



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

A manifestação arquetípica do Mal nos contos de fadas

AMANDA CRISTINA CAMILO MURÇA

BRASÍLIA

2021

AMANDA CRISTINA CAMILO MURÇA

A manifestação arquetípica do Mal nos contos de fadas

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestra em Literatura, na linha de pesquisa Literatura Comparada. Área de concentração: Psicologia e Literatura: Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra.

BRASÍLIA

2021

AMANDA CRISTINA CAMILO MURÇA

A manifestação arquetípica do Mal nos contos de fadas

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestra em Literatura, na linha de pesquisa Literatura comparada.

Banca Examinadora:

Professor Dr. Wiliam Alves Biserra
(Orientador)

Professora Dra. Alessandra Matias Querido

Professor Dr. Maurício Lemos Izolan

AGRADECIMENTOS

Dedico meus sinceros agradecimentos à minha família, que sempre me ofereceu recursos para estudar; em especial, agradeço a meu pai, que sempre repetiu incessantemente as palavras “Amanda, estude. Só o estudo faz a gente crescer”. Mal sabia ele os múltiplos significados que esse “crescer” tem.

Agradeço ao meu amigo Antônio Carlos Pereira Júnior, que sempre foi, para mim, um grande amigo e irmão, companheiro para todas as horas. Junto a ele, meu amigo Arthur Willian Soares Alves também esteve comigo nos momentos mais difíceis, contribuindo significativamente para essa jornada de conclusão da dissertação. Meus sinceros agradecimentos.

Agradeço imensamente ao professor William Biserra Alves, que me permitiu esse aprofundamento em Jung, embora minha jornada junguiana esteja apenas começando. Agradeço a paciência e a consideração.

Agradeço aos professores Frederico de Sousa Silva, Luís André Nepomuceno e Hudson, que me guiaram, cada um à sua maneira, para que eu chegasse até o mestrado.

Agradeço, também, ao meu terapeuta, Vinícius Araújo Corrêa Carvalho, que, sempre com cuidado, acompanhou-me em minhas decisões, em tempos de luta e sofrimento, e me guia sensivelmente no meu processo de individuação. Sem o trabalho de um bom terapeuta, trabalhar com material psicológico tão rico torna-se pesado e demasiadamente conflituoso.

Espero ainda contribuir significativamente com o mundo acadêmico e com a sociedade por meio do conhecimento.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
1 INTRODUÇÃO	6
2 O INCONSCIENTE	10
2.1 O INCONSCIENTE DE FREUD.....	10
2.2 A PSIQUE E O INCONSCIENTE EM JUNG: A DESCOBERTA DE UM INCONSCIENTE COLETIVO.....	14
3 OS ARQUÉTIPOS	18
4 A SOMBRA	22
5 OS CONTOS DE FADAS	28
6 A MANIFESTAÇÃO DO MAL	33
6.1 A MANIFESTAÇÃO MALIGNA E A LIBERDADE DE ESCOLHA.....	37
6.2 A MANIFESTAÇÃO DA SOMBRA NO CINEMA: A ADAPTAÇÃO DO SÍMBOLO MALIGNO PARA AS TELAS.....	43
6.2.1 A maldição da mansão Bly: um recorte sobre a história de Viola.....	44
6.2.2 Viola e a Sombra.....	46
7 O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO	49
8 ANÁLISE DE CONTOS	51
8.1 BARBA AZUL.....	53
8.2 RAPUNZEL.....	59
8.2.1 Mamãe Goethel e o cinema moderno.....	61
8.3 CINDERELA.....	63
8.3.1 A donzela, o sapo e o filho do chefe.....	66
8.4 A PEQUENA SEREIA.....	70
9 O LIVRE-ARBÍTRIO E A FILOSOFIA	75
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS	83

1 INTRODUÇÃO

Conforme Christofolletti (2011), a literatura, em especial a literatura infantil, é uma representação artística, em palavras, de valores, desejos, medos, incertezas, além de funcionar como uma espécie de retrato daquilo que acontece e daquilo que está em formação numa dada sociedade – que prossegue sempre em transformação.

Nesse sentido, Freire (2009) também evidencia o quanto a literatura tem íntima relação com o movimento do mundo. Por conseguinte, para o autor, a leitura funciona como uma leitura desse mundo no qual vivemos e nos movimentamos e, conhecendo-o, percebendo-o, torna-se possível mudá-lo.

Aí está o valor substancial da literatura como criação: sua matéria prima é a existência humana e o seu meio transmissor é a palavra, a linguagem — exatamente o meio do qual tudo no mundo necessita para ser nomeado e existir verdadeiramente para todos os homens (COELHO, 2009, p. 87).

É pensando e acreditando nisso que este trabalho traz à tona o peso que os contos de fadas (sua leitura e análise) têm para o ser humano. A escrita dele veio a partir de uma necessidade humana de representar conteúdos psicológicos profundos que nos afetam, incomodam-nos, interferem em nossas ações, mas que, em grande parte, encontram-se na inconsciência. Dessa forma, trazer esses conteúdos à consciência torna-se possível, considerando a existência dos símbolos, que permearam as mais diversas e complexas representações humanas ao longo da história.

Não é à toa que Jung se debruçou por parte significativa de sua vida ao estudo desses símbolos e sua relação com o inconsciente. Os contos de fadas, tanto quanto os mitos, trazem representações primitivas de conteúdos inconscientes que não suportaram se esquivar na eterna inconsciência e fizeram-se conscientes por meio de sonhos, que formaram, em grande parte, os contos de fadas.

Há teóricos da Literatura e da Psicologia, como Von Franz (2020) e Jung (2000) – já mencionado -que acreditam os contos de fada terem se originado a partir dos sonhos – dentre as possibilidades, essa é uma das mais consideradas. Levando em conta que os arquétipos estão diretamente relacionados aos conteúdos do inconsciente coletivo, os contos de fadas passam a

ser alvo de análises psicológicas profundas, embora nem sempre esses arquétipos sejam exteriorizados de forma padronizada nas diversas civilizações do mundo.

A formação do mal nos contos de fada é frequentemente explorada, já que o mal é inerente à condição humana e extremamente necessário para a existência do bem, como afirma, também, Jung (2000). Não há conto sem que o mal seja manifestado em pelo menos uma de suas diversas formas, seja por meio de figuras demoníacas, seja por meio de possessão - na qual um humano é completamente transformado e perde suas características físicas essenciais. Há estudos que contemplam a discussão ética e moral proporcionada nos contos por meio da manifestação maligna, assim como há teóricos dedicados a avaliarem a intensidade com que o metafísico e o sobrenatural se instalam nas histórias quando o mal surge. Von Franz (2020) reuniu, em sua obra *A Sombra e o Mal nos contos de fada*, alguns desses estudos.

Inegável é que, independente de como o mal se manifeste nesses contos, ele é visto como aquele que necessariamente precisa ser eliminado ou há uma intensa movimentação nas histórias para que o mal seja extirpado – e então uma luta é travada – ou a fuga do mal acontece.

O mal é incômodo, é o problema, é contra o que sempre se luta. Faz parte da natureza do homem lutar contra a própria natureza maligna e contra o mal que se mostra pelo mundo (seja qualquer conceito de mal que o indivíduo considere). Entretanto, os contos de fadas não apresentam indignação natural por parte do herói em relação à possível origem do mal. Não se busca, geralmente, uma análise sobre o que de fato move o mal. Em geral, os contos apresentam a manifestação do mal a partir de vícios como, por exemplo, o orgulho, a inveja, o ciúme, a presunção, a ganância, entre outros. Apesar disso, não há um questionamento quanto a origem desses vícios. Afinal, eles se manifestam a partir de quê? Mera influência sociocultural? Questionamentos quanto à existência do mal, quanto à manifestação dele, quanto à ausência de causalidade sobre ele não existem nas histórias, nem costumam existir fora delas por parte do leitor.

Nesse contexto, ocorre uma absorção dos elementos da história, no momento da leitura do conto; esses elementos agem consciente e inconscientemente na organização interior do indivíduo, sobretudo da criança, segundo Betelheim (2002), mas o incômodo quanto à manifestação involuntária dos vícios predominantes no símbolo maligno não se manifesta no leitor. Há apenas a ideia comum de que o mal deve ser combatido e que o bem, a calma e a ordem devem reinar, como forma de prover ao ser humano a subsistência.

Essa harmonia é abordada por Jung em sua descoberta a respeito do processo de

individuação, por meio do qual o homem aproxima, cada vez mais, seu Ego de sua essência mais profunda: o *Self*. Do *Self* emana toda a energia necessária para os movimentos da psique, incluindo os movimentos arquetípicos, que possibilitam a existência e a ação humanas. O *Self* manda estímulos constantes ao indivíduo, indicando-o o caminho a ser seguido ao longo de sua jornada, trazendo-o, por meio desse processo chamado individuação, autoconhecimento e uma forma de autorrealização.

Sob essa ótica, dar vazão à Sombra é seguir o caminho inverso ao da individuação. É dar lugar ao que chamamos, a partir da Ética, de mal, já que os contos de fadas, conforme Von Franz (2020), abordam questões éticas. E esse movimento de permitir o caminhar da Sombra em direção ao Ego (e, talvez, à tomada desse complexo) é o movimento em direção ao mal, seja ele qual for. Os contos de fadas, tão ricos e complexos como são, proporcionam-nos um vasto material simbólico e arquetípico para análises profundas a respeito desse movimento da Sombra e, ainda, de como esse movimento pode ser involuntário.

Sabe-se que trabalhar com conteúdos do inconsciente é, de certa forma, bastante subjetivo, o que impossibilita qualquer tipo de método científico, até então, que prove uma suposta involuntariedade nas manifestações humanas. Não obstante, é pretensão deste trabalho analisar de uma forma mais cuidadosa a manifestação maligna nos contos de fadas e relacioná-la ao comportamento humano, trazendo à luz alguns questionamentos que fortificam o pensamento de que a manifestação maligna é involuntária. Alguns filósofos, ao longo da história, tentaram colocar em dúvida a existência do livre-arbítrio, inclusive por meio de questionamentos quanto ao sofrimento humano e ao mal, como poderá ser verificado neste trabalho. Dessa forma, pretende-se lançar mão desse conhecimento existente na filosofia pré-junguiana e, sobretudo, do conhecimento oferecido por Jung, para especular sobre a manifestação maligna nos contos de fadas e, por conseguinte, abrir possibilidades de exploração do inconsciente e, ainda mais, da Sombra.

Se o inconsciente é significativamente superior, em amplitude e conteúdos, em relação ao consciente, como seria possível considerar que as decisões humanas são sempre livres escolhas? É objetivo proeminente deste trabalho trazer à luz questões sobre as escolhas humanas e sua relação com a culpa, com o livre-arbítrio e com a voluntariedade (ou pseudovoltariedade) dessas escolhas/manifestações.

2 O INCONSCIENTE

2.1 O INCONSCIENTE DE FREUD

É inevitável a essencialidade dos conhecimentos de Freud para a psicanálise e para a análise junguiana. Embora Jung e Freud tenham se divergido em inúmeros aspectos, a sustentação primária dos conceitos junguianos consistiu na fundamentação freudiana, e, por isso, explorar-se-á, em certa medida, o que Freud definiu como inconsciente.

Garcia-Roza (2016) afirma que, se precisássemos resumir a grande descoberta de Freud, esta seria o inconsciente. Percebe-se isso a partir do uso do termo “inconsciente” antes de Freud; designava aquilo que não era consciente, mas não chegava a considerar a existência de um sistema psíquico distinto dos demais, cuja atividade é própria dele. Segundo Garcia-Roza (2016), o que quer que tenham dito sobre inconsciente antes de Freud não designava nada significativo para a compreensão da subjetividade. Segundo Lafitte (2002), embora o conceito de inconsciente tenha tido suas diversas facetas, foi Freud quem decidiu tornar científico o conceito.

A divisão do psíquico entre o que é consciente e o que é inconsciente constitui uma premissa fundamental da psicanálise e somente ela torna possível a esta compreender os processos patológicos da vida mental, que são tão comuns quanto importantes, e encontrar lugar para ele na estrutura da ciência. (FREUD, 1997 *apud* LAFITTE, 2002, p. 11)

Nesse sentido, é importante destacar que o inconsciente não é uma faculdade psíquica profunda, no sentido de estar abaixo do consciente. O inconsciente é um sistema psíquico completo e coexiste na psique. Também é importante salientar que o inconsciente não é um lugar ou uma coisa. Para adentrar no que se entende por inconsciente, é necessário discorrer um pouco acerca do conceito de aparelho psíquico. Freud emprega a palavra aparelho como sendo aquilo que caracteriza uma organização psíquica dividida em sistemas ou instâncias. E, para isso, Freud escreve duas tópicas: a primeira conhecida como Topográfica e a segunda como Estrutural (ZIMERMAN, 2007).

Na primeira tópica, a Topográfica, Freud se propõe a explicar o aparelho psíquico dividido em três instâncias: o pré-consciente, a consciência e o inconsciente. O pré-consciente é uma espécie de peneira, que autoriza ou barra a passagem de algum conteúdo para a

consciência. Essa instância funciona também como um arquivo de palavras, registros de inscrições mnêmicas que a criança aprende. Ou seja, tudo aquilo que pode ser nomeado começa a se inscrever no pré-consciente. Ademais, as informações que estejam nesse lugar podem ser recuperadas propositalmente a partir de um voluntário ato de esforço (ZIMERMAN, 2007).

A consciência, segundo Zimerman (2007), é um lugar de ação das funções perceptivo-cognitivas-motoras, em que percepção, pensamento, juízo crítico, evocação e atividade motora funcionam, mas conjugadas ao sistema inconsciente. Ainda para o autor, quanto a outra instância, o inconsciente, esta designa a parte mais arcaica do aparelho psíquico. Nela estão todas as representações de coisa, que é tudo aquilo que os órgãos da criança – visão, audição, tato etc – registraram, mas que na época a criança ainda não tinha palavras para nomear. No inconsciente, residem também as fantasias mais primitivas e tudo aquilo que chega disfarçado na consciência, mas que acaba sendo reprimido, ou seja, que retorna ao próprio inconsciente (ZIMERMAN, 2007).

Já na segunda tópica, Modelo Estrutural, Freud se propõe a discorrer sobre o Inconsciente a partir de uma ótica que abarca três novos conceitos: ID, Ego e Superego. Isso ocorre porque Freud se percebe insatisfeito para explicar os fenômenos que vêm acontecendo na clínica a partir da primeira tópica e se debruça sobre um modelo que é dinâmico e ativo, a própria Estrutura (ZIMERMAN, 2007).

