
ASPECTOS DO COMPLEXO DE ÉDIPO NO CONTO “A MOÇA TECELÃ”, DE MARINA COLASANTI

ASPECTS OF THE OEDIPUS COMPLEX IN THE TALE “A MOÇA TECELÃ”, BY MARINA COLASANTI

Camila Franquini Pereira ¹

Resumo: Este artigo objetiva propor uma análise do conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, numa perspectiva psicanalítica. Partindo do olhar de Bruno Bettelheim sobre os contos de fadas e das considerações de Ma. Daniela Paula do Couto sobre a formação do sujeito em Lacan, apresentadas no artigo “Freud, Klein, Lacan e a constituição do sujeito”, busca-se explorar as implicações do Complexo de Édipo e que traços dele são apropriados pelo conto de Marina Colasanti.

Abstract: This article aims to propose an analysis of “A moçatecelã”, by Marina Colasanti, in a psychoanalytic perspective. Based on Bruno Bettelheim’s look at fairy tales and Ma. Daniela Paula do Couto’s considerations on the subject’s formation in Lacan, presented in the article “Freud, Klein, Lacan and the subject’s constitution”, we seek to explore the implications of the Oedipus Complex and what traces of it are appropriated by Marina Colasanti’s short story.

Palavras-chave: conto de fadas; psicanálise; marina colasanti; a moça tecelã.

Keywords: fairy tale; psychoanalysis; marina colasanti; amoçatecelã.

“Não basta a memória para construir um livro. Mas a memória é a argamassa da construção. Nem bem a memória, ou seja, o fato como aconteceu e está gravado, e sim a percepção que aquele fato imprimiu na memória, a tatuagem oculta que aflora quando lembramos do fato.”
(Marina Colasanti)

Os contos de fadas inspiram gerações há milhares de anos. Escritos em linguagem simples e permeada pelo lúdico e pelo poético, contam histórias fantasiosas de reinos longínquos, de castelos protegidos por dragões, de princesas à espera do beijo prometido. Alguns são mais velhos do que os registros escritos², remontando até à Idade do Bronze (entre 3300 e 700 a.C). Há os que, como o escritor Philip Pullman, consideram os contos de fadas textos com motivações claras e óbvias, o que leva a conclusão de que “não há psicologia nos contos de fadas”³, nada que reflete sobre os comportamentos humanos e os seus processos mentais.

Por outro lado, o estudo recente do antropólogo Dr. Jamshid Tehrani aponta que há contos de

¹ Mestra em Letras Vernáculas pelo PPGLEV/UFRJ em 2019 e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. É também pós-graduanda da Especialização em Literatura Infantil e Juvenil, na Universidade Cândido Mendes.

² Segundo TEHRANI, 2013. (ver referências bibliográficas)

³ “There is no psychology in a fairy tale. The characters have little interior life; their motives are clear and obvious. If people are good, they are good, and if bad, they’re bad”, passagem que está na página 8 do livro *Fairy tales from the brothers Grimm – A new english version*, escrito Pullman e publicado pelo Penguin Group em 2012.

culturas de espaços e tempos diferentes que guardam entre si semelhanças notáveis. Chapeuzinho Vermelho é um exemplo: foram diagnosticadas 35 versões da história ao redor do mundo. Diferente da versão europeia em que o lobo é o antagonista, na chinesa é um tigre que come a vovozinha; ou no Irã, em que seria considerado muito estranho uma menina andar sozinha, o protagonista é um menino. A ideia de que o conto tem origem francesa (compilada por Charles Perrault no século XVII) é evidenciada como equivocada, porque são encontradas variantes que datam de antes do *Anno Domini*. Numa direção diferente de Pullman, o antropólogo considera em sua análise que a transmissão fiel de narrativas através das barreiras culturais e linguísticas e ao longo das gerações é uma fonte de evidências sobre que tipos de informações consideramos memoráveis e cujo conhecimento é importante (TEHRANI, 2013).

