

ARIÉS, P. & DUBY, G. *História da vida privada - da Renascença ao século das luzes*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

ARROJO, Rosemary, *Tradução, desconstrução e psicanálise*, Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira et al. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Ed. Difel, 1957.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix. 10ª Edição, 1993.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise nos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRUNEL, P.; PICHOS, C. & ROUSSEAU, D. *O que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAMPBELL, J. *O vôo do pássaro selvagem*. Tradução Rui Jungman. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos: 1997.

COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinocchio*. São Paulo: Iluminuras, 2002

CHKLOVSKI, Vitor. *Arte como procedimento*. In: _____ et alii. *Teoria da literatura, formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973.

LE POULICHET, Sylvie. *O Conceito de Narcisismo*. In: Nasio, Juan-David. *Lições sobre os sete conceitos cruciais de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FRANZ, Marie-Louise Von. *A Interpretação dos Contos de Fada*. Trad. Maria Elci Spaccaquerque Barbosa. 3. ed., São Paulo: Paulus, 1990.

FREUD, Sigmund. (1908). *Escritores criativos e devaneios*. Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 9, p.145-158). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. (1914) *Sobre a Introdução do Conceito de Narcisismo*. In: S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas Sigmund Freud Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. (1911). *Observaciones psicoanalíticas sobre um caso de paranóia*. Obras Completas, vol. II. Madri: Biblioteca Nueva, 1981:1517-1528.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

FOCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro:Graal, 1984.

GIGLIO, Zula Garcia (Org). *Contos Maravilhosos: Expressão do Desenvolvimento Humano*. Campinas: NEP/UNICAMP, 1991.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o Sentido – Ensaio Semióticos* – São Paulo: Vozes, 1993.

IBAÑEZ G.T. *El conocimiento de la realidad social*. Barcelona: Ed. Sendai, 1989:109-133).

JUNG, Carl Gustav. *Fundamentos de psicologia analítica*. Trad. Araceli Elman. 3a. edição. Petrópolis: Vozes, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy, Dora M. R. Ferreira da Silva. 5a. edição. Petrópolis: Vozes, 2007. (Obras Completas, vol. IX/1).

JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade: um princípio de conexões acausais*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. 14a. edição. Petrópolis: Vozes, [s/d]. (Obras Completas, vol. VIII/3).

JUNG, Emma. *Animus e anima*. Trad. Dante Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1991.

LARSEN, Stephen. *Imaginação Mítica - A busca de significado através da mitologia pessoal*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

LAVIER, James. Ensaio biográfico-crítico. In: MENDES, Oscar. *Oscar Wilde: obra completa*. Trad. Oscar Mendes. 1º ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961:13-37.

MAY, Rollo. *A Procura do Mito*. São Paulo: Manole, 1993.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

ROLAND Barthes. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANFORD, John A. *Os parceiros invisíveis: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós*. Trad. I. F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulus, 1987.

SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura inglesa para brasileiros: curso completo de cultura e literatura inglesa para estudantes brasileiros*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2005.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina, Coimbra: 2005.

WINTER, J. P. *Os errantes da carne: estudos sobre a histeria masculina*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

VALAS, Patrick. *Freud e a Perversão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

VANDENBOS, Gay R. *Dicionário de Psicologia da APA*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Donaldo Schüller, Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

REGO, Paula. *Jane Eyre com uma Introdução de Marina Warner* Londres: Cavalos de Ferro e Enitharmon Editions, 2004.

REGO, Paula; MANUEL, Maria. *Map of Memory. National and Sexual Politics* Lisboa: Ashgate, 2003.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ROSENGARTEN, Ruth. *Compreender Paula Rego*. Porto: Perspectivas Público e Fundação de Serralves, 2004.

RUIZ, J. A. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos*. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1991.

THOMPSON, Clara. *Evolução da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

TORGAL, Luís Reis. *História e Ideologia*. Coimbra: Minerva História, 1989.



X. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

"O livro é a grande memória dos séculos... se os livros desaparecessem, desapareceria a história e, seguramente, o homem." Jorge Luis Borges

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGUIAR, Vera Teixeira de & MARTHA, Alice Aurea Penteadó (Org.). *Conto e reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARIÉS, P. & DUBY, G. *História da vida privada - da Renascença ao século das luzes*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

ARROJO, Rosemary, *Tradução, desconstrução e psicanálise*, Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: UNESP, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira et al. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Ed. Difel, 1957.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix. 10ª Edição.1993.