Nesse ínterim, Estrutura significa um conjunto de elementos que possuem cada um a sua função, mas que não podem ser indissociados. Portanto, a estrutura do inconsciente se divide em Id, Ego e Superego. O Id é um reservatório e fonte de energia e é regido pelo princípio do prazer. O Ego é aquela instância que irá mediar o Id e o Superego. O Ego é, também, a parte que contém as funções essenciais do sujeito, como a atenção, a memória e o juízo crítico, e a sede e fonte de um conjunto de ações mais complexas, como as angústias, os mecanismos de defesa e a formação de símbolos (por parte, inconscientes). Ademais, o Ego organiza também a imagem que o sujeito tem de si, bem como o seu senso de identidade e de autoestima (ZIMERMAN, 2007).

De acordo com Zimerman (2007) o Superego é a instância que surge herdeira do complexo de Édipo da criança. Ali estão as marcas das experiências de proibições, exigências e ameaças advindas dos pais, e o tipo de relação que se estabelece entre a criança e eles. Zimerman (2007) aclara que o Superego é quase totalmente de origem inconsciente, e que o

maior defeito dele é ser um gerador de culpas, ao passo que a sua atuação excessiva no psiquismo desencadeia quadros de melancolia e obsessividade graves.

Dessa maneira, a grosso modo, essa organização do inconsciente com Id, Ego e Superego traz uma nova análise, um novo modo de se perceber as próprias constituições e manifestações do inconsciente. Essas manifestações, por sonhos, atos falhos e chistes desenham, contornam o próprio psiquismo, o próprio ser, o sujeito inconsciente de Freud (BARATTO, 2009).

No texto *O Inconsciente*, de Freud, o inconsciente é revelado como uma suposição psicanalítica, parte de toda uma obra que não se fecha em si, mas se abre na possibilidade de uma investigação. Nesse caso, Silva e Macedo (2016) explicam que a própria psicanálise é uma investigação daquilo que está na ordem do humano e do que parece ser inabitável, das coisas não nomeadas e de tudo aquilo que parece não se delimitar. Mas essa explicação provoca uma pergunta: se não tem nome e existe, como seria inabitável? Silva e Macedo (2016) trazem a reflexão de que todo o material produzido numa análise pode, em parte, ficar registrado nas anotações do analista, mas alguma coisa que escapa, que está no jogo transferencial entre analista e analisando, perde-se – ou será que se captura, ainda que seja pela mente do sujeito?

Diante disso, não parece inapropriado pensar que há alguma coisa que escapa, mas que se apresenta, seja nas inquietações do sujeito, seja no desejo, nos absurdos e nos sonhos. O inconsciente passa, aqui, a ser uma suposição que não é proibida de críticas, mas aquilo que não dá para se negar é que os processos mentais de cada pessoa são inconscientes em si mesmos. Verifique-se a passagem:

Na psicanálise, não temos outra opção senão afirmar que os processos mentais são inconscientes em si mesmos, e assemelhar a percepção deles por meio da consciência à percepção do mundo externo por meio dos órgãos sensoriais. Podemos mesmo esperar que novos conhecimentos sejam adquiridos a partir dessa comparação. A suposição psicanalítica a respeito da atividade mental inconsciente nos aparece, por um lado, como uma nova expansão de animismo primitivo, que nos fez ver cópias de nossa própria consciência em tudo o que nos cerca, e, por outro, como uma extensão das correções efetuadas por Kant em nossos conceitos sobre percepção externa (FREUD, 1914, p. 23).

Nesse aspecto, Freud (1914) pontua que o inconsciente é uma instância que está relacionada ao estado mental, ao psiquismo de cada sujeito. Conforme explicado anteriormente nas tópicas, nesse texto sobre o inconsciente, Freud (1914) ressalta que aquilo que vem à tona

pode ser barrado e aí fica reprimido, ou seja, inconsciente, ou é autorizado e se torna consciente. Esse inconsciente, portanto, diz respeito a algo que habita as repressões – o que pode conter o mais cavo do humano, o mais primitivo, e é importante entender que ouvir algo e experimentar algo são duas coisas diferentes, ainda que estejam relacionadas ao mesmo assunto.

2.2 A PSIQUE E O INCONSCIENTE EM JUNG: A DESCOBERTA DE UM INCONSCIENTE COLETIVO

Em Freud, são usadas inúmeras imagens para representar a psique, segundo o pensamento dele. Utiliza-se, geralmente, a imagem do iceberg, cuja parte visível – apenas a ponta – representa o consciente e todo o restante, abaixo da água, representa o inconsciente (SANTANA, 2005). Já para Jung (2000), a psique é a própria personalidade como um todo. No modelo junguiano, conforme Grinberg (1997), a psique se assemelha a várias esferas concêntricas. Há uma superfície que representa o consciente e as partes mais internas representam o inconsciente, até chegar ao centro. Hall e Nordby (2000) ratificam isso dizendo que a psique é formada por diversos sistemas e níveis que são inter-relacionados. Para os autores, “a psique abrange todos os pensamentos, sentimentos e comportamentos, tanto os conscientes como os inconscientes. Funciona como um guia que regula e adapta o indivíduo ao ambiente social e físico” (p.25).

A psique é a evolução contínua do indivíduo, guiada por energia que emana do embate dos opostos, exteriorizados por meio dos sonhos, das imagens e das fantasias (SANTANA, 2005). Jung (2000) evidencia que a psique humana contém um fato apriorístico: pré-consciente e inconsciente. O pré-consciente de um bebê recém-nascido, por exemplo, jamais deverá ser visto como vazio, em branco, um nada. Essa estrutura individual e inata do indivíduo é prévia e rigorosamente determinada, de forma que não é possível afirmar que tudo pode ser, sob circunstâncias favoráveis, ensinado. Apenas não se percebe isso evidentemente porque não se pode ver diretamente essa estrutura.

Quanto ao inconsciente junguiano, Grinberg (1997) ressalta que ele consiste naquilo que não sabemos e que não está diretamente relacionado ao Ego, que é o centro da consciência. O inconsciente se comunica com a consciência de maneiras diversas, como por sonhos, mitos, fantasias e pela arte. Para Santana (2005), alguns chegam a ter visões e sensações sobrenaturais.

O mundo da consciência caracteriza-se sobremaneira por uma certa estreiteza; ele pode apreender poucos dados simultâneos num dado momento. Enquanto isto tudo o mais é inconsciente – apenas alcançamos uma espécie de continuidade, de visão geral ou de relacionamento com o mundo consciente através da sucessão de momentos conscientes é impossível estabelecermos continuamente uma imagem de totalidade devido à própria limitação da consciência. A nossa possibilidade restringe-se à percepção de instantes de existência. Seria como se observássemos através de uma fenda e só víssemos um momento isolado – o resto seria obscuro, inacessível à nossa percepção. A

área do inconsciente é imensa e sempre contínua, enquanto a área da consciência é um campo restrito de visão momentânea (JUNG, 1999, p.5).

O inconsciente, por algum tempo, segundo Freud, era considerado apenas o estado do que era reprimido ou esquecido pelo indivíduo – um princípio limitado. Para Jung (2000), o inconsciente já havia aparecido nos estudos de Freud (conforme descrito acima) como um lugar de concentrar ação daquilo que era recalcado ou esquecido, mas adquire agora uma carga de significado prática.

Conforme Jung (2016), o inconsciente não é apenas onde se deposita conteúdos que foram rejeitados ou reprimidos e que podem vir à tona a qualquer instante e, por isso, precisa ser rigidamente protegido a fim de evitar esse irrompimento, já que poderiam, ao irromper, devastar a ordem da razão. O inconsciente transcende essa ideia, já que não é apenas depositário de memórias, sentimentos e desejos.

O aspecto geral das manifestações inconscientes é principalmente caótico e irracional, apesar de certos sintomas de inteligência e propósito. O inconsciente gera sonhos, fantasias, visões, emoções, ideias grotescas. É exatamente o que se esperaria de um sonhador. É como uma Personalidade que nunca esteve desperta, nem consciente de uma vida vivida e de uma continuidade própria. (JUNG, 2016, p. 276)

Nesse sentido, o inconsciente não é apenas aquilo que foi vivido pelo indivíduo. Há, para além disso, conteúdos que independem da experiência.

Como supracitado, no inconsciente de Freud estão todas as representações de coisas, de tudo aquilo que os órgãos da criança – visão, audição, tato etc – registraram, mas que na época a criança ainda não tinha palavras para nomear. Para Freud, o inconsciente é exclusivamente pessoal, uma vez que contém recalques ou aquilo que foi esquecido pelo indivíduo, o que o torna condicionado às experiências pessoais de cada um. Jung ultrapassa a ideia de um inconsciente como suporte para os conteúdos reprimidos, chegando à divisão de *inconsciente coletivo* e *inconsciente pessoal*. Lafitte (2002) relata que Jung escreveu um livro junto ao físico Wolfgang Pauli, a fim de fazer relações entre sua perspectiva do inconsciente (pessoal e coletivo) e a física quântica, tornando a ideia de inconsciente suplementar à concepção de Freud.

O termo “coletivo” é justamente usado para evidenciar a ideia de que o inconsciente coletivo é de natureza universal, não apenas individual. O inconsciente coletivo é a camada profunda do inconsciente e é um conjunto de comportamentos que são identificáveis em todo lugar, independente da cultura ou da moral social, ou seja, o inconsciente coletivo tem natureza universal, não individual. “Em outras palavras, [tais comportamentos] são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo”. (JUNG, 2000, p. 15).

Jung deixa claro que o inconsciente coletivo não depende das experiências individuais de cada um, ou seja, não é uma aquisição pessoal. Os conteúdos do inconsciente coletivo não passaram pela consciência, já estão no inconsciente desde o nascimento, são hereditários. De todo modo, é importante ressaltar, conforme Lafitte (2002), que o inconsciente coletivo não está imune às interferências do tempo e das transformações sociais. É nele que se encontra uma espécie de memória da humanidade. No entanto, independentemente de ele ser um resguardo dessa memória, é inexorável a existência inata dessa faculdade da psique nos indivíduos.

(...) o inconsciente coletivo é afetado pelas condições sociais, políticas e religiosas em geral, na medida em que todos aqueles fatores oprimidos na vida de um povo pela perspectiva dominante e sua respectiva atitude reúnem-se paulatinamente no inconsciente coletivo e conseguem, deste modo, tornar vivos seus conteúdos. Na maior parte das vezes, um indivíduo ou mais, dotados de poderosa intuição, são os que percebem essas mudanças no inconsciente coletivo e as traduzem em ideias comunicáveis. Essas ideias se propagam rapidamente, pois também para outras pessoas ocorreram mudanças paralelas no inconsciente (JUNG, 2000, p. 72).

Para Jung (2016), a hipótese da existência de um inconsciente coletivo é ousada, tanto quanto a afirmação sobre a existência de instintos. Não obstante, para ele, a existência desses conteúdos inatos, arquetípicos, e da consequente existência de um inconsciente coletivo não é afirmação proveniente de mera especulação filosófica, é ciência empírica. A partir daí, Jung explora todo tipo de símbolo encontrado ao longo das manifestações humanas, a fim de demonstrar a existência desse material primitivo e coletivo.

O inconsciente pessoal, segundo o autor, é uma camada superficial no inconsciente que pertence à individualidade e é formada por experiências pessoais que o indivíduo tem em contato com o mundo. Mais adiante, o inconsciente pessoal aparecerá de forma mais intensa, tendo em vista a necessidade de abordagem dos complexos.

Conforme Jung (2000), não raro sentimos que o inconsciente nos guia segundo um desígnio secreto. É como se algo estivesse nos observando e nos dando uma opinião sobre nós. Dessa forma, parece existir, de antemão, como pré-existente, um caminho a ser percorrido pelo indivíduo, caminho ditado pelo inconsciente. Nesse sentido, o inconsciente se mostra de extrema valia na análise das manifestações humanas, sobretudo da manifestação maligna.

3 OS ARQUÉTIPOS

O termo “arquétipos”, embora já bastante relacionado à psicologia analítica, filosoficamente já tinha um significado base. Conforme Pieri (2002), “arquétipos” serve para designar alguma estrutura que seja original, primitiva/primária, o original de uma série qualquer. Para Jacobi (1990, p. 51-52),

A primeira parte, “arque”, significa início, origem, causa e princípio, mas representa também a posição de um líder, de uma soberania e governo (portanto, uma espécie de “dominante”); a segunda parte “tipo”, significa batida e o que é produzida por ela, o cunhar de moedas, figura, imagem, retrato, prefiguração, modelo, ordem, norma... transferido ao seu sentido mais moderno é amostra, forma básica, estrutura primária (algo que jaz no “fundo” de uma série de indivíduos “parecidos”, quer sejam seres humanos, animais ou vegetais).

Objetivamente, Jung (2000) constata que arquétipo é sinônimo de “ideia” em Platão. No texto *Aspectos psicológicos do arquétipo materno*, encontrado no livro de Jung sobre **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**, o autor afirma que o mérito de ter encontrado a conceituação de arquétipos não é nada dele; veio de Platão, quando ele, em etnologia, concebe as “ideias primordiais”. Diante disso, Jung, posteriormente, ainda constata que o conceito de arquétipos de fato já existia na antiguidade e foi encontrado em ideias de Hipócrates, Agrippa de Nettesheim, Zoroastro, Sinésio, alguns filósofos como os Platônicos e Hans Driesch.

De todo modo, embora haja a constatação de que os arquétipos tenham sido concebidos anteriormente a Jung, é inegável que a concepção junguiana de arquétipo é original e, conforme Pieri (2002), uma das ideias mais fundamentais na psicologia analítica. Além disso, a concepção de arquétipo é indispensável para a construção de um inconsciente coletivo, conforme explica Jung em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*.

Conforme o autor, só se pode identificar uma existência psíquica por meio de um contato consciente com ela. Os arquétipos são os conteúdos do inconsciente coletivo que ainda não entraram em contato com qualquer representação simbólica:

O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2000, p. 17).

Jung é incisivo ao afirmar que o ser humano não é como uma tábula rasa. Para ele, não se nasce como uma folha em branco; há certas marcas já existentes no inconsciente coletivo, há conteúdos inatos, que existem em seres humanos de qualquer tempo e de qualquer lugar. Dessa forma, a psique já nasceria com conteúdos pré-existentes, um conteúdo essencial e apriorístico, por meio do inconsciente coletivo (faculdade da psique também inata).

Giordano (2007) ratifica tal proposição afirmando que é no inconsciente coletivo o lugar dos arquétipos. E, para o autor, é o inconsciente coletivo responsável por tornar conscientes os arquétipos, por meio de sonhos, imaginação, criação e símbolos.