Nessa perspectiva, é relevante pensar o que (ou que mecanismos) se mantém nos contos de fadas nos encanta mesmo após séculos. Entre o “era uma vez...” e o “...viveram felizes para sempre”, está suspensa a lógica e nós somos introduzidos num tempo fora do tempo, em que a razão cede espaço para a fantasia: encontram-se amor, medo, desejo, proibições, vingança e uma sorte de estruturas sentimentais e relacionais próprias do humano, explorados e discutidos de forma figurativa, que aludem ao simbólico, duas palavras muito caras ao pensamento de Sigmund Freud. Para ele, o conto de fadas e o sonho tem origem correlata, e as imagens de um e de outro indicam desejos e processos que demandam estruturação (FREUD, 1980), e que as histórias podem até não ter uma psicologia explícita, mas perscrutando os seus caminhos narrativos, observam-se aspectos psicológicos que não são passíveis de serem ignorados. O papel do simbólico e a sua relação com o onírico é amplamente explorada no volume *A interpretação dos sonhos*, publicado em 1900⁴, mas enunciado em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* já em 1901. Nesta obra, Freud aponta que“(...)a propriedade dos sonhos de expressarem o recalcado, ou seja, o que é insuscetível de chegar à consciência.” (FREUD, 1996, p. 126), ou, em outras palavras, os sonhos se valem dos símbolos para estruturar questões presentes em pensamentos latentes no inconsciente, mas que não vêm à tona por razões superegóicas.

Iluminado pelo conhecimento da psicanálise freudiana, o vienense Bruno Bettelheim buscou responder o porquê de considerarmos memoráveis os contos de fadas em sua publicação intitulada *A psicanálise dos contos de fadas*, que discute como os contos auxiliam a compreensão da criança sobre os conflitos internos por que ela está passando para a formação de um aparelho psíquico adulto. Através de uma análise psicanalítica das histórias infantis de diversos tempos e culturas, o autor traz à superfície temas e discussões feitas por meio de uma linguagem simbólica e aponta os conflitos inconscientes que se encontram nos labirintos de encantamento dos contos:

[...] os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente e à inconsciente, seja em que nível for que cada uma [mente] esteja funcionando no

4 A publicação data de 1900, apesar de ter ocorrido de fato em 4 de novembro de 1899.

momento. Lidando com problemas humanos universais, particularmente os que preocupam o pensamento da criança, essas histórias falam ao ego que desabrocha e encorajam seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. À medida que as histórias se desenrolam, dão crédito consciente e corpo às pressões do id, mostrando caminhos para satisfazê-las que estão de acordo com as exigências do ego e do superego. (BETTELHEIM, 2019, p. 12-13)

Compreender que há um Eu cindido que deseja mas é reprimido, que é necessário um equilíbrio delicado de preservação e de entrega aos prazeres — referido diversas vezes por Bettelheim como *princípio de prazer x princípio de realidade*— é de suma importância para as crianças. Em especial se considerarmos que os contos de fadas, numa perspectiva otimista, defendem a integração do ego de tal maneira que haja uma satisfação segura tanto dos desejos do id e quanto das demandas do superego. Por essa razão, apesar de encantarem também adultos, faz sentido que os contos de fadas sejam estudados no âmbito da literatura infantil.

Uma leitura psicanalítica de “A moça tecelã”, de Marina Colasanti

A magia dos contos de fadas é metáfora da vida em si, cheia de mistérios, de fantasmas da memória, de acontecimentos que não sabemos explicar. Tudo na vida, assim como nos contos, é metamorfose: a transformação das células, o amadurecer dos frutos, a formação das nuvens. As crianças, que ainda não represaram sua fantasia, se entregam plenamente à magia literária. (IACONIS, 2019)

A autora da frase acima é Marina Colasanti, autora afro-italo-brasileira nascida em 1937 na cidade de Asmara, capital da Eritreia. Ela morou ainda na Líbia e na Itália antes de mudar-se com a família para o Brasil em caráter definitivo no ano de 1948. Ela habita, desde então, a cidade do Rio de Janeiro. Autora de livros de contos, crônicas, poemas e histórias infantis, Colasanti adentra profundamente os problemas sociais e os conflitos humanos. Com a publicação de *Uma ideia toda azul* pela editora Nórdica em 1979, Marina Colasanti inaugurou um caminho de distinção ao ganhar o Prêmio FNLIJ 1980: Produção 1979 na categoria Jovem. Desde então, recebeu o mesmo prêmio ainda outras duas vezes, com as obras *Entre a espada e a rosa* (Salamandra) e *Ana Z, aonde você vai?* (Ática), nos anos de 1993 e 1994, respectivamente. Ela recebeu ainda o prêmio Jabuti em 1993, 1994, 1997, 2009, 2010, 2011 e 2014, em categorias diversas.