BETTELHEIM, Bruno. *Psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CARVALHAL, Tania F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2004.

BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix, 1952.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 1999.

CHKLOVSKI, Vitor. *Arte como procedimento*. In: _____ et alii. *Teoria da literatura, formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz – Publifolha, 2000.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (1984) *Ética e estética da perversão*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinocchio*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002

LE POULICHET, Sylvie. *O Conceito de Narcisismo*. In: Nasio, Juan-David. Lições sobre os sete conceitos cruciais de psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Amarelis, 2010.

_____. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *A Literatura Infantil*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos. Novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Humanitas/Paulinas, 2009.

DOREY, Roger. *Problemática obsessiva e problemática perversa: parentesco e divergências*. In Brusset, B.; Couvreur, C. (orgs.). *A neurose obsessiva*. São Paulo: Escuta, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FOCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREUD, Sigmund. (1908). *Escritores criativos e devaneios*. Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 9, p.145-158). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. (1914) *Sobre a Introdução do Conceito de Narcisismo*. In: S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas S. F., Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Observação de um Caso Grave de Hemianestesia em um Homem Hísterico* (1886) In: S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas de S. F., v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1983.

GADOTTI, Moacir. *História das idéias pedagógicas no Brasil*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *A roupa infantil da literatura*. Araraquara, SP: 1995. Dissertação apresentada à FCL-UNESP.

_____. *Figurativização e imaginário cultural*. Araraquara. SP, 2002. Tese apresentada à FCL-UNESP.

_____. *Literatura Infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

_____. *Literatura Juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o Sentido – Ensaio Semióticos* – São Paulo: Vozes, 1993.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IBAÑEZ G.T. *El conocimiento de la realidad social*. Barcelona: Sendai, 1989: 109-133.

JESUALDO, J. *A Literatura Infantil*. São Paulo: Cultrix/USP, 1978.

JOLLES, André. *As formas simples*. (trad. Álvaro Cabral) São Paulo: Cultrix, 1976.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *Fundamentos de psicologia analítica*. Trad. Araceli Elman. 3a. edição. Petrópolis: Vozes, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy, Dora M. R. Ferreira da Silva. 5a. edição. Petrópolis: Vozes, 2007. (Obras Completas, vol. IX/1).

JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade: um princípio de conexões acausais*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. 14a. edição. Petrópolis: Vozes, [s/d]. (Obras Completas, vol. VIII/3).

JUNG, Emma. *Animus e anima*. Trad. Dante Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1991.

KHEDE, Sônia Salomão (org.) *Literatura Infanto-Juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

LAJOLO Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 2008.

LARSEN, Stephen. *Imaginação Mítica - A busca de significado através da mitologia pessoal*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

LAVIER, James. Ensaio biográfico-crítico. In: MENDES, Oscar. *Oscar Wilde: obra completa*. Trad. Oscar Mendes. 1º ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961:13-37.

MARTELO, Rosa Maria. As armas desarmantes de Adília Lopes. *A Forma Informe*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2010:235-252.

MARTINS, Maria Helena. *Crônica de uma utopia. Leitura e literatura infantil em trânsito*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MAY, Rollo. *A Procura do Mito*. São Paulo: Manole, 1993.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MENDES, Mariza. B. T. *Em busca dos contos perdidos. O significado das funções femininas nos contos de fada*. São Paulo: Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MEREGE. Ana Lúcia. *Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010.

MORAES, Antonieta Dias de. *Reflexos da violência na literatura infanto-juvenil*. SP: Letras e Letras, 1991.

NASIO, Juan-David. *A histeria: teoria e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

NASIO, Juan-David. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

PAZ, Noemi. *Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fada*. São Paulo: Pensamento, 2005.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na Literatura Infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

REGO, Paula. *Jane Eyre com uma Introdução de Marina Warner* Londres: Cavalo de Ferro e Enitharmon Editions, 2004.

REGO, Paula; MANUEL, Maria. *Map of Memory*. National and Sexual Politics Lisboa: Ashgate, 2003.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura Infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1984.