Para Trindade (2008), os arquétipos são apresentados em sua forma mais simples nos contos de fada. Essas imagens arquetípicas contribuem para que o indivíduo compreenda aspectos do inconsciente coletivo. Dieckmann (1986) diz que, ao se começar a ler ou a ouvir um conto de fada, a pessoa transporta-se automaticamente a um outro mundo. Há, pois, dentro da estória, uma conexão entre dois mundos: o mundo real (consciente), ao qual o leitor/ouvinte pertence, e o mundo imaginário (inconsciente), por meio do qual se tem acesso a representações inúmeras que, até então, eram apenas inconscientes.

Jung (2000) afirma que não se deve confundir o conceito de arquétipo com as definições de símbolos. O símbolo, para a psicologia analítica junguiana, são as representações imagéticas de conteúdos desconhecidos, conscientes e inconscientes do sujeito. Reprimidos e recalçados no inconsciente, alguns conteúdos podem vir a escapar por alguma via, que pode ser a da representação por imagens. Assim, os símbolos vão sendo construídos. Dessa maneira, o símbolo está presente no discurso do sujeito e se torna um porta voz dos complexos de cada pessoa (JUNIOR, 2009).

No que tange ao manejo desses símbolos na análise, percebe-se que existem dois tipos de símbolos: os naturais e os culturais. Os símbolos naturais são aqueles que representam algo de mais arcaico do humano, algo de mais cavo e inconsciente da psique humana, enquanto os símbolos culturais se direcionam a uma organização social, ou seja, são imagens que vão sendo representadas e compartilhadas e que se tornam parte de um processo que é civilizatório e até moralizante. Ainda hoje, muitas religiões utilizam símbolos, e estes se tornam aceitáveis pela sociedade. É quase como dizer que um símbolo aprovado ganha força e passa a ser respeitado, mas, mesmo assim, não significa que esse símbolo “comum a todos” seja totalmente aquilo que ele é, tampouco somente consciente. Existe uma parcela de inconsciência na própria representação daquela figura (JUNG, 2000).

(...) as forças poderosas do inconsciente manifestam-se não apenas no material clínico, mas também no mitológico, no religioso, no artístico e em todas as outras atividades culturais através das quais o homem se expressa. Obviamente, se todos os homens receberam uma herança comum de padrões de comportamento emocional e intelectual [a que Jung chamava de arquétipos], é natural que seus produtos [fantasias, símbolos, pensamentos ou ações] apareçam em praticamente todos os campos da atividade humana. (VON FRANZ, 2020, p. 119)

Entrementes, os símbolos acontecem à medida que a subjetividade também se satisfaz. Os nossos antepassados deixaram símbolos e, conforme o homem evolui, ele também dá continuidade a essa produção simbólica. O homem moderno, então, é um ser que possui uma mente milenar, ou seja, uma psique que evolui há vários milênios (JUNG, 2000).

Nessa evolução, os símbolos que se mantêm e as imagens que vão sendo criadas se apresentam na manifestação de diversos povos, evidenciando a existência de certos conteúdos inconscientes considerados coletivos, por se apresentarem nesses símbolos de diversos povos, em tempos diferentes: os arquétipos.

Nesse ínterim, para falar desses arquétipos, é importante retomar a origem do humano. A mente humana sempre foi alvo de diversas hipóteses e estudos. Jung (2000) salienta que, à medida que a mente se desenvolve, ela perde o contato com a parte mais original, com a sua energia psíquica mais primitiva. Apesar disso, mantêm-se as representações do inconsciente. Jung chama de símbolos oníricos os símbolos que inconscientemente são produzidos e buscam resgatar tudo aquilo de que a mente se libertou no seu processo evolutivo: as fantasias, as ilusões e as formas arcaicas de pensamento. (JUNG, 2000).

De acordo com Jung (2000), seus conceitos foram formulados a partir de suas observações e pesquisas. Logo, a hipótese de um inconsciente coletivo, cujos componentes essenciais são os arquétipos, é resultado de investigações empíricas e, por isso, está passível a verificações. Dessa maneira, ainda conforme o autor, os arquétipos podem ser observados e não apenas pelo próprio indivíduo, mas por outros observadores. Jung considerava, inclusive, fácil a observação dos arquétipos; no entanto, alertava sobre a complexidade dos questionamentos que surgiam a partir dessa observação.

os arquétipos não são invenções arbitrárias, mas elementos autônomos da psique inconsciente, anteriores a qualquer invenção. Eles representam a

estrutura inalterável de um mundo psíquico, o qual mostra que é “real” mediante seus efeitos determinantes sobre a consciência (JUNG, 2000, §451).

4 A SOMBRA

O conceito de Sombra, em psicologia, pode variar bastante. A princípio, conforme Von Franz (2020), Sombra é a parte obscura e não vivida do Ego – como um complexo do Ego. No entanto, ela destaca que essa é apenas uma parte da definição de Sombra. Abrams e Zweig (1994) dizem ser a Sombra a parte da psique mais próxima da consciência, mesmo sendo, em partes, rejeitada por ela.

Tudo aquilo que o indivíduo nega e que não é compatível com seu ideal/padrão social, aquilo que se têm dificuldade em assumir, aquilo que não se quer que apareça, isso é a Sombra, conforme Jung (2000). O autor acrescenta, ainda, que a Sombra é o centro do inconsciente pessoal.

Como já apresentado, entende-se por arquétipo o conteúdo inato que emana no inconsciente coletivo, cuja função primordial é dar sentido à existência. Dessa forma, tudo o que não for compatível com a *persona* ou com o Ego ideal será rejeitado pela consciência. Para Jung (2000), *persona* é a forma como nos apresentamos para o coletivo e, assim, quanto mais suprimos as expectativas da *persona* e nos aproximarmos dela, mais nos distanciaremos de outras partes de nós.

A Sombra se apresenta com muita ênfase, por exemplo, na obra *O retrato de Dorian Gray*:

(...) neste caso, a Sombra é colocada como conceito de narcisismo. O livro descreve a vida de seu personagem principal Dorian Gray, sendo um jovem que passa a viver na Inglaterra no século XIX, após a morte de seu avô. Ao chegar assume uma grande herança, inicialmente o jovem aparenta ser tranquilo e com certa inocência, mas a partir de seu envolvimento com um amigo e a sociedade local, Dorian começa a ter comportamentos opostos comparados com sua inocência e tranquilidade apresentadas a princípio. Inicia-se então o aparecimento da Sombra de Gray, surgindo um indivíduo orgulhoso, em relação aos outros, com desejos constantes em busca do prazer da vida, se contemplando com os vícios do álcool e do tabaco indo contra o comportamento moral da sociedade da época. (RAMOS E XAVIER, 2014, p. 3)

O domínio da Sombra acontece de forma inconsciente em Dorian, já que ele não percebe, a princípio, as intensas e drásticas mudanças em seu comportamento, que passa a ser leviano e boêmio. Após alguns anos, o personagem percebe a manifestação de sua Sombra e acaba não conseguindo lidar com o aparecimento dela. Por isso, Dorian morre.

Conforme Ramos e Xavier (2014), é por esse motivo que dar lugar à Sombra e ceder aos desejos dela nem sempre é a melhor solução para o problema Sombra, tendo em vista que o mal, nesses casos, pode predominar e exercer seu caráter altamente destrutivo. Para Steves (1994), essa relação entre Sombra e mal confirma a natureza arquetípica deste, tendo em vista que uma das qualidades dos arquétipos é sua possibilidade/capacidade de dominar o Ego – o que pode ser entendido como um tornar-se idêntico ao arquétipo. Byington (2019) reforça que a Sombra é a sede do mal.

A fim de entender melhor a relação entre a Sombra e o ego, é imprescindível considerar melhor o ego. Para Jung (2016), Ego representa o processo de individuação da consciência, ou melhor, o Ego é uma organização do consciente. A consciência não deve ser considerada como imutável ou inflexível, segundo Grinberg (1997). Para ele, a consciência deve ser analisada conforme alguns padrões sociais e culturais. Ela deve ser vista como um elemento da psique que surge a partir do inconsciente e se desenvolve ao longo do tempo. Para Hall e Norby (2000), muito chega ao Ego e ele faz uma seleção daquilo que vai para a consciência.

A Sombra, portanto, como afirmam Xavier e Ramos (2014), traz à tona desejos e vontades que não são aceitos pelo ego. Dessa forma, a Sombra deixa de lado sentimentos morais e coloca-os aos cuidados do Ego, a fim de viver aquilo que não lhe foi permitido, sem preocupações com o que é certo ou errado.

O Ego é quem ilumina todo o sistema psíquico, permitindo com que a parte iluminada do inconsciente se torne consciente e, portanto, realize-se. Só se pode trazer algo à realidade mediante a identificação desse algo por parte do Ego. Tem-se, como exemplo, um talento. Não se pode desenvolvê-lo se o Ego não identificá-lo no inconsciente. Portanto, a totalidade inata da psique não é o mesmo que uma realidade plenamente vivida/realizada.

Quando alguém tenta ver sua Sombra, envergonha-se, pois, como visto, a Sombra consiste em impulsos que o indivíduo nega existirem nele, mas que consegue ver nitidamente no outro. A exemplo, têm-se os pequenos pecados, como “o egoísmo, a preguiça mental, a negligência, as fantasias irreais, as intrigas e as tramas” (JUNG, 2016, p. 222).

Jung (2016) fala sobre a distinção entre Sombra pessoal e Sombra impessoal. Para ele, a pessoal é carregada por todos, advinda de pequenas frustrações, medos, egoísmo e dinâmicas negativas mais comuns. A Sombra impessoal contém a essência do mal mais arquetípico; acompanha, por exemplo, os genocídios, assassinatos implacáveis etc.

A questão é: até que ponto dar vazão à Sombra é uma escolha livre? Se, como visto, a consciência assemelha-se à imagem vista por uma fresta e o inconsciente é todo o resto, toda a imensidão da existência da qual não tomamos conhecimento simultaneamente (e não necessariamente tomaremos ciência em algum momento), até que ponto as decisões tomadas pelos seres humanos são livres? É possível que tomemos posições sem interferência do inconsciente? E, tendo essa interferência inconsciente, qual é a intensidade dessa interferência? Não se encontrou, ainda, nem na Filosofia nem na Psicologia, formas de medir tal subjetividade – é o que nos torna seres humanos, não meras máquinas da natureza.

Ainda que consideremos apenas o inconsciente pessoal, de Freud, cujos conteúdos vieram de vivências e experiências pessoais, sabe-se que o que é vivido e o que afeta o indivíduo vem do mundo e, por isso, não é controlado pelo indivíduo. Mas, além desse inconsciente pessoal, ainda existe o coletivo, conforme Jung, já que este trabalho se baseia em conceitos desse autor e, considerando o inconsciente coletivo, a análise sobre a possível involuntariedade das decisões humanas, o que a filosofia chamou por muito tempo de “negação do livre-arbítrio”, torna-se mais plausível e mais coerente.

No livro *Ética*, de Spinoza (2014, p.86, proposição 48), o filósofo define que:

Não há, na mente, nenhuma vontade absoluta ou livre: a mente é determinada a querer isto ou aquilo por uma causa que é, também ela, determinada por outra, e esta última, por sua vez, por outra, e assim até o infinito. (...) não existe, na mente, nenhuma faculdade absoluta de compreender, de desejar, de amar etc.

Para o filósofo, os afetos condicionam o que a mente pensa e deseja. Spinoza não chegou a usar a palavra inconsciente. Como dissertado neste trabalho, o inconsciente, como conceito e faculdade científica e psicológica, surgiu a partir dos estudos de Freud, posteriores a Spinoza. Entretanto, Spinoza já pensava naquilo sobre o qual não se tem controle, não se sabe de onde vem, mas que influencia nos comportamentos e nas tomadas de decisão dos humanos.

Spinoza (2014) ainda fala sobre os afetos, que são também parte desta pesquisa, tendo em vista que os símbolos malignos nos contos de fada se exteriorizam por meio de afetos viciosos e rudes; é o que caracterizam os personagens-Sombra nos contos.

Para o filósofo, antes dele não se havia falado adequadamente ainda sobre a natureza dos afetos, tendo em vista que, por sua observação, toda a filosofia costumava considerar o homem como “um império num império” (p. 97), ou seja, consideravam o homem como uma

natureza diferente dentro da própria natureza. Segundo ele, “(...) atribuem a causa da impotência e da inconstância não à potência comum da natureza, mas não sei qual defeito da natureza humana, a qual, assim, deploram, ridicularizam, desprezam ou, mais frequentemente, abominam”. É como se o homem tivesse “culpa” daquilo que lhe é natural, como se ele não agisse conforme as determinações naturais.

Por afeto, Spinoza (2014, p. 98) diz: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.”. Deleuze (2002) *apud* Leme (2014, p. 9) define que:

as afecções referem-se aos acontecimentos que ocorrem aos modos finitos e aos efeitos nele gerados pela ação de outros modos. Já os afetos (*affectus*) correspondem: “à passagem de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes”

Em geral, afeto é o nome dado à variação de estado (ou do estado de perfeição) de um modo finito para mais ou menos perfeito, em relação ao que estava antes de ser afetado. Chama-se esse afeto, também, de sentimento, conforme Leme (2014).

Spinoza toma rumos filosóficos distantes do que é proposto por Jung. A filosofia do século XIX assimila como pressuposto muitos dos estudos anteriores à época. Spinoza, por exemplo, traz, em seu contexto histórico, novos olhares sobre o que o ocidente sempre chamou de “culpa” ou “pecado humano”. Spinoza queria combater, em sua realidade, alguns dogmas que delimitavam o homem nascer já em pecado e ser culpado por ele. Não foi nesse filósofo que se basearam os estudos psicológicos de Freud e Jung, mas, decerto, a filosofia spinozana contribuiu para a progressão de uma filosofia que pensa em algo para além da consciência. Algo que afeta, que vem independente da “vontade consciente”. É o que Jung (2016, p. 278) ratifica, ao dizer: “Os afetos não são ‘feitos’ através da vontade, mas acontecem”.

Se, como definido por Von Franz (2020), a Sombra é integralmente inconsciência, é importante questionar até que ponto o homem pode escolher livremente, a partir de suas expectativas/frustrações e de seus desejos egoístas contidos no inconsciente (formadores da Sombra). Entendendo que a arrogância, a inveja, o ciúme e outros vícios exteriorizados de forma materializada em personagens arquetípicos do mal (considerados por Spinoza afetos)

e manifestados, conforme Jung, a partir da ação do arquétipo Sombra – presente no inconsciente, não é possível afirmar que a manifestação humana, maligna ou não, é controlável pelo sujeito ou que é escolhida livremente.

Ademais, é importante atentar-se ao que Von Franz (2020) comenta sobre o Ego. Segundo a autora, esse complexo não deve ser concebido como se a natureza houvesse o criado para ser um mecanismo que age livremente, sem limites, ou seguindo impulsos arbitrários. O Ego, por outro lado, age para ajudar o funcionamento da psique, seguindo impulsos do organismo psíquico.