O conto “A moça tecelã”, que inaugura o livro *Doze reis e a moça no Labirinto do Vento*,

publicado pela Global Editora em 2000, é um convite a viajar por um mundo longínquo, que remonta um tempo e um espaço difusos. Lá, há uma moça que tece, e cuja tessitura dá forma à natureza, ao sol, à chuva. Tudo parece harmonioso até que ela decide tecer um marido, que muda o rumo da sua história e suprime suas aspirações em nome da sua ganância e superficialidade.

É importante retornar a discussão inicial de por que a história de Colasanti é considerada um conto de fadas, porque, além de ter sido publicada recentemente, ela não é uma releitura óbvia⁵ de nenhum mito ou conto de fadas imemoriável. Há intertextualidades com histórias notáveis da literatura, como com a Penélope da *Odisseia*, que tece durante o dia e destece à noite a espera de Ulisses, adiando a obrigação de ter de se casar com algum pretendente. Tanto Penélope quanto a moça tecelã destecem os seus destinos, se pensarmos numa perspectiva inspirada na leitura empreendida pela M^a. Lilian Regina Gobbi Bachi no texto “A moça tecelã: uma análise das interpretações teóricas do conto de Marina Colasanti”.

Bachi também constata nesse texto outra intertextualidade, dessa vez com o conto *A filha do moleiro* (ou *Rumpelstilzchen*). Nesta história, o rei se casa com uma plebeia para ter sob seu domínio o poder que ela tem de transformar palha em ouro quando tece; e ele, ganancioso, a deixa trancafiada tecendo, tecendo. Apesar das semelhanças iniciais, as diferenças são notáveis: enquanto a plebeia precisa da ajuda de um ser mágico (anão ou duende, a depender da versão) para realizar o feito, o poder da moça tecelã é imanente; além de que o final da moça tecelã é feliz, diferente do da filha do moleiro. Conclui-se, a partir disso, que o conto de Colasanti não é uma releitura de um conto clássico.

O que justificaria, portanto, a sua inclusão no arcabouço de contos de fadas? Uma possibilidade estruturalista seria uma análise do conto baseada nas exposições de Vladimir Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de 1928, e em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, de 1946, obras do formalismo russo que, ousadamente, propõem quais aspectos são imprescindíveis para que o texto pertença ao gênero conto de fadas. Entretanto esse caminho já foi trilhado por Nilda Maria Medeiros em sua Dissertação de Mestrado intitulada *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti*, defendida em 2009.

Um segundo caminho possível é uma análise psicanalítica a fim compreender se há, além dos elementos maravilhosos, uma relação do conto com a formação psíquica do sujeito, ou, de maneira mais poética, se é possível pensar um passeio pelo inconsciente do leitor. Na publicação *A psicanálise dos contos de fadas*, de 1976, Bettelheim, assim como Propp, destaca alguns aspectos estruturais importantes nos contos de fadas, tal qual tempo e espaço indefinidos, o que garante ao leitor não apenas a entranha nos locais mais distantes e ermos da mente, mas também a possibilidade de o leitor completar (ou não) as lacunas deixadas pela narrativa. Nessa mesma linha, os personagens são crus, simples e diretos, portanto, é preciso ler toda a história para pensar num perfil psicológico da moça

⁵ Não há, até a publicação deste artigo, um estudo que sugere o conto “A moça tecelã” como releitura de mito ou conto de fadas; mas há espaço para estudos futuros.

tecelã, o que possibilita ao leitor se apropriar do desejo dela ao seu próprio modo. E esbarramos com esse desejo: o marido-tecido. Além disso, alguns parágrafos após a tessitura do marido, fica evidente o seu antagonismo em relação à moça tecelã, protagonista da história e que dá título ao conto; aspecto também importante de ser definido.

Entretanto, se aprofundarmos a leitura, é possível traçar uma relação entre o conto e o Complexo de Édipo. Esse conjunto de desejos da criança e suas resoluções pensam uma questão fundamental para os contos de fadas: o conflito de interesses entre id e superego, mediado pelo ego. Segundo Bettelheim:

Não foi somente a partir de Freud que o mito de Édipo se tornou a imagem pela qual compreendemos os problemas sempre novos porém velhíssimos que nos são colocados pelos sentimentos complexos e ambivalentes acerca de nossos pais. Freud se referiu a essa história antiga para nos tornar conscientes do inescapável caldeirão de emoções com que cada criança, a seu próprio modo, tem que lidar numa certa idade. (BETTELHEIM, 2019, p. 35)

É importante observar que, apesar de Freud sinalizar⁶ na origem do Complexo de Édipo a manifestação de fantasias incestuosas com a mãe, o desejo a que nos referimos neste artigo é um desejo de união absoluta (como no útero). Essa estruturação não se refere ao desejo sexual que apenas um adulto tem maturidade para compreender, visto que este envolve fatores de socialização e maturidade do corpo. Além disso, não é um desejo consciente direcionado, mas um que vem do inconsciente, um campo que a própria razão desconhece e sobre que ela tem pouco ou nenhum controle.