ROSENGARTEN, Ruth. *Compreender Paula Rego*. Porto: Perspectivas Público e Fundação de Serralves, 2004.

RÖSING, Tânia M. K. e BURLAMAQUE, Fabiane. (Org.) *De casa e de fora, de antes e de agora: estudos de literatura infantil e juvenil*. Passo Fundo: Universidade Federal de Passo Fundo, 2010.

RUIZ, J. A. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos*. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1991.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANFORD, John A. *Os parceiros invisíveis: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós*. Trad. I. F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulus, 1987.

SANT'ANNA, Afonso R. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 2001.

SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura inglesa para brasileiros: curso completo de cultura e literatura inglesa para estudantes brasileiros*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2005.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar. *As humanidades, os estudos culturais, o ensino da literatura e a política da língua portuguesa*. Coimbra: Almedina, 2010.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Donaldo Schüler, Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

SOUZA, Ângela Leite de. *Contos de fada : Grimm e a literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Lê, 1999.

STEARNS, Peter. *A infância*. São Paulo : Contexto, 2006.

TILLICH, Paul. *A coragem de ser*. 3º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. *Teologia Sistemática*. São Paulo: Sinodal-Paulinas, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006

TORGAL, Luís Reis. *História e Ideologia*. Coimbra: Minerva História, 1989.

WINTER, Jean-Pierre. *Os errantes da carne. Estudos sobre a histeria masculina*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

VANDENBOS, Gay R. *Dicionário de Psicologia da APA*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

VON FRANZ, Marie- Louise. *A sombra e o mal nos contos de fada*. São Paulo: Paulinas, 1985.

_____ *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.

YUNES, Eliana e PONDÉ, M. da Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988.

ZILBERMAN, Regina e LAJOLO, Marisa. *A leitura rarefeita: livro e leitura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.



XI. ANEXOS

ANEXO 1 - Kubla Khan

Em Xanadu criou Kubla Khan
Imponente recanto ao prazer dedicado
Onde Alfa, o rio sagrado, corria
Através de cavernas que o homem não media
Até um mar onde o sol não entrava.

Assim quinze quilômetros de terra fértil
Com muros e torres foram cercados.
E havia jardins com sinuoso regatos
Onde floresciaam árvores que davam incenso;

E havia florestas antigas como os montes,
Cercando ensolarados recantos verdes.
Mas oh!, aquele fundo e romântico abismo que
descia.
Pelo monte verde através de um bosque de
cedros!

Selvagem lugar! Tão sagrado e encantado
Como nenhum outro sob a lua minguante foi
assombrado
Pelo choro de mulher pelo amante-demônio!
E desse abismo, num incessante e fervente
torvelinho,

Como se a terra em grandes e curtos
estertores arquejasse,
Vigorosa fonte por momentos irrompia:
Em meio aos seus rápidos jatos intermitentes
Saltavam pedras volantes a fonte.

Lançava no alto o rio sagrado. Por quilômetros
sinuosos,
Num emaranhado movimento
Por bosques e vales o rio corria,
Até chegar às cavernas que o homem não
media,

E mergulhar em tumulto num oceano sem vida.
E em meio a esse tumulto Kubla ouviu ao longe
Vozes ancestrais profetizando guerra!
A sombra do recanto de prazer
A meio caminho das ondas flutuavam
Onde se ouvia o rumor combinado
Da fonte e das cavernas.
Foi um milagre de rara ocorrência,
Ensolarado recanto com cavernas de gelo!

Uma donzela com um saltério
Numa visão certa vez vi:
Era uma virgem abissínia,
E o seu saltério tocava

Falando do monte Abora.
Se eu pudesse reviver em mim
Sua música e canção,
De tal prazer me encheria

Que com música alta e demorada
Eu construiria aquele recanto no ar.
Recanto ensolarado! Cavernas de gelo!
E todos que ouvissem ali os veriam,

E eu gritaria: Olhai! Olhai!
Seus olhos chamejantes, seu cabelo flutuante!
Três vezes um círculo à sua volta tecei
E fechai vossos olhos com santo temor,

Pois ele de mel se alimentou
E bebeu o leite do Paraíso.