Vale mencionar novamente que Jung (2016) comenta sobre esses instintos advindos do inconsciente coletivo, dizendo que a ideia é ousada, tanto quanto a consideração da existência desse inconsciente com conteúdos inatos. No entanto, a partir dos símbolos, evidencia-se a presença desses instintos que induzem o movimento da psique e, por conseguinte, induzem às manifestações comportamentais humanas.

A presença desses instintos é bastante abordada no que se refere ao processo de individuação. O processo, que será melhor comentado abaixo, ainda neste texto, a grosso modo, representa a capacidade do indivíduo de perceber instintos advindos do *Self* (sua essência genuína) e segui-los, num caminho em direção à autorrealização. Nesse caso, não progredir nesse processo de individuação seria dar lugar a outros instintos advindos do inconsciente, como, por exemplo, os instintos sombrios (o que não é tão difícil, tendo em vista que a Sombra se encontra bem próxima ao ego).

Os contos de fada representam bem as manifestações instintivas, no que diz respeito à presença de símbolos arquetípicos. Representam, também, a hipótese de uma manifestação não tão livre do mal, ou até involuntária, considerando que as bruxas, os monstros e outras figuras demoníacas, em geral, simplesmente aparecem nas histórias sem que sua origem seja mencionada. Não se discute a origem do mal, porque os afetos que o caracterizam, independentemente da civilização ou da cultura modeladora do conceito de mal, manifestam-se nos personagens arquetípicos sem que haja, nas histórias, qualquer possibilidade de ser diferente para eles (essa possibilidade só existe para o herói).

A estrutura básica dos contos de fada está estreitamente relacionada ao processo de individuação, conceito central para a psicologia analítica, expressa pelos obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua autorrealização existencial, seja

pelo encontro de seu verdadeiro EU, seja pelo encontro com o Príncipe ou Princesa, símbolos da polaridade oposta, que precisa ser conhecida, confrontada e harmonizada no seu funcionamento geral. Os contos de fadas podem descrever situações bastante similares com o que se passa conosco ou com nossos pacientes. (PHILIPPINI, 1992, p. 9 e 10)

O herói, que caminha em direção à individuação, ou seja, que caminha em direção ao Self, superando o conflito com a Sombra, evolui em sua jornada de autorrealização. Sendo assim, faz sentido que conheçamos tão bem o desenvolvimento do personagem heroico, já que, em grande parte dos textos, ele se apresenta como um bebê. Podemos acompanhá-lo desde que nasce, ou seja, entendemos seu processo formativo, sua adequação ao sistema ético social e sua manifestação de virtudes ao longo da estória. O mal, ao contrário, não se desenvolve. Ele já é, quando a estória começa.

5 OS CONTOS DE FADAS

Conforme Christofolletti (2011), os contos de fadas fazem parte do arsenal de narrativas de várias regiões distintas entre si, o que os torna mais importantes do que apenas narrativas simples. Por esse motivo, muitos profissionais, segundo a autora, dedicaram-se ao estudo desses contos, entre eles filólogos, linguistas, folcloristas, antropólogos, etnólogos, historiadores, literatos e pedagogos. Coelho (2009) acrescenta que os contos são ainda mais interessantes, tendo em vista que as raízes desses textos populares remetem ao Oriente (Índia, tempos antes de Cristo) e, posteriormente, encontram-se e fundem-se à cultura latina (greco-romana) e à cultura céltica, na qual, inclusive, surgiram as narrativas com fadas.

Christofolletti (2011) continua, dizendo que, no período medieval, até o início da idade moderna, além de a literatura advinda da cultura greco-romana se fundir a textos populares, como os contos de fadas, fundiram-se a esses textos, também, elementos da cultura cristã, tendo em vista a cristianização do Império Romano, a partir de 324 d.C. Desse modo, a literatura medieval passa a ter um tom moralizante, civilizador, a partir de valores cristãos. Coelho (2009) *apud* Christofolletti (2011, p.17) relata:

a turbulência e o aspecto por que passa a sociedade durante a época medieval acabam sendo retratadas em muitos contos maravilhosos. Os contos populares medievais apresentavam a realidade em que as pessoas viviam, relatando sem censura, portanto, narrativas em que o marido brutaliza a esposa; o pai que deseja a própria filha; as grandes fomes que levavam os pais a abandonarem seus filhos na floresta; a antropofagia de certos povos, que se transforma no gigante comedor de criancinhas; entre outros. Esses contos foram reescritos, posteriormente, por autores que tiveram cuidado de suavizar ou retirar alguns detalhes considerados indelicados com a finalidade de apresentá-los às crianças conforme começa a surgir o conceito de infância.

Nesse sentido, os contos de fadas estão presentes na humanidade há milênios. As especulações a respeito da origem dos contos de fada são diversas. Carvalho (1985) diz que os contos são provenientes de narrações orais, transmitidas ao longo da história. Von Franz (1985) relata que os contos são provenientes de mitos ou de crenças religiosas, que, por sua vez, tem seus símbolos formulados a partir de sonhos. Ainda acredita que eles tiveram origem em “experiências parapsicológicas ou sonhos” (p.16). Nesse ínterim, alguns acreditam que os contos de fadas se originaram a partir do relato de sonhos, além daqueles que creem eles terem

origem em uma literatura degenerada remanescente. Jung (2016) afirma que os sonhos são o material mais fundamental para, quando nos referimos à faculdade humana, analisar símbolos. Dessa forma, faz-se uma relação íntima entre sonhos e contos de fadas.

Ainda quanto à formação dos contos de fadas, para Von Franz (1985), as histórias têm um núcleo, são contadas por alguém e vão tomando uma dimensão ampla, à medida que são recontadas. Os detalhes são modificados ou retirados, mas há um núcleo essencial na história que continua sendo base para as recontagens e modificações diversas.

De acordo com Roas (2012), a literatura fantástica caracteriza-se, sobretudo, por sua transgressão da realidade, ou seja, o que faz um conto ser fantástico são os elementos narrativos que não condizem com a realidade literal. Nesse sentido, os contos de fadas se encaixam no gênero fantástico por sempre apresentarem elementos não reais, como fadas, bruxas, magia, personificação de objetos e animais etc. Corso (2016) diz que a transmissão de histórias em tradição oral permite à criança imaginar e que essa necessidade de imaginar a conecta a um mundo fantástico, onde ela pode enxergar para além da realidade.

Talvez por isso, em diversas circunstâncias, os mitos e os contos de fada são colocados em uma análise próxima. Além disso, suas formações por meio da oralidade e a representação psicológica de conceitos e aspectos humanos abstratos, dentre outras características essenciais, tornam os gêneros semelhantes. Carvalho (1985, p.79) coloca os contos de fada como “as últimas ramificações da mitologia universal, sobrevivências de mitos e dos velhos cultos e rituais da tradição de todos os povos”.

Entretanto, ao se relacionar ambos os gêneros (mitos e contos de fada) à psicologia, os contos de fada se diferem do mito em relação à ausência de uma origem cultural marcada nas próprias histórias. É o que Paiva (1990) evidencia ao exemplificar a ligação cultural dos mitos com o mito de Édipo, de Sófocles, que tem direta relação com a cultura grega.

Como certa vez disse Jung, quando estudamos os contos de fada, podemos estudar a anatomia do homem. Em geral, o mito está mais inserido na civilização. Não pode conceber a Épica de Gilgamesh, separada da civilização Babilônico-Sumeriana, ou a Odisseia longe da Grécia. O conto de fada, porém, pode migrar melhor, pois é tão elementar e tão reduzido aos seus elementos estruturais básicos que faz sentido para qualquer um. (VON FRANZ, 2020, p. 17).

Trintade (2008) reforça a ideia de Von Franz, dizendo que o fato de os contos de fada se apresentarem com menos especificidades culturais que os mitos contribui, em muito, para sua

caracterização universal. Bettelheim (2002) condiz com o pensamento de Trindade, afirmando que os contos de fada não se atêm às condições sociais nas quais foram formulados. Por meio dos contos, pode-se saber mais sobre os problemas interiores que envolvem a humanidade, além de conter a resolução para esses conflitos humanos universais.

Os contos, já que provenientes de experiências parapsicológicas ou de sonhos, tomam uma proporção psicológica profunda, uma vez que vão conter uma estrutura simbólica no que diz respeito ao comportamento humano - ratificado, acima, por Jung (2016). Conforme Merege (2010), os contos de fada se divergem dos contos convencionais por apresentarem, a partir de seu núcleo narrativo e de seu aspecto maravilhoso, questões existenciais e conflituosas a serem resolvidas, além de promover a ideia de um final feliz a partir da superação dos problemas. Tal fato ratifica a ideia dos contos de fada como representantes daquilo que é presente de forma universal na vida humana. A partir disso, os contos de fadas foram escolhidos para a análise da Sombra, neste trabalho, tendo em vista que analisar a manifestação do mal é elevar a discussão ao nível da universalidade, à natureza humana, e quanto mais se puder relacionar este estudo com o universal, melhor.

Bettelheim (2002) diz que, desde sempre, os contos de fada proporcionam ao leitor (crianças ou adultos, uma vez que os contos foram tomando uma forma mais sofisticada à medida que foram sendo recontados) uma ordem interior. Isso acontece por alguns motivos, como, por exemplo, pelo fato de os contos transmitirem valores morais mais tangíveis, menos abstratos, lidarem com problemas humanos universais, exporem de forma concreta os medos humanos da forma mais clara, intensa e essencial e apresentarem soluções concretas para esses problemas. Christofolletti (2011) apoia a ideia, afirmando que a literatura oral e, posteriormente, o registro dessa literatura é que permite a transmissão de valores morais tradicionais de uma geração a outra. É inevitável conectar esse valores à forma como o indivíduo vê e pensa o mundo, bem como à forma como ele organiza o pensamento.

Todos esses aspectos mencionados como forma de organização do interior do indivíduo contribuem para uma organização da vida e do mundo na mente dele. Para Bettelheim (2002, p.6):

Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento. Lidando com problemas humanos universais, particularmente os

que preocupam o pensamento da criança, estas estórias falam ao Ego em germinação e encorajam seu desenvolvimento, enquanto ao mesmo tempo aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. À medida em que estórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões do Id, mostrando caminhos para satisfazê-las, que estão de acordo com as requisições do Ego e do superego.

Caldin (2009) afirma que, por meio da leitura, é possível explorar aspectos do mundo interior e do mundo exterior; pode-se explorar aspectos imaginários e sentir efetivamente o impacto do mundo. Não é distinto o propósito dos contos de fada. Ao serem lidos, ensinam o indivíduo a organizar seu próprio mundo (interior) e o mundo físico/social (exterior). Segundo Giordano (2007), os contos de fada articulam os personagens em estórias semelhantes à da vida real, na qual há problemas e dificuldades familiares, sociais e pessoais. O viés universal desses contos vêm justamente da ideia de que todas essas dificuldades são comuns à toda civilização, independente da cultura de cada povo.

O conto de fadas é uma alegoria de passagem iniciática na qual o herói representa a alma perdida no mundo a lutar contra os poderes inferiores de sua própria natureza e contar os enigmas que a vida lhe propõe, até encontrar, após aceitar e realizar as provas, os meios para sua própria redenção. (PAZ, 1985, p.18)

Bettelheim (2002) contribui com a ideia dizendo que, enquanto os pais julgam que os contos de fadas transportam as crianças para um mundo de completa fantasia, magia, distanciando-a da realidade, na verdade, as crianças estão se aproximando da realidade interior, superior à realidade considerada pelos pais, que é a realidade do mundo (físico).

É claro que se deve contar aos filhos tanto histórias feias como bonitas. Toda criança deve receber o mapa e o treinamento para penetrar as florestas claras e sombrias do mundo. Omitir que há violências, más opções e grandes paixões que subjagam a mente, e não ensinar às crianças como proteger sua alma a enfraquece. (ESTES, 2005, p. 25)

Os contos de fada, portanto, embora apresentem raízes em tempos distantes, mostram-se, hodiernamente, como narrativas diretamente relacionadas à intimidade do leitor. É o que

afirma Tatar (2004), colocando o leitor não como alguém passivo, mas como aquele que interage com o conto maravilhoso por meio da compreensão das relações de poder, vitórias, perdas, medos, romance, entre outros pontos exteriorizados nos contos de fada, que permitem a ele fazer uma avaliação de sua trajetória em busca de superação das dificuldades da vida. A partir dessa interação, o indivíduo tem acesso aos conteúdos inconscientes cuja compreensão o ajudará a lidar com seu próprio mundo interior e com o mundo no qual vive e interage com a sociedade.

6 A MANIFESTAÇÃO DO MAL

A partir da conceituação de arquétipo, considera-se o mal como elemento inerente ao inconsciente, já que ele toma sua forma simbólica, figurada (conscientizada), por meio dos contos de fada. Percebe-se, também, que o mal, tendo sua existência intrínseca à vida humana, independente da cultura à qual o indivíduo pertença, relaciona-se à Sombra, um dos conteúdos do inconsciente coletivo, e aparecerá de forma irrevogável na vida, assim como é representado em cada conto de fada.

Trindade (2008) coloca que há uma natureza bipolar nos arquétipos (Grande mãe/pai/persona/Sombra/anima/animus/herói e Self (si mesmo). Há um entendimento, portanto, de que o mal é uma contraposição do bem; o lado negativo existe para dar lugar à conceituação de bem. Para Jung (2016, p. 134):

Infelizmente, não há dúvida de que o homem não é, em geral, tão bom quanto imagina ou gostaria de ser. Todo mundo tem uma Sombra, e quanto mais escondida ela está da vida consciente do indivíduo, mais escura e densa ela se tornará. De qualquer forma, é um dos nossos piores obstáculos, já que frustra as nossas ações bemintencionadas.

Bettelheim (2002) ratifica a ideia do arquétipo advindo de um inconsciente coletivo, enfatizando a onipresença do mal, tanto quanto do bem, nos contos de fada. O autor comprova que o mal toma sua forma figurada por meio de sua forma física e por meio de suas ações, já que mal e o bem têm presença indispensável na vida. Estarão ambos os conceitos, portanto, representados também em sua forma arquetípica onipresente nos contos de fada.

O símbolo é a maneira pela qual os arquétipos são visíveis ao homem, isto é, através de seus símbolos torna-se possível reconhecer a existência de arquétipos. Os mitos e lendas são as linguagens primordiais dos arquétipos. Estes fazem das linguagens figurativas suas representantes. A linguagem dos símbolos pode ser considerada a forma de expressão do inconsciente pessoal e coletivo. (TRINDADE, 2008, p. 67).

O mal, com sua figura intimidadora, impositora e marcante, impõe-se nos contos como um ente sem causa, mas destinado ao extermínio.

Ele se apresenta em forma de problema, é aquele que causa desordem, desconforto,

conflitos e desgastes. Bettelheim (2002) diz que o dilema existencial se apresenta desde o início, nos contos de fada, em sua forma mais categórica. A partir disso, o autor percebeu que esses contos demonstram à criança a existência de entraves e lutas na vida inerentes à existência humana e com as quais ela será obrigada a lidar. É por esse motivo que as histórias dos contos tendem a levar o leitor às resoluções dos problemas na forma de um combate com o mal.

Segundo Von Franz (2020), o mal pode ser exteriorizado de duas formas nos contos de fada: ou há uma possessão do mal (o ser humano passa a comportar características metafísicas e sobrenaturais) ou o mal simplesmente aparece como uma forma demoníaca. Em seu livro sobre *A Sombra e o mal nos contos de fada*, ela exemplifica esse fato por meio de dois contos.

Em um deles, o mal aparece como uma divindade natural, em outro, o mal é exteriorizado por meio de uma possessão demoníaca (um ser humano é possuído por uma força maligna que o controla e esse humano se transforma ao longo da história até a destruição). Possessão, para a autora, significa “ser assimilado por imagens arquetípicas numinosas”(p.163). Bettelheim (2002) afirma que os símbolos, as figuras e os arquétipos constituídos facilitam o entendimento do leitor quanto à forma como o mal se apresenta na vida.

Encarar o mal, tendo sido ele apresentado de uma forma direta e marcante, ajuda o leitor a interiorizar a ideia de que as dificuldades da vida são assustadoras, impactantes e intensas e, dessa forma, encará-lo é tão difícil quanto necessário como condição da existência humana.

As bruxas, os monstros e outras formas demoníacas de aparição do mal são símbolos que refletem, em suas representações, afetos negativos como o medo, a ansiedade, alguns outosvícios e situações problemáticas que a humanidade enfrenta. Radino (2003) explica essas aparições demoníacas como símbolo arquetípico do mal como uma forma da criança se sentir protegida diante do mundo. Abramovich (1997) reforça a ideia dizendo que é comum as bruxas e os monstros aparecerem de forma grotesca, horrenda e assustadora, provocando uma repulsa ou um desejo de afastamento, por parte da criança, o que, para Radino (2003), é uma forma de permitir com que essa imagem projetada pela criança seja mais assustadora que o problema no mundo real.

Almeida (2020, p. 8), em seu trabalho sobre o mal nos contos de fadas escritos pelos

irmãos Grimm, destaca de que forma o mal é representado e algumas razões que justificam o terror em suas aparições:

O mal, no universo literário dos irmãos Grimm, representa um elemento peculiar, que é objeto frequente de estudos em razão de expressar, através de personagens, a crueldade e o medo, que são essenciais para afetar o leitor de maneira aterrorizante. Em *Kinder-und Hausmärchen*, os agentes do mal, tais como lobos, bruxas, monstros, madrastas e sogras, são responsáveis por instrumentalizar o medo, de um modo geral, através de violência, assassinatos, mentiras, conspirações, vingança, rituais de magia negra, canibalismo e mutilações.

É possível estender o comentário para outros contos de fada, já que essas representações são, de fato, assustadoras.

Em relação às bruxas, acredita-se que, além da influência medieval sobre a formação delas nos contos (e sua relação com a Sombra), os celtas contribuíram com a assimilação do sobrenatural à imagem da mulher (bruxa ou fada), já que havia, na cultura deles, culto à força feminina.

Por ser um povo ligado aos mistérios do sobrenatural e cultivarem a espiritualidade, os celtas favoreceram a assimilação do Cristianismo em parte da Europa. Houve fusão entre os rituais pagãos celtas e a liturgia cristã, sendo que o próprio culto à Virgem Maria está relacionado ao culto celta de adoração de mulheres sobrenaturais (druidesas ou fadas). (CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 18)

Dessa forma, Coelho (2009) ratifica a ideia dizendo que nesse mesmo contexto histórico-mítico (céltico), a imagem da mulher é relacionada a uma força interior e a um poder que se sobrepõe aos homens e à natureza. A imagem da mulher druidesa, sacerdotisa, maga, profetisa foi precursora de grandes personagens femininas das novelas arturianas e, por conseguinte, aos contos de fadas.

Nesse ínterim, fadas e bruxas são personagens recorrentes nos contos; as bruxas, precursoras desse arquétipo tão complexo e determinante nas ações humanas: a Sombra. Observa-se, na personificação do mal no conto maravilhoso, uma série de vícios e características que, em conjunto, formam o símbolo arquetípico da Sombra. Alguns exemplos podem ser encontrados nos contos Barba Azul, Branca de Neve e Cinderela.

Era uma vez um homem muito rico, que tinha muitas propriedades, todas nobres palácios, na cidade e no campo. (...) Mas apesar da riqueza, ele tinha uma tristeza: sua barba era azul. A barba o fazia parecer feio e assustador que as moças fugiam quando se deparavam com ele (PERREAULT, 1697 *apud* ÁVILA, 2019).

Um ano depois, o rei se casou com outra mulher. Era uma belíssima dama, porém muito orgulhosa e arrogante, não tolerava a ideia de que alguém pudesse ser mais bonita do que ela". (GRIMM, 1812 *apud* ÁVILA, 2019).

A nova esposa trouxe com ela duas filhas, elas eram belas e formosas na aparência, sobretudo de corações negros e vis. E começaram tempos muito difíceis para a pobre moça" (GRIMM, 1812 *apud* ÁVILA, 2019).

Percebe-se, por meio desses e de outras descrições da simbologia maligna, alguns vícios que estão sempre presentes na figura do mal. Já foram mencionados, também, alguns aspectos demoníacos e horrendos que norteiam a representação humana do mal; entretanto, há também afetos (ciúme, inveja, orgulho, arrogância) que são formadores da personalidade sombria dos contos de fadas. Esses vícios aparecem, como afetos.

6.1 A MANIFESTAÇÃO MALIGNA E A LIBERDADE DE ESCOLHA

Falar sobre Sombra e mal nos contos de fadas não é tão desafiador, tendo em vista que Jung e, posteriormente, Von Franz já deixaram material significativo a respeito do assunto pronto e dissecado para a leitura. Isso não quer dizer que o assunto seja fácil de entender, mas a pesquisa sobre a Sombra e o mal, apenas os dois aspectos nos contos de fadas, não resultaria em um trabalho com alguma análise distinta das muitas excelentes que já existem.

A novidade desta pesquisa concentra-se justamente na palavra “involuntariedade”. A manifestação involuntária do mal ainda não foi alvo de questionamentos profundos em trabalhos e pesquisas sobre a Sombra e o mal nos contos de fadas. Talvez a ausência desse questionamento relacione-se diretamente à aparição do mal nos contos; essa aparição sempre se dá repentina, impositiva, opressora, potente, agressiva, horrenda, de forma que não nos preocupamos com a origem da manifestação maligna, mas apenas com a desenvoltura do herói diante do mal que já se apresentou pronto.

Nesse sentido, o ser humano se dá conta, desde sempre, da existência do mal no mundo, sobretudo pelos conflitos e pelo sofrimento que assolam a todos desde o nascimento. O mal existe, impõe-se. Não há contexto de existência sem que o mal também exista. A Sombra constitui parte do inconsciente coletivo, presente em todo ser humano, e é a partir dele que o mal se manifesta em sua forma mais genuína, conforme já explicitado em Ramos e Xavier (2014), no capítulo sobre arquétipos desta mesma pesquisa.

Sant’anna (2019) faz um trabalho sobre a Psicologia Analítica e a questão do sofrimento humano. Para isso, o autor compara como o sofrimento se dá na modernidade em detrimento de um tempo passado, não tão distante, mas muito distinto do atual. Usando Bauman, Giddens e uma vasta bibliografia, Sant’anna deixa a entender que, independente de como se dá o sofrimento humano de cada época, ele existe e precisa ser analisado, conforme os arquétipos e o movimento feito por eles no processo de individuação.

Dessa forma, o sofrimento não é um tema desconsiderável ou um tema que devemos deixar de lado, tendo em vista sua presença inerente à existência humana e seus efeitos avassaladores. Não é à toa que Jung dedicou-se tão arduamente à sua obra *Resposta a Jó* (2013). A partir dela, Jung analisa, sob diversos aspectos, o sofrimento de Jó e suas representações coletivas na humanidade.

Já imerso no contexto bíblico, que tanto representou arquetipicamente o ser humano, tem-se um mito que pode introduzir com êxito a análise de contos proposta por este trabalho,

tendo em vista a clareza com que se coloca a involuntariedade da manifestação maligna.

O mito de Lúcifer é encontrado em Ezequiel 28, a partir do versículo 11. Como todo mito, esse também é repleto de símbolos e manifestações do inconsciente:

Veio a mim a palavra do Senhor, dizendo: Filho do homem, levanta uma lamentação sobre o rei de Tiro, e dize-lhe: Assim diz o Senhor DEUS: Tu eras o selo da medida, cheio de sabedoria e perfeito em formosura. Estiveste no Éden, jardim de Deus; de toda a pedra preciosa era a tua cobertura: sardônia, topázio, diamante, turquesa, ônix, jaspe, safira, carbúnculo, esmeralda e ouro; em ti se faziam os teus tambores e os teus pífaros; no dia em que foste criado foram preparados. Tu eras o querubim, ungido para cobrir, e te estabeleci; no monte santo de Deus estavas, no meio das pedras afogueadas andavas. Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado, até que se achou iniquidade em ti. Na multiplicação do teu comércio encheram o teu interior de violência, e pecaste; por isso te lancei, profanado, do monte de Deus, e te fiz perecer, ó querubim cobridor, do meio das pedras afogueadas. Elevou-se o teu coração por causa da tua formosura, corrompeste a tua sabedoria por causa do teu resplendor; por terra te lancei, diante dos reis te pus, para que olhem para ti. Pela multidão das tuas iniquidades, pela injustiça do teu comércio profanaste os teus santuários; eu, pois, fiz sair do meio de ti um fogo, que te consumiu e te tornei em cinza sobre a terra, aos olhos de todos os que te vêem. Todos os que te conhecem entre os povos estão espantados de ti; em grande espanto te tornaste, e nunca mais subsistirá. (BÍBLIA, Ezequiel, 28:11-19)

Nesse contexto, Deus conversa com Ezequiel sobre o rei de Tiro e, a fim de elucidar sobre as atitudes iníquas do rei, Deus retoma a história de Lúcifer e, pela primeira vez, o leitor da Bíblia pode conhecer um pouco melhor sobre a origem do mal.

O nome Lúcifer não é usado na passagem, tendo em vista que ele é um nome latino. É utilizado posteriormente à escrita de Ezequiel, apenas no Império Romano, após 324 d.C., com a cristianização de Roma. Não obstante, será usado aqui como forma de facilitar a leitura.

Conforme o relato de Deus, Lúcifer era “cheio de sabedoria e perfeito em formosura”. Era Querubim cobridor. Querubim era uma função alta entre os anjos; o Querubim cobria a glória/o trono de Deus e, por isso, deveria ser um anjo próximo a Deus, mais puro e subserviente. No entanto, mesmo Lúcifer sendo criatura de Deus, ou seja, foi criado e formado por Deus, incumbido para viver na presença dele, próximo ao trono dele, surgiu, em Lúcifer, a “iniquidade”.

Levando a palavra ao pé da letra, essa “iniquidade” seria o contrário de “equidade”,

ou seja, Lúcifer se encontrou “desigual” a Deus. Deus, que era puramente amor, sabedoria, beleza, pureza, glória – era a plenitude, a perfeição – esperava que suas criaturas vivessem em equidade a ele.

No entanto, surgiu, em Lúcifer, a “iniquidade”. Foi encontrado nele algo que se distanciava do que Deus era. Lúcifer pecou, porque seu interior se encheu de violência. Dessa iniquidade surge o mal cristão, o responsável por toda a história da redenção. Todo o contexto bíblico só existe pelo fato de ter surgido, em Lúcifer, essa iniquidade.

Mais uma vez, surge a pergunta: de onde vem essa “iniquidade”? Deus sendo o todo poderoso, o criador dos anjos, teoricamente perfeitos, por que Lúcifer teve seu coração cheio de violência? Em um ambiente de perfeição, em que a presença de Deus era radiante, Lúcifer era um anjo cobridor, de onde vem essa violência, essa iniquidade? Para Jung (2016, p. 278):

A autonomia do inconsciente começa onde se originam as emoções. Estas são reações instintivas, involuntárias que perturbam a ordem racional da consciência sem suas irrupções elementares. Os afetos não são “feitos” através da vontade, mas acontecem. No afeto aparece às vezes um traço de caráter estranho até mesmo à pessoa que o experimenta, ou conteúdos ocultos irrompem involuntariamente.

Nesse contexto, a afirmação de que os afetos não feitos através da vontade, acontecem, e que conteúdos ocultos irrompem involuntariamente, sugere uma involuntariedade nos afetos presentes em Lúcifer, no mito explicitado acima. O “surgir” passa a fazer mais sentido, quando entendemos que o afeto “surge”, é um processo involuntário. A partir de então, o inconsciente toma uma posição de autonomia, permitindo o irrompimento de conteúdos ocultos.

Tomando o mal como uma manifestação advinda da permissão que o indivíduo dá à tomada do Ego pela Sombra (nem sempre de forma íntegra), o mal torna-se, também, uma questão ética. Isso acontece independentemente do que representa o mal para cada comunidade. Não importa o que será reprimido para a Sombra, importa que sempre haverá Sombra e dar vazão a ela é abrir espaço para a manifestação maligna. Nesse sentido, evidencia-se o que Von Franz (2020) diz sobre a questão ética nos contos de fadas; para a autora, não importa o que se considere certo ou errado, o homem tem uma predisposição a avaliar sua própria conduta, tendo como parâmetro noções de certo e errado. Essa predisposição é um traço geral humano, o que proporciona uma nítida relação entre a ética

humana e os contos de fadas.

Nesse viés, Von Franz (2020, p. 169) discute sobre a vontade de dar vazão à Sombra:

Suponhamos, por exemplo, que você esteja furioso com uma pessoa, com vontade de matá-la, mas você reconhece que, em condições normais, isso é algo que você pessoalmente não poderia fazer. Será que é este o código geral coletivo falando dentro de você, ou será seu próprio sentimento que o impede? Num caso assim, não podemos fazer uma distinção. (...) O fato é que você não pode fazê-lo porque algo dentro de si o proíbe, e isso é tudo.

Von Franz (2020) ainda diz que esse senso de código coletivo ético que temos é o que Freud chama de Superego. No entanto, reconhece-se a existência de um código ético pessoal, também chamado pela autora como “a voz” que dita o que deve ser feito, independente do código coletivo, que às vezes é limitado. Essa voz vem do *Self*, a essência do ser.