Na psicologia freudiana, o Complexo de Édipo está localizado na fase fálica, o terceiro estágio do desenvolvimento psicosssexual da criança. Assim como na fase oral e na fase sádico-anal, na fase fálica a criança ainda não reconhece a dualidade masculino-feminino; só se reconhece a masculinidade, materializada no órgão sexual masculino. Por consequência, há o ser dotado de falo (o homem) e o ser castrado (a mulher). A mãe, por ser mulher, é significada pela criança como um ser castrado e, ainda sim, um destino do seu impulso libidinoso, do seu desejo de completude; a criança se fantasia como o falo simbólico da mãe. Assinalam sobre o assunto os pesquisadores Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso:

Numa esquemática leitura freudiana, do que se convencionou chamar de Complexo de Édipo - os primeiros amores vividos em família pelas crianças —, sabemos que ambos os sexos principiam sua vida amorosa em um correspondido amor com a mãe. Essa talvez será a maior paixão que se viverá na vida. Para a criança pequena, a mãe é a própria imagem da perfeição, não é à toa que as mães largam esse trono com tanta dificuldade. (CORSO; CORSO, 2007,

⁶ Em pessoas de estrutura psíquica neurótica.

É nesse contexto de relação inabalável entre mãe e bebê que surge um elemento externo: o pai.

Já é possível encontrar relações entre o conto e o desenrolar do Complexo de Édipo. No início da história, a moça tecelã está em perfeita harmonia, e domina a natureza. Ela é o ser poderoso, absoluto, capaz de tecer a luz do dia. A qualquer sinal de desequilíbrio, ela trazia harmonia, como em “se era forte demais o sol, (...) a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela.” (COLASANTI, 2017, p. 10) Nessa passagem, é interessante observar que ela domina fios grossos — denotando um poder —, mas felpudos — denotando suavidade —; e a chuva a cumprimentava, como uma reverência voluntária, visto que foi ela que teceu a chuva. Essa estrutura se repete: na passagem “Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza” (p. 10), podemos observar uma desarmonia trazida pela briga, e uma pacificação explicitada pelo verbo “acalmar”. Assim como a criança imagina que a mãe se sinta plena após ter seu falo simbólico sempre consigo (assim como ela mesma se sente completa ao lado da mãe), a moça tecelã está em harmonia. Este é o primeiro tempo do Édipo, segundo a leitura de Lacan empreendida pela psicóloga M^a. Daniela Paula do Couto:

No primeiro tempo do Édipo, descreve Lacan (1958/1999), a criança tenta preencher a falta da mãe, o vazio deixado pela castração dela. Assim, ao se colocar como o objeto do desejo materno, a criança satisfaz a fantasia edípica da mãe, como apontou Freud (1924/1996): por meio de uma equação simbólica, a menina passa do desejo de ter um falo ao desejo de ter um bebê. A criança então se identifica com o objeto do desejo da mãe, o falo, aquilo que a complementa e que lhe devolve uma ilusão de completude. (COUTO, 2017, p. 8)

A satisfação da moça tecelã é ainda mais uma vez explicitado na passagem “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.” (p. 12) Aqui, o desejo de manutenção do estado em que se estava está claro: ela queria justamente o que fazia, o que tinha.

Acontece, nesse momento da narrativa, a quebra que motiva a história, quando a ilusão de completude que ambienta a introdução é desfeita com o anúncio de que um desejo diferente surgiu: o desejo de ter um marido, no trecho “Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado.” (p. 12). E aqui deve-se observar que há “uma falta” que só será preenchida com elemento externo, e esse é um elemento desejado pela moça tecelã. Podemos traçar uma relação como o desejo da mãe, metaforizada em moça tecelã, pelo pai, metaforizado em marido.

A chegada desse elemento estranho que é o pai é curiosamente dual. Textualmente, ela é descrita por “O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida” (p. 12), causando um certo incômodo no leitor pela violência sutil das expressões “meteu a mão” e “foi entrando”. Palavras do narrador e desejo da moça tecelã então entram em desacordo: aquele expressa desagrado, enquanto para esta a chegada do marido é a realização, uma boa ventura que perdurou por algum tempo. Ela idealizou que fios lindos viria a tecer para aumentar ainda mais a sua felicidade. Houve um momento em que o marido determinou que uma casa maior era necessária, o que num primeiro momento pareceu razoável visto que eram duas pessoas agora. Mas isso se revelou uma ganância quando uma casa não era o suficiente, era preciso um palácio. E estrebarias, e cavalos. O marido delimita de maneira autoritária não apenas o que deve ser tecido pela moça, mas vale destacar que suas demandas são de objetos materiais, construídos pelo homem, em oposição à natureza que era tecida antes da sua chegada. O desenvolvimento da história com a presença do marido pode ser relacionado ao segundo tempo do Complexo de Édipo:

No segundo tempo do Édipo, a relação mãe-bebê é rompida, pois “[...]o pai entra em jogo, isso é certo, como portador da lei, como proibidor do objeto que é a mãe.” (Lacan, 1958/1999, p. 193). Se no primeiro tempo, a lei era materna e a criança era o falo da mãe, agora a lei é paterna e o pai interdita a mãe. É isso que funda o complexo de Édipo: o pai proíbe a mãe. (COUTO, 2017, p. 8)

É interessante observar que a harmonia da moça estava relacionada aos elementos da natureza, reforçando de maneira relacional a ideia de que é natural que mãe e criança estejam juntas, e que o pai é um objeto externo, artificial, ou seja, desprezável. A passagem “Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu” (p. 12) também é digna de comentários: o filho se sente desprezado pelo pai e, por consequência, pela mãe que cede aos desejos dele. O medo do abandono toma o lugar da segurança e da harmonia instaurada antes do tempo em que a criança compartilhava com o pai o tempo e a dedicação da mãe.

Essa autoridade e esse afastamento da mãe impostos pelo pai é reforçada no trecho “Afim do palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.” (p. 13) Nele, observamos que a mãe é levada para o espaço físico mais isolado do castelo, mas também para o espaço mítico em que ficam as mulheres à espera do salvador, do herói que as vai resgatar de todo o mau. A figura do marido (e, por consequência, do pai) como o vilão que já vinha sendo construída desde a sua primeira aparição é estabelecida por meio dessa passagem.

A conclusão do conto se encaminha quando o marido estranha estar dormindo numa cama dura, o primeiro desconforto a que ele é exposto. E ele não teve nem a oportunidade de se levantar, porque a moça tecelã estava já destecendo os sapatos dele, seus pés, pernas e ele foi, ponto a ponto,

sumindo. E a moça tecelã retoma a sua rotina de tecer a natureza. A discussão após a leitura do conto comumente encaminhada para reconhecermos como uma mulher pode ser independente, e que, ao perceber que o homem está sendo violento, autoritário e proibitivo, tem forças para desfazer a relação com ele. Quase uma lição motivacional: até que ponto vale a pena aceitar os defeitos e exigências da pessoa que amamos e deixar de lado os nossos próprios sentimentos e desejos? Decerto, essa reflexão é válida, em especial se considerarmos que as mulheres, por sua condição material, são estruturalmente oprimidas pelos homens e, por exemplo, se tem um padrão de estrutura familiar burguesa inspirada em valores cristãos em que o que importa é o capital. Não à toa no conto o marido é ganancioso, e a moça tecelã é servil. Entretanto, além do feminismo, proponho resgatar outro marco elencado por Stuart Hall ⁷que descentralizou a posição do sujeito na sociedade: o inconsciente. E, tomando este como ponto de partida, há também uma interpretação possível do conto, à luz de Édipo:

No terceiro tempo do Édipo, a função paterna é simbólica. Para Lacan (1958/1999), o caráter decisivo do Édipo tem relação com a palavra do pai e não com o pai de fato, mesmo que ele apareça sustentando a castração. É a mãe que viabiliza a palavra do pai e o seu lugar na relação com o filho. Como ela faz isso? Admitindo que, enquanto mulher, seu desejo é ser objeto do desejo do pai, porque ele é o detentor do falo, aquilo que a complementa. É nesse ponto que o pai se faz presente não mais no vaivém da mãe, mas em seu próprio discurso. (COUTO, 2017, p. 8)

A retirada do marido no conto é como uma realocação da figura do pai, que não existe mais em função do desejo da mãe, mas sim enquanto um ser completo, um pai inscrito na realidade. E, apesar de ele ainda ser por vezes o preferido pela mãe, ele é um pai com que a criança pode se identificar. E por isso ele é desfeito: ele é, agora, passível da própria narrativa. As instâncias da segunda tópica (id, ego e superego) por fim alcançam um relativo equilíbrio, que apesar de terem suas funções específicas são indissociáveis e se influenciam incessantemente — o Édipo é concluído.