Independente de onde venha o código ético, e sendo ele pessoal ou coletivo, fato é que ele apenas vem, e agir conforme o que dita o código não depende de uma decisão meramente racional do indivíduo. “Você não pode fazer porque algo dentro de si o proíbe”, (p. 161); o que dita o código ético já não é voluntário. Em *O retrato de Dorian Gray*, o personagem entrega-se aos desejos da Sombra e torna-se mau por permitir com que a Sombra tome conta do Ego; a ponto de se destruir por completo. No entanto, o questionamento persiste: em que ponto da história Gray teve total controle sobre a decisão de entregar-se ou não à Sombra?

Pode ter havido um conflito moral em relação ao código coletivo ou ao código pessoal, mas Gray tinha controle sobre as motivações que o levaram a ignorar “as vozes” dos códigos pessoal e coletivo? É possível estabelecer alguma relação evidente de que os indivíduos têm autonomia sobre as motivações, geralmente inconscientes, que os levam a decidir ignorar os códigos éticos e dar lugar à Sombra?

a consciência origina-se de uma psique inconsciente, mais antiga do que a primeira, que continua a funcionar juntamente com a consciência ou apesar dela. Embora haja muitos casos em que conteúdos conscientes se tornam de novo inconscientes [exemplo, por meio da repressão], o inconsciente como um todo está longe de representar um resto de consciência (JUNG, 2000, p. 274).

Nessa passagem, Jung afirma que o inconsciente está longe de ser apenas conteúdos reprimidos ou experiências vividas do indivíduo. Jung reafirma a existência de um inconsciente primitivo, que existe independente das vivências que o indivíduo tenha. É o inconsciente coletivo.

Nesse sentido, o inconsciente, mais amplo que a consciência, trabalha junto e apesar dela, de forma que, conforme Jung (2016), vivemos, a maior parte do tempo, sem nem nos dar conta da existência desse inconsciente. No entanto, ele trabalha, o tempo todo, desde o nascimento, com conteúdos que já estão lá, movimentando-se e afetando o consciente, por meio do Ego, de acordo com a energia emanada pelo *Self*. Nesse contexto, até que ponto há voluntariedade na manifestação de cada ato humano? Aquilo que é iluminado pelo Ego, que chega à consciência, é iluminado a partir de qual vontade? Além disso, se o inconsciente trabalha o tempo todo, sem que percebamos, até que ponto o que pensamos e o que desejamos, até que ponto nossas motivações para a ação são inteiramente voluntárias?

Chamamos o inconsciente de um “nada”, e no entanto ele é uma *realidade in potentia*: o pensamento que pensaremos, a ação que realizaremos e mesmo o destino de que amanhã nos lamentaremos já estão inconscientes no hoje. O desconhecido que o afeto descobre sempre esteve aí e mais cedo ou mais tarde se apresentaria à consciência. Por isso devemos contar constantemente com a existência de algo ainda não descoberto. Podem ser, como dissemos, qualidades desconhecidas de caráter. Podem manifestar-se também possibilidades futuras de desenvolvimento, talvez uma explosão emocional que transforma radicalmente uma situação. O inconsciente é como o *Janus bifronte*: por um lado, seus conteúdos apontam para trás, em direção a um mundo do instinto pré-consciente e pré-histórico; por outro, antecipa potencialmente um futuro, devido a uma prontidão instintiva de fatores determinantes do destino. Um conhecimento completo de um traçado de fundo existente desde o início em um indivíduo poderia ser em grande parte a condição de possibilidade da predição do seu destino. (JUNG, 2016, p. 278)

A partir do exposto por Jung, percebe-se a existência de um inconsciente que se impõe, que é, que existe e que determina a manifestação humana: o pensamento, a ação, o destino. Esse inconsciente já existe; em algum momento poderá ou não vir à consciência, mas já existe.

Assim, pensa-se de forma restrita a manifestação do mal, por meio da ação da Sombra (conteúdo inconsciente). Na narrativa bíblica supracitada, Deus tenta explicar a origem da

natureza de Lúcifer, mas não explica a natureza do mal; a origem dele não se sabe. Em nenhuma mitologia ou conto de fada tem-se a origem do mal, porque o ser humano não sabe, realmente, de onde ele vem. E então nos resta dizer que ele “surgiu”. Nos resta visualizar, já no início dos contos, a presença madura e impositiva do mal. Ele já está lá, quando nos damos conta da própria existência.

6.2 A MANIFESTAÇÃO DA SOMBRA NO CINEMA: A ADAPTAÇÃO DO SÍMBOLO MALIGNO PARA AS TELAS

Ao se falar em estudo da narrativa, tem-se como referência o grande teórico Genette (1979). Embora o autor utilize a literatura como ponto de apoio a suas conceituações e teorizações narrativas, há menções de aplicabilidade destas em obras cinematográficas. Um dos momentos em que ele menciona a estrutura cinematográfica como uma estrutura narrativa tanto quanto os textos literários se encontra em sua obra *Discurso da Narrativa*, enquanto ele disserta sobre o Tempo da Narrativa (p.31). Stam (2004) destaca que os críticos de cinema em 1950 faziam uma íntima relação entre este e o romance.

Todorov (1990) afirma que a análise da narrativa pode ser feita em suas diversas formas de estruturação. De todo modo, conforme Parente (2000), o entendimento da narrativa cinematográfica subordinou-se, inúmeras vezes, às concepções de narrativa de forma geral.

É indubitável que o cinema apoderou-se de contos populares, outrora contados apenas por via oral, registrados pela literatura na era moderna e adaptados para o cinema na era ultramoderna. Os contos de fadas, por exemplo, foram adaptados por Walt Disney, de forma que a empresa se tornou referência em produção de animações e filmes com contos de fadas. Posteriormente, a indústria cinematográfica, sobretudo a norte americana, obteve êxito com suas produções a partir do fantástico.

Walt Disney (1901-1966) começou sua carreira na produção de cartoons animados em Kansas City, no início da década de 1920, com a produção da série intitulada *Laugh-O-Grams*, composta por seis filmes curtos de 6 a 8 minutos de duração. Tratava-se de releituras carnavalescas e absurdas de contos de fadas como Chapeuzinho Vermelho, o Gato de Botas, Cinderela, dentre outros. Além dos *Laugh-O-Grams*, Disney produziu *Alice's Wonderland*, em 1923, filme que mesclava animação e *live action*, e que daria início, posteriormente, à série *The Alice Comedies*, a partir de 1924, já em Hollywood. (SALGADO, 2012, p. 102)

A exploração dos elementos fantásticos no cinema traz à tona as imagens horrendas dos personagens malignos, agora não apenas na imaginação, mas de uma forma visível e concreta. A exploração do símbolo sombrio abriu grandes oportunidades para os filmes e as séries de terror. Zarantonelli *et al* (2005) dizem que, na primeira metade do século XX, grandes produtoras de filmes, com destaque a Universal Pictures, tornaram-se conhecidas pela produção de filmes de terror, a partir de *Drácula* (1931), Tod Browning, A múmia

(1932), entre outros.

Além disso, é interessante pensar na semelhança entre esse terror cinematográfico de sucesso no início do cinema com o terror associado ao sombrio nos contos de fadas ocidentais (alguns deles serão analisados neste trabalho):

O horror gótico, de maneira geral, centra-se em cenários típicos da Europa medieval: castelos, afastadas mansões mal-assombradas, pequenos vilarejos no interior. Homens de cartolas e fraques, damas de longos vestidos e cabelos bem arrumados, velas com sua luz amarelada (afastando, mas não muito, a escuridão), carruagens, longas capas negras, teatros abandonados, festas à fantasia com máscaras aterrorizantes, assassinatos misteriosos, corvos negros e sempre um pequeno filete de sangue rubro compõem o clima desse tipo de produção. (ZARANTONELLI *et al*, 2005, p. 28).

Toda essa abordagem tem sido feita neste capítulo a fim de possibilitar uma pequena análise da manifestação da Sombra num conto colocado dentro da série *A maldição da mansão Bly*, baseada no livro do inglês Henry James *A volta do paraqueto*. O conto narrado dentro da história assemelha-se muito aos contos de fada, além de ter uma manifestação sombria evidente, podendo facilitar, em muito, as análises da Sombra neste trabalho.

6.2.1 A maldição da mansão Bly: um recorte sobre a história de Viola

Na série mencionada, a história sobre a mansão Bly é narrada por uma personagem, aproximando a estória aos contos passados por tradição oral. Dentro da história da mansão, há uma maldição originada por uma das proprietárias dela, cujo nome era Viola.

Viola e sua irmã moravam com o pai na mansão Bly, em meados do século XIX. O pai morre e deixa as duas filhas, já adultas, sozinhas para cuidar da mansão e do patrimônio da família. Viola era a irmã mais velha e a que mais tinha aptidão para os negócios, enquanto a irmã mais nova cuidava da casa e dos afazeres domésticos. Percebendo que ambas estavam desamparadas por serem mulheres solteiras e sem pai, Viola decide se casar e, para isso, convida um primo distante para selar o matrimônio. O primo foi escolhido por Viola porque, segundo ela, ele era um homem honesto e preservaria bem o patrimônio da família Bly, sobretudo a mansão. Assim se fez: Viola e o primo se casaram.

Após algum tempo, eles conceberam uma menina. Pouco depois do parto, Viola começou a apresentar alguns sintomas de uma doença não mencionada pela narrativa, como

tosse contínua, fraqueza, vômito e falta de ar. A doença de Viola se agravou, a ponto de o médico examiná-la e afirmar que a mulher teria apenas mais alguns meses de vida.

Nesse ínterim, Viola sentia-se impotente diante dos negócios de sua família e da preservação do patrimônio do pai falecido, que, para ela, eram importantíssimos. Além disso, Viola percebeu que, ela estando doente, seu marido dava indícios de uma aproximação afetiva com a irmã mais nova, que vivia, até então, em prol dela, Viola. Dessa forma, a personagem doente lutava contra a morte, a fim de impedir que qualquer coisa que fosse sua não fosse passada a outros, incluindo o marido e sua riqueza. O apego ao dinheiro, o orgulho, a vaidade e a luxúria eram características determinantes na personalidade de Viola.

Os personagens da casa fizeram tudo quanto puderam para tornar os últimos dias de Viola agradáveis e, quando sentiram que estava na hora da morte, chamaram um vigário até a mansão para auxiliar Viola nos votos de morte e na entrega de sua alma a Deus.

Viola, em sua teimosia, não reproduziu os votos e negou a morte. A narradora menciona, ainda, que a carruagem da morte, guiada por um cavalo negro de olhos vermelhos, fixava-se dia após dia na porta da mansão Bly, esperando por Viola. No entanto, ela o dispensava e recusava-se a morrer.

Viola viveu por mais seis anos, doente, definhando, mas insistindo, a todo custo, que sua hora não era chegada. Ela dispensou por tantas vezes o cavalo preto que ele desistira de buscar a mulher.

Certo dia, a irmã mais nova, vendo o sofrimento de sua irmã, decidiu matá-la, e foi o que fez, no quarto de Viola. Asfixiou-a.

A teimosia de Viola, pela vida, era tão grande, que, mesmo após morrer, sua alma não teve descanso, e ela foi parar dentro de um baú, que ela entregara ao marido pouco antes da morte. Nesse baú havia suas joias mais caras e seus vestidos de luxo, utensílios que Viola valorizava demasiadamente, por seu orgulho e luxúria.

Dentro do baú, Viola dormia, acordava e andava. Percebia que estava presa e, por isso, dormia, acordava e andava, esperando que alguém, um dia, abrisse o baú e a libertasse. Dentro do baú, havia um espelho. Nesse espelho, Viola via seu reflexo cada vez mais evidenciando um rosto cadavérico, que aparecia apenas no espelho. Era sua alma definhando.

Em meio a esse contexto, a irmã mais nova se casa com o primo, viúvo de Viola. A irmã mais nova, com o passar do tempo, percebe que o dinheiro da família estava acabando

e resolve, contra a vontade do marido e de Viola, abrir o baú, para usufruir das riquezas que a irmã pedira para guardar, a fim de beneficiar sua filha quando esta crescesse. A irmã abre o baú. Viola, finalmente, é libertada, momentaneamente, e se vinga da irmã, matando-a.

Ao chegar em casa, o viúvo vê sua última esposa (a irmã mais nova) morta no chão e decide se mudar de Bly. Antes da mudança, o primo joga o Baú no lago de Bly, em frente à mansão, onde Viola é aprisionada, também, já que estava dentro do baú.

Viola, além de toda a amargura e os ressentimentos que passou em vida, acaba sendo abandonada ali, sozinha, no fundo do lago de Bly, perdendo de vez o marido, a filha e seu patrimônio, já que a mansão fora vendida. Ela se sente completamente frustrada, sente um vazio inexplicável e sente o peso da solidão eterna.

A amargura foi tanta que Viola amaldiçoou todo o território de Bly, fazendo com que todos que ali morressem ali mesmo ficassem para sempre. Todos os dias, à noite, Viola saía do lago, andava pela mansão, em busca da filha, que vira pela última vez em sua cama, via que ela não estava lá, e voltava para o lago. À medida que o tempo passava, outras pessoas se mudavam para Bly e, nesse ínterim, Viola saía do lago, andava pela mansão, ia até sua cama, pegava quem estivesse nela, e levava para o lago, como se fosse sua filha, a quem desejava tanto ter junto de si. No lago, Viola afogava a pessoa e a condenava a uma estadia eterna no território de Bly.

6.2.2 Viola e a Sombra

Por mais que a história se assemelhe em muito com uma lenda, o conto tem muitas semelhanças com os contos de fada, também. Conforme Lopes (2018), lenda é uma narrativa que está entre o factual e a dúvida de que a história foi real, ou seja, não há como provar se aconteceu ou não. A história de Viola não se encaixa em lenda, pois, embora tenha elementos fantásticos, ela não é contada com a dúvida sobre a veracidade da narração. A narradora foi personagem ativa na história de Viola e da mansão Bly, ou seja, o conto, dentro da série, é considerado real.

A história também se distancia do conto de fada por não ter um herói, que precisa se confrontar com a Sombra e se redimir por meio de um combate ao mal. Não obstante, Viola foi colocada aqui porque, ainda que a história não seja conto de fada, a personagem representa, assim como Dorian Gray, mencionado nos capítulos acima, integralmente a Sombra.

A narrativa se inicia a partir de uma personagem madura, que, com a morte do pai, estabelece-se firmemente em seu papel de tutora do lar e de negociante, no lugar do pai. Além de sua firmeza e maturidade, Viola evidencia, desde o início, vícios muito bem delimitados, como o orgulho, a presunção, a vaidade e a luxúria, que guiaram seu comportamento até uma completa perdição.

Quando uma pessoa tenta ver sua Sombra, ela fica consciente (e muitas vezes envergonhada) das tendências e impulsos que nega existirem em si mesma, mas que consegue perfeitamente ver nos outros – coisas como o egoísmo, a preguiça mental, a negligência, as fantasias irrealis, as intrigas e as tramas, a indiferença e a covardia, o amor excessivo ao dinheiro e aos bens – em resumo, todos aqueles pequenos pecados que já se terá confessado dizendo: “Não tem importância; ninguém vai perceber e, de qualquer modo, as outras pessoas também são assim”. (JUNG, 2016, p. 222)

No sentido do que a passagem acima afirma, mais uma vez os vícios, definidos por Jung como “pequenos pecados”, são constituintes da Sombra. Em um conto fantasioso, o personagem que representa o extremo desses pequenos pecados tem em si a representação sombria, o arquétipo Sombra.

Assim como Dorian Gray, ao ter se entregado tanto à Sombra, Viola permite – não se sabe o que a faz permitir – a tomada, por parte da Sombra, do Ego, fazendo a personagem perecer. Além disso, Dorian, aparentemente, continua belo, como sempre fora, apesar de ver, em seu retrato, sua alma sombria. Viola, após a morte, vê sua verdadeira face no espelho: a face de uma alma integralmente sombria e assustadora, tão dominada pelos vícios que se encontra morta.

Ao fim do conto, quando Viola sai do lago, todos os dias, sua imagem está completamente disforme, representando seu interior, tomado pela frustração, pelo orgulho ferido, pelo abandono e pela desesperança. Então, vê-se, nela, o símbolo maligno tal qual é descrito nos contos de fadas, reforçado por Abramovich, a qual afirma o símbolo maligno ser sempre horrendo e assustador.

Mesmo nesse conto, que não é de fadas, mas é fantasioso, apresentando com explicitude a existência de símbolos ao longo do enredo, o mal aparece pronto. Viola não era senhoril no início da estória, mas era madura, firme, imponente; mostra-se pronta. Justamente essa personagem é que dá vazão por completo à Sombra, é ela quem representa o mal (e, assim, amaldiçoa tudo o que está a sua volta). Não há explicações de por quê Viola era plena de vícios

e como ela decidiu dar lugar à Sombra. Ao longo da estória, percebe-se que a doença estimula em muito o desenvolvimento de seus vícios a ponto de matá-la. A doença simplesmente aparece, também. Não é explicada, não há causas; sequer aparece, no conto, o nome da doença. Viola simplesmente adoece.

A autonomia do inconsciente começa onde se originam as emoções. Estas são reações instintivas, involuntárias que perturbam a ordem racional da consciência sem suas irrupções elementares. Os afetos não são “feitos” através da vontade, mas acontecem. No afeto aparece às vezes um traço de caráter estranho até mesmo à pessoa que o experimenta, ou conteúdos ocultos irrompem involuntariamente. (JUNG, 2016, p. 278)

Viola é mais um símbolo maligno. Existe tal qual a Sombra. Apenas existe, com vícios bem definidos que fazem parte da sua personalidade; não se pode delimitar de onde esses vícios vêm e o que faz a personagem ser tomada por eles. Além disso, Jung completa a análise afirmando que as emoções, os afetos, os pensamentos e até a própria manifestação humana já existem no inconsciente, como *realidade in potentia*. Esses elementos inconscientes se manifestarão na consciência em algum momento, que também não é de escolha do indivíduo.

7 O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO

Jung, após passar por uma crise de meia idade, refletiu sobre as intensas mudanças que ocorriam com ele (e com alguns de seus pacientes) até chegar à ideia de processo de individuação, conforme Motta e Paula (2005). Os sonhos são parte de uma única e grande teia de fatores psicológicos. Observando atentamente os temas dos sonhos de cada indivíduo, ao longo da vida, é possível perceber que há um esquema de temas e tendências que aparecem, somem e tornam a aparecer. O desenvolvimento desse esquema promove um desenvolvimento psíquico – lento e imperceptível – também chamado de processo de individuação (JUNG, 2000).

Segundo Motta e Paula (2005), para Jung, um conflito pode ser ultrapassado, caso haja renúncia de um interesse em prol de um novo. Ultrapassa-se um nível, à medida que um interesse novo surge e inibe a urgência do último. O conflito se dissipa. Para essa ultrapassagem, o indivíduo precisa se desprender de certas emoções e por isso alcança um novo nível de consciência. A partir desse conflito de interesses e dessa ultrapassagem de nível, renunciando as emoções e tomando consciência delas, o processo de individuação se inicia. Para Jung, esse processo acontece apenas com pessoas em meia-idade, tendo em vista que, para passar pelo processo, a pessoa precisa conseguir suportar os conflitos de opostos em si e renunciar às emoções, o que não é possível sem certa experiência ou maturidade.

Tal como descrito por Jung, o processo de individuação envolve o sacrifício do herói, sua morte para o nascimento do velho ou velha sábia. Algumas interpretações, também, veem neste processo uma renúncia dos aspectos materiais da existência e das paixões, que prepara o indivíduo para o seu desligamento do mundo. A crise de meia-idade atinge o indivíduo justamente quando suas metas mundanas estão em questionamento e, para Jung, a superação deste conflito interno envolve uma atitude quase religiosa de aceitação das perdas e do porvir. Confrontado com sua Sombra, este indivíduo também está buscando entender e aceitar aspectos negligenciados da sua personalidade. O arquétipo Sombra não afeta somente indivíduos passando pela meia-idade, sendo, em geral, responsável por uma variada gama de conflitos no âmbito das organizações, pois envolve, justamente, a tendência à crítica de características que não se aceita e a intolerância do reconhecimento destas mesmas características pelos pares. (MOTTA E PAULA, 2008, p. 28)

Nesse sentido, Santos (2011) ratifica que o processo de individuação é, então, um caminho que o homem percorre até o autoconhecimento, a fim de possibilitar o alcance máximo de suas potencialidades inatas, delimitadas pelo *Self*.

Motta e Paula (2005) apontam que, na atualidade, o mundo exige muito que o indivíduo se estabeleça sobre o mito do heroísmo, fazendo com que ele se distancie do *Self* na busca de afirmação de seu Ego.

O processo de individuação exige o caminho contrário: o distanciar-se do Ego e o aproximar-se do *Self*, alcançando o lugar do velho sábio, em busca de uma psique centrada e equilibrada.

A partir do exposto sobre o processo de individuação, Philippin (1992) diz que os contos de fada têm uma estrutura básica intimamente relacionada ao processo de individuação – finalidade central na psicologia analítica. As histórias exprimem conflitos pelos quais o indivíduo precisa passar e vencer, como um ritual iniciático, a fim de que o herói encontre uma autorrealização existencial.

Nesse sentido, enfrentar a Sombra e não deixar que ela encontre lugar no ego, distanciando-se dela à medida que se aproxima do *Self*, é o ideal dos contos de fada. O herói se constitui nessa jornada de conflito e de combate à Sombra, de superação da possibilidade de tornar-se vicioso ou mau.

8 ANÁLISE DE CONTOS

Como exposto no capítulo sobre arquétipos, estes são apresentados em sua forma mais simples nos contos de fada. Essas imagens arquetípicas contribuem para que o indivíduo compreenda aspectos do inconsciente coletivo (TRINDADE, 2008). Como já abordado neste trabalho, Jung (2016) afirma que os símbolos são formas imagéticas de esses arquétipos aparecerem, tornarem-se conscientes; os símbolos são a forma de os conteúdos do inconsciente coletivo chegarem até nós.

A partir disso, por meio dos símbolos, sobretudo dos símbolos malignos nos contos de fadas, será possível analisar um pouco melhor o que é a Sombra e de que forma ela pode se manifestar no ser humano, considerando que os contos de fadas são a representação mais primitiva da psique.

Dessa forma, foram selecionados três contos de fada, para a análise da natureza arquetípica do símbolo maligno e para a elucidação sobre sua manifestação involuntária. É importante lembrar que, por serem contos populares e por fazerem parte da tradição oral da humanidade, os contos de fadas têm inúmeras formas de representação dos arquétipos, ou seja, por mais que a Sombra seja analisada em sua representação nos contos seguintes, não há apenas um padrão lógico de representação do mal. No entanto, as características apresentadas nos capítulos acima, demonstrando a forma horrorosa em que se coloca o mal nos contos de fada, são comuns, já que não há motivos para o mal, sendo a representação da Sombra, aparecer nos contos de forma harmônica, genuinamente belo e isento de vícios. Se assim fosse, os contos não poderiam representar arquétipos e toda a teoria junguiana não poderia ser aplicada nesse gênero textual.

Os contos escolhidos têm personagens malignos com vícios mais óbvios e imagens assustadoras, o que coloca em evidência, já à primeira vista, o quanto a natureza do mal é assustadora ao ser humano. No entanto, Von Franz (2020) aponta que a Sombra é relativa e funcional nos contos de fadas, ou seja, pode aparecer de diversas formas. A própria estudiosa chama a atenção, em seu livro *A Sombra e o mal nos contos de fadas*, para algumas representações da Sombra. Em alguns contos abordados por ela, como *O Fiel João* e *O leal e o desleal Ferdinando*, a Sombra não apresenta uma forma descaradamente horrenda. A construção da imagem assombrosa, nesse caso, não é por meio da aparência do personagem, mas por meio de seu comportamento. Essa última forma de representar a Sombra também se

encaixa nas análises feitas a seguir. No entanto, um personagem assombroso desde a aparência torna a hipótese da pesquisa mais evidente e didática.

8.1 BARBA AZUL

Charles Perrault reescreveu contos como *Barba Azul*, *O Pequeno Polegar*, *a Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O gato de botas*, entre outros. Para Oliveira (2018), Perrault, por meio da escrita desses contos, recupera contos populares, mas, ao mesmo tempo, insere neles sua marca autoral, tendo em vista que eles vêm acompanhados de comentários morais ao final das estórias.

Arquétipos afogados na espessura de uma fabulação pueril, grandes mitos travestidos e despedaçados que nem por isso emprestam menos de sua poderosa magia a uma historieta popular, tal é sem dúvida o segredo do conto, quer ele seja oriental, feérico ou fantástico [...] (PERRAULT, 2015, apêndice, p. 8).

Barba Azul foi adaptado da tradição oral e obteve extremo êxito ao ser publicado por Perrault. Em resumo, a história consiste em:

um homem muito rico que tinha a barba azul pede em casamento uma das filhas de sua vizinha, deixando que a mãe escolhesse qualquer uma das duas filhas. As jovens ficam apavoradas com a ideia, devido ao aspecto terrível de Barba Azul e também por ele já ter sido casado com outras mulheres, das quais não se sabia o paradeiro. Entretanto, após uma estadia na casa de campo de Barba Azul, com direito a passeios e boas distrações, a filha mais nova acaba achando que ele era um homem bom e que sua barba não era tão azul assim. Os dois se casam, mas, depois de um mês, ele avisa à esposa que precisa fazer uma viagem ao interior, deixando com ela as chaves de cômodos da casa e de cofres, onde guardava toda sua riqueza. Barba Azul diz à esposa para se divertir com as amigas durante sua ausência e que, na casa, ela poderia abrir tudo o que quisesse, só não poderia usar uma pequena chave que abriria o gabinete ao final da galeria dos aposentos. Assim que o esposo parte, as amigas da mulher chegam à casa para conhecer todas as riquezas de Barba Azul. A mulher, que não resiste à enorme curiosidade, acaba desobedecendo-o e abre a porta do gabinete, descobrindo os corpos de várias mulheres mortas degoladas (mulheres com quem Barba Azul havia casado anteriormente). Em choque, a mulher fecha o gabinete, mas a chave fica suja de sangue e, por ser encantada, não é possível limpá-la. Barba Azul volta na mesma noite e descobre a desobediência da mulher. Ameaçada de morte, ela pede que o marido lhe conceda algum tempo para rezar, e, enquanto isso, pede à irmã que suba à torre para ver se seus irmãos estão chegando. Eles conseguem chegar a tempo e a salvam, matando o terrível esposo. A viúva herda toda a riqueza de Barba Azul, ajuda os irmãos e se casa com um bom homem. (OLIVEIRA, 2018, p. 3)

Para Michelli, García e Batalha (2020), *Barba Azul*, para além de um conto de fada, assemelha-se muito a um conto de terror. Maria Tattar (2004) completa dizendo que Perrault evidencia um pós-casamento muito diferente de um “felizes para sempre”, mais próximo de um pesadelo. A figura de Barba Azul contribui para esse aspecto sombrio do conto, já que, além da barba assustadora (e sua aparência horrenda), ainda há, por trás de sua figura, um mistério a respeito de suas mulheres.

Retomando Abramovich (1997), é necessário observar que é comum as bruxas e os monstros aparecerem de forma grotesca, horrenda e assustadora, provocando uma repulsa ou um desejo de afastamento, por parte da criança. Para Bettelheim (2002), encarar o mal, tendo sido ele apresentado de uma forma direta e marcante, ajuda o leitor a interiorizar a ideia de que as dificuldades da vida são assustadoras, impactantes e intensas e, dessa forma, encará-las é tão difícil quanto necessário como condição da existência humana. No caso do conto *Barba Azul*, ele mesmo se apresenta como essa figura grotesca que, primariamente, já relacionamos à Sombra. Nesse caso, a Sombra não só aparece por meio de um símbolo repleto de vícios, como também desperta no herói, de forma evidente e intensa, os conflitos que o comprometem mais; também vícios com as quais ele ainda não consegue lidar.

Embora para Von Franz (2020) não se possa delimitar tão facilmente qual(is) arquétipo(s) estão representados por cada símbolo no conto, coloca-se Barba Azul na posição de Sombra da heroína. Por meio dele, a protagonista deixou-se iludir, sem considerar o que havia de horrendo e assustador no personagem obscuro. Além disso, não se importou com o sumiço das ex-mulheres dele, o que demonstra, para Michelli, García e Batalha (2020), inexperiência e imaturidade. Sendo assim, a heroína, ignorando sugestões e instintos advindos do inconsciente, dá vazão à Sombra, entregando-se a ela (*Barba Azul*). Para Jung (2016), emanam do *Self* instintos e sugestões aos quais devemos nos atentar; conseguimos nos atentar a eles à medida que progredimos no processo de individuação e aproximamos o Ego do *Self*, como evidenciado no capítulo sobre o processo de individuação, o que não aconteceu com a personagem do conto em questão, já que, ignorando sugestões sobre a obscuridade de Barba Azul, ela permite com que a Sombra tome parte de seu Ego.

De volta a Bettelheim (2002), é possível perceber que o dilema existencial se apresenta desde o início, nos contos de fada, em sua forma mais categórica. Já a princípio, em *Barba Azul*, a figura sombria do personagem é instaurada como já existente, imponente e madura. Nada se sabe sobre Barba Azul que seja anterior ao momento da estória contada. Nada se sabe

sobre seu desenvolvimento, seu nascimento e sua formação. Ele se apresenta já com alguns mistérios e com vícios bem estabelecidos; uma figura feia, autoritária, assustadora.

Essa figura assustadora, cheia de vícios, relaciona-se à Sombra, também, por apresentar essas características que, em geral, não se quer ver em si mesmo.

Quando uma pessoa tenta ver sua Sombra, ela fica consciente (e muitas vezes envergonhada) das tendências e impulsos que nega existirem em si mesma, mas que consegue perfeitamente ver nos outros – coisas como o egoísmo, a preguiça mental, a negligência, as fantasias irreais, as intrigas e as tramas, a indiferença e a covardia, o amor excessivo ao dinheiro e aos bens – em resumo, todos aqueles pequenos pecados que já se terá confessado dizendo: “Não tem importância; ninguém vai perceber e, de qualquer modo, as outras pessoas também são assim”. (JUNG, 2016, p. 222)

A partir desses “pequenos pecados” é que se constituem os personagens malignos. Como diz Almeida (2020), nos contos, principalmente, dos irmãos Grimm, vê-se um nível de crueldade e de maldade extremas, relacionadas aos personagens malignos, que se apresentam sempre de forma muito assustadora. Esses personagens já aparecem junto a atitudes extremas, como assassinatos, mentiras, conspirações, vingança, entre outros tipos de violência. Cometendo esses crimes, os personagens malignos se mostram cheios de vícios e desejos sombrios, os quais não se sabe de onde vieram, já que o personagem já se apresenta mau.

Um ano depois, o rei se casou com outra mulher. Era uma belíssima dama, porém muito orgulhosa e arrogante, não tolerava a ideia de que alguém pudesse ser mais bonita do que ela. (GRIMM, 1812 *apud* ÁVILA, 2019).

A nova esposa trouxe com ela duas filhas, elas eram belas e formosas na aparência, sobretudo de corações negros e vis. E começaram tempos muito difíceis para a pobre moça (GRIMM, 1812 *apud* ÁVILA, 2019).

Em *A Branca de Neve*, sua madrasta já é apresentada, de início, como orgulhosa e arrogante e, em *Cinderela*, as irmãs da personagem já são apresentadas, de início, com corações “negros e vis”. Todos esses adjetivos estão relacionados à Sombra; são “pequenos pecados” dos quais o indivíduo não quer ter ciência, mas reconhece no outro com facilidade.

Em *Barba Azul*, o personagem era “cheio de tristeza”, além de apresentar um mistério “suspeito” por trás de sua figura, que, não por acaso, é feia e assustadora.

Era uma vez um homem muito rico, que tinha muitas propriedades, todas nobres palácios, na cidade e no campo. (...) Mas apesar da riqueza, ele tinha uma tristeza: sua barba era azul. A barba o fazia parecer feio e assustador que as moças fugiam quando se deparavam com ele (PERREAULT, 1697 *apud* ÁVILA, 2019).

O personagem, além de suas características assustadoras, apresenta-se já como maduro; Barba Azul não é um jovem, é um senhor que fora casado muitas vezes e que, de repente, reaparece buscando uma nova esposa. Reaparece sem que o leitor saiba sobre sua história, sua origem ou suas intenções. Apenas o vemos nessa forma “pronta” e horrenda.

Tal como o personagem, o mal apenas existe, impõe-se em sua magnitude, em sua potencialidade e capacidade de destruição. Desperta o pior no herói e torna-se, no conto, seu maior dilema (ou uma concentração de conflitos existenciais).

Como já se sabe, para Jung (2016), o ser humano não nasce como uma tábula rasa, não nasce isento de marcas; ao contrário, nasce com o inconsciente coletivo, já com conteúdos arquetípicos. Tudo aquilo que o indivíduo nega e que não é compatível com seu ideal/padrão social, aquilo que se têm dificuldade em assumir, aquilo que não se quer que apareça, isso é a Sombra e, para Ramos e Xavier (2014), dar lugar à Sombra e ceder aos desejos dela nem sempre é a melhor solução para o problema Sombra, tendo em vista que o mal, nesses casos, pode predominar e exercer seu caráter altamente destrutivo.

Na interpretação psicológica, recorremos a todos os aspectos do conto de fadas para nos ajudar a representar o drama interno à psique de uma única mulher. O Barba-azul simboliza um complexo profundamente recluso que fica espreitando às margens da vida da mulher, observando, à espera de uma oportunidade para atacar. (ESTES, 1999, p. 35)

Nesse caso, Barba Azul é a Sombra desejando tomar o Ego e fazê-lo tomar a forma de si próprio; em resumo, é a Sombra a caminho da destruição do Ego. É o que Steves (1994) menciona nos capítulos acima, dizendo que essa relação entre Sombra e mal confirma a natureza arquetípica deste, tendo em vista que uma das qualidades dos arquétipos é sua possibilidade/capacidade de dominar o Ego – o que pode ser entendido como tornar-se idêntico ao arquétipo. Em consonância a isso, Byington (2019) reforça que a Sombra é a sede do mal.

A irmã mais velha, tomando consciência da Sombra, consegue vencer o conflito com

ela, aproximando-se do processo de individuação.

O fato de o personagem Barba Azul já aparecer na estória em sua idade madura, sem que saibamos muito sobre sua origem ou sobre sua história/desenvolvimento até chegar ao ponto de início do conto serve como base a um questionamento sobre a percepção humana em relação ao mal. Não só nesse conto, como na maior parte dos contos de fadas, inclusive nos que ainda serão analisados neste trabalho, não é despropositadamente que a personalidade maligna aparece assim. Se esse personagem obscuro representa, em geral, a Sombra, nós, quando entramos em contato com ela, já recebemos o impacto de conteúdos significativos e pesados em termos de compreensão e consciência humanas. É um impacto análogo ao que temos quando observamos os vícios dos personagens malignos. O mal já nos aparece (tanto internamente quando externamente) impositivo, assustador, vergonhoso e conflituoso.

Desse modo, esse contato repentino que temos com a Sombra, por meio da consciência, ou por meio de sua realização, não nos é voluntária. O contato consciente com a Sombra pressupõe a preexistência dela e, por isso, não se pode dizer com exatidão que aquilo que habita a Sombra foi escolha. Os arquétipos, conforme Jung (2016), são conteúdos inatos, já que o inconsciente coletivo é. Não nos é permitido escolher o que há no inconsciente, nem como interfere em nossas decisões. A Sombra, portanto, manifesta-se por meio de sonhos ou de comportamentos interpessoais involuntários e inconscientes sem que tenhamos optado por eles; podemos racionalizar a manifestação da Sombra, não escolhê-la livremente ou controlá-la.

Reforça-se isso com a passagem de Jung (2016), o qual diz que o pré-consciente de um bebê recém-nascido, por exemplo, jamais deverá ser visto como vazio, como uma folha em branco, como um nada. Essa estrutura individual e inata do indivíduo é prévia e rigorosamente determinada, de forma que não é possível afirmar que tudo pode ser, sob circunstâncias favoráveis, ensinado. Apenas não se percebe isso evidentemente porque não se pode ver diretamente essa estrutura.

Se fosse possível fazê-lo, talvez os personagens malignos, em algum momento, fossem colocados nos contos com sua origem e apresentados com suas qualidades, não apenas com os vícios. Teríamos contato com sua parte boa também, de modo que ficaria mais evidente a possibilidade de escolha. Além disso, a existência dos símbolos já pressupõe que o significado existe antes da racionalização, que é o significante.

8.2 RAPUNZEL

O conto Rapunzel foi registrado pelos irmãos Grimm por volta de 1812. Jacob Grimm (1785 – 1863) e Wilhelm Grimm (1786 – 1859) dedicaram-se à mitologia germânica. Ouviram e pesquisaram sobre histórias populares e escreveram grande parte de sua obra com base nessa literatura popular. Conforme Christofletti (2011), os irmãos passaram anos ouvindo as mesmas histórias contadas por pessoas diferentes, em versões diferentes, até registrarem essas histórias com a finalidade de publicar as narrativas.

Fato é que as histórias registradas pelos irmãos Grimm são embebidas em extrema violência e crueldade, fato reconhecido por alguns estudiosos, dentre eles, Coelho (2009, p. 29):

Influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na época romântica e cedendo à polêmica levantada por alguns intelectuais, contra a crueldade de certos contos, os Grimm, na segunda edição da coletânea, retiraram episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente aqueles que eram praticados contra crianças.

Nesse sentido, o símbolo maligno fica mais evidente nesses registros, o que pode contribuir significativamente para a análise proposta neste trabalho.

A estória consiste em um casal que esperava uma filha e, enquanto esperava o nascimento, a mãe começou a desejar comer rapunço (ou rapunzel), um tipo de alface da Europa na época. A vizinha, que era bruxa, tinha uma enorme plantação de rapunço e, sendo assim, o pai resolveu roubar para a mulher, que insistiu muito. No entanto, o desejo da mãe persistiu e o pai passou a roubar com frequência o rapunço no terreno da bruxa, até que um dia ela percebeu uma movimentação em seu quintal e flagrou o pai roubando. Com raiva, a bruxa ameaçou o pai, que já estava imóvel de medo da figura horrenda da bruxa. Esta, aproveitando-se da situação, disse que deixaria o pai ir em paz se lhe entregasse sua filha que nasceria. O pai, apavorado, aceitou e foi embora. Assim que nasceu, a bruxa buscou a menina, que chamou de Rapunzel, por causa dos rapunços roubados. A menina cresceu e se tornou uma moça muito bonita. A bruxa, percebendo isso, decidiu recolher a menina antes de perdê-la de vista. Prendeu-a numa torre, para evitar o contato dela com o mundo. A bruxa decidiu nunca cortar o cabelo da menina e usava-o para subir na torre. Um dia, um príncipe cavalgava pela floresta, próximo à torre, e ouviu Rapunzel cantar. Ele percebeu que a bruxa subia na torre por meio das tranças

de Rapunzel e se aproveitou disso para subir também. Fazendo isso, com o passar do tempo, Rapunzel e o príncipe ficaram próximos, apaixonaram-se e ela aceitou o pedido de casamento do príncipe, o qual propôs a fuga da torre. A bruxa descobriu, por um deslize de Rapunzel, cortou suas tranças, jogou-as ao príncipe quando ele foi visitar Rapunzel e empurrou-o da torre, fazendo-o cair sobre espinhos, os quais perfuraram os olhos do príncipe, deixando-o cego. Rapunzel foi levada ao deserto pela bruxa e lá deu à luz a gêmeos. O príncipe vagou errante pela floresta muito triste e, de tanto vagar, chegou ao deserto, onde encontrou Rapunzel. Emocionada, ela chorou sobre o príncipe, deixando suas lágrimas caírem sobre os olhos dele e, por mágica, o príncipe voltou a enxergar. Assim, ambos foram, junto aos filhos, ao palácio do príncipe e viveram felizes para sempre. (GRIMM, 1812 *apud* ÁVILA, 2019)

Como tanto falado nos capítulos acima, o personagem maligno apresenta-se em sua forma horrenda.

Na escuridão da noite, pulou novamente o muro. Mas assim que pôs os pés no jardim, ele foi terrivelmente surpreendido pela feiticeira que estava em pé bem diante dele. (...) O homem, em seu terror, consentiu com tudo (em entregar a filha). (GRIMM, 1812 *apud* ÁVILA, 2019, p. 150)

O homem, ao pular o muro, ficou apavorado ao entrar em contato com a feiticeira. Esta colocou-lhe tanto terror que ele consentiu em entregar sua filha a ela. Mais uma vez, a figura maligna aparece horrenda e madura. “Quando a velha desejava entrar, colocava-se embaixo da janela e gritava” (p. 150), o conto a menciona como “velha”. Uma mãe “velha”.

Essa outra mãe é uma representação da Sombra por representar o conflito mais drástico e imponente de Rapunzel. É quem a paralisa, impede-a de buscar um caminho próprio, de existir no mundo. Além disso, a bruxa apresenta alguns vícios, ou, como dito por Jung (2000), “pequenos pecados”, que tornam a personagem um símbolo da Sombra. “A mãe Goethel era tão impiedosa que levou a pobre Rapunzel para um deserto, onde ela teria de viver em grande sofrimento e miséria”. (ÁVILA, 2019, p. 153)

Além da declaração explícita de que mamãe Goethel era impiedosa, a velha demonstra seus vícios em outras ações, como no roubo da criança, no isolamento de Rapunzel e no ato terrível de empurrar o príncipe da torre, fazendo-o ter seus olhos furados pelos arbustos.

8.2.1 Mamã Goethel e o cinema moderno

Já tendo falado um pouco sobre narrativa e cinema, nos capítulos acima, aproveita-se o repertório para, mais uma vez, incluir adaptações cinematográficas neste trabalho. Como afirmado por Salgado (2012), Walt Disney foi quem começou a adaptação dos contos de fadas no cinema. Rapunzel teve uma versão adaptada recentemente por meio do título *Enrolados*, pela Disney. Tanto quanto o conto dos irmãos Grimm, o filme dá abertura a uma análise bastante interessante da personagem maligna: mamã Goethel.

Napolitano (2004) afirma que o cinema tem uma interação muito forte com romances (antigos e modernos), o que permite análises muito interessantes de estudos comparados entre literatura e cinema. Pensando nisso, explora-se, aqui, o conteúdo de *Enrolados*.

No filme, mamã Goethel é, também, apresentada como feiticeira, assim como no conto dos irmãos Grimm. Já no início, ela é mostrada buscando uma flor mágica, para ajudá-la, magicamente, a rejuvenescer. Nesse sentido, Goethel é apresentada já velha, madura, logo no início da estória ela é uma senhora, o que ratifica a ideia de que o mal, em grande parte dos contos de fadas, apresenta-se maduro, pronto, imponente, dominador.

Mamã Goethel, não se contentando em perder a flor mágica, busca sua salvação na menina Rapunzel, filha do rei e da rainha: esta tomou uma substância cuja mistura continha a flor mágica para salvar a si e ao bebê, durante a gravidez, de uma doença que poderia tê-las matado. Os poderes da flor foram transferidos, assim, para Rapunzel.

Goethel rouba Rapunzel, o que já demonstra, com evidência, parte do arsenal de vícios que ela carrega consigo: egoísmo, individualismo e vaidade são alguns deles. Além desses vícios, Goethel passa sua vida com Rapunzel mentindo para a menina, afirmando ser, de fato, sua mãe e reforçando a ideia enganosa de que o mundo, descobrindo a existência de Rapunzel, faria muito mal a ela, afirmação