É interessante observar que é um processo natural que as crianças se apropriem das histórias substituindo ou relacionando os adultos ao seu redor aos personagens do conto. Bettelheim exemplifica:

A bruxa — mais do que as outras criações da nossa imaginação que investimentos poderes mágicos, como a fada e o feiticeiro — é, em seus aspectos opostos, a reencarnação da mãe totalmente boa da infância e da mãe totalmente má da crise edípica. Mas ela não é mais vista semi-realisticamente, como uma mãe que é adoravelmente dadivosa e uma madrasta oposta que é necessariamente rejeitadora, mas sim inteiramente de forma irrealista, tanto como sobre-

⁷ Em seu famoso texto “A identidade cultural na pós-modernidade”, o sociólogo britânico-jamaicano elencou cinco marcos que explicam uma descentralização do sujeito e da sua identidade no período moderno e na modernidade tardia: (1) as diferentes interpretações dos escritos de Marx, (2) a descoberta e estruturação do inconsciente por Freud, (3) os estudos estruturalistas de Saussure, (4) os estudos de Foucault sobre o controle e a disciplina dos sujeitos e (5) o feminismo, que buscou uma identidade cultural das mulheres.

humanamente recompensadora como desumanamente destrutiva. (BETTELHEIM, 2019, p. 137)

Um questionamento que permanece é que o Complexo de Édipo é também uma triangulação edípica, e, em sua esquematização, possui três elementos; mas no conto, há apenas dois personagens. É importante considerar que triangulação é um esquema ideal e que mais dá conta de pensar esse fenômeno central da sexualidade infantil, apesar de haver uma série de outros casos que justifiquem outras reflexões, apesar dos diversos pontos de contato. Por outro lado, retoma-se a defesa do arqueólogo Tehrani trazida no início desse artigo de que não parece à toa que essa estrutura seja tão repetida tantas vezes. Uma trilha para compreender as motivações da repetição é observar a sua origem; e a origem do Complexo de Édipo é o mito de Édipo Rei. Nesse conto escrito por Sófocles, há três personagens principais: Édipo (o filho), Jocasta (a mãe) e Laio (o pai).

Entrelaçando ainda mais a discussão, além de Complexo de Édipo e do mito de Édipo, deve-se considerar o conto “A moça tecelã”. Para traçar essa relação, é importante considerar que os contos de fadas não são os únicos resgates das origens da cultura e do pensamento; há também o mito. Ambos os gêneros textuais se aproximam por serem narrativas de caráter fantasioso — portanto simbólico — e que não se prendem necessariamente a uma realidade histórico-material (apesar de, por vezes, haver). A partir de reflexões e estudos cartesianos das estruturas presentes e possíveis nos contos de fadas, o estruturalista russo Vladimir Propp se propõe pensar os contos de fadas uma estrutura textual, explicitando os seus dispositivos literários; e discute brevemente as distâncias e aproximações entre os contos maravilhosos e os mitos. Ele é trazido a este artigo com um propósito diferente do empreendido por Nilda Maria Medeiros, porque aqui a proposta é pensar a resposta de Claude Lévi-Strauss ao trabalho do autor e sobre um aspecto muito específico: as distâncias entre mitos e contos de fadas. Nela, o francês nascido em Bruxelas considera que

(...) a experiência etnográfica corrente deixa pensar que, ao contrário, mito e conto exploram uma substância comum, mas cada um a seu modo. Sua relação não é a de anterior a posterior, de primitivo a derivado. É antes uma relação de complementaridade. Os contos são mitos em miniatura, onde as mesmas oposições estão transpostas em pequena escala (...) (LÉVI-STRAUSS, 2001, p.119)

A partir dessas considerações, conclui-se não é inesperado encontrar traços de contos em mitos e vice-versa. E, pensando em como mitos e contos de fadas refletem aspectos do inconsciente humano (em especial, da infância), buscamos encontrar a criança e a sua centralidade nessas três vertentes. No Complexo de Édipo, a criança ocupa o lugar do Édipo sofocliano. Mas em “A moça tecelã”, há apenas dois personagens, e o Édipo enquanto personagem não está presente.

Uma leitura possível é pensar que a criança está localizada em outra instância da narrativa diferente da dos personagens. O narrador do conto, como apontado na análise anterior, demonstra sutilmente um incômodo com a presença do marido-tecido, apesar de ele não interferir por ser um narrador observador. E é muito interessante que ele seja assim, impassível: apesar de o desejo da criança ser imperativo, ele não é dono do desejo da mãe. No campo do desejo do outro, não temos voz (apesar de desejarmos), assim como o narrador não age na história. Portanto, existe uma identificação entre a criança e o narrador, o que completa a tríade moça-tecelã/marido-tecido/narrador (do conto), em consonância com as tríades Jocasta/Laio/Édipo (do mito) e mãe/pai/criança (do Complexo de Édipo).

Conclusão

Os contos de fadas oferecem para a criança elementos que a ajudam a lidar com os conflitos psíquicos próprios da infância, contribuindo para a maturidade emocional. De maneira figurativa e simbólica, os contos estruturam de maneira lúdica as dificuldades e os complexos para que a criança projete a si e as suas relações afetivas nessas narrativas, fortalecendo o ego na sua relação conflituosa com id e superego.

À luz de *Psicanálise dos contos de fadas* de Bruno Bettelheim e das reflexões sobre o Complexo de Édipo estruturado por Freud e Lacan empreendida pela psicóloga Daniela Paula do Couto no artigo “Freud, Klein, Lacan e a constituição do sujeito”, faz-se uma análise psicanalítica do conto “A moça tecelã”, apontando aspectos que aproximem a narrativa da triangulação edipiana. Nessa proposta, a mãe ocupa o espaço da moça tecelã; o pai, do marido-tecido; e a criança, do narrador impassível. Associa-se as partes do enredo aos estágios do Édipo. Essa leitura fortalece o lugar da Marina Colasanti como escritora de contos de fadas para além da dimensão linguística e textual, mas também na dimensão psicanalítica e que reflete sobre a estrutura da mente humana e auxilia a resolução dos conflitos e a descobertas de caminhos para a melhor compreensão do mundo.

Referências Bibliográficas

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2019, 37ª edição

BRANCHER, Vantoir Roberto; NASCIMENTO, Cláudia Terra do; OLIVEIRA, Valeska Fortes de. A construção social do conceito de infância: uma tentativa de reconstrução historiográfica. Florianópolis: *Linhas*, v. 9, n. 1, 2008.

COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: _____. Doze reis e a moça no labirinto do vento. São Paulo: Global

Editora, 2017. p. 9-14.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no Divã – Psicanálise nas Histórias Infantis*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2007.

COUTO, Daniela Paula do. Freud, Klein, Lacan e a constituição do sujeito. Juiz de Fora: *Psicologia em Pesquisa*, 2017, vol. 11, n. 1.

CORDEIRO, Everton Fernandes. *O inconsciente em Sigmund Freud*. Psicologia.pt, 2014. ISSN 1646-6977. In: <<https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0745.pdf>> (Acesso em 29/02/2020)

FREUD, Sigmund. A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas. In: *Obras Completas, vol. XXII*, (pp.305-310). Rio de Janeiro: E.S.B., 1980.

_____. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1ª ed., 1996.

IACONIS, Heloísa. Marina Colasanti não esgota o exercício de questionar a vida. *Itaú Cultural*, 2019. In:< <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/marina-colasanti-nao-esgota-o-exercicio-de-questionar-a-vida>>(Acesso em: 02/03/2019)

LÉVI-STRAUSS, Claude. Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.

MEDEIROS, Nilda Maria. *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti* (Dissertação de Mestrado). Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 2009.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.

SILVA, Sara Graça da; TEHRANI, Jamshid. Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European Folktales. *Londes: The Royal Society*, 2016. In:<<https://royalsocietypublishing.org/doi/full/10.1098/rsos.150645>> (Acesso em: 01/03/2020)

TEHRANI, Jamshid. Phylogeny of Little Red Riding Hood. PLoS ONE, 2013. In: <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871>> (Acesso em 01/03/2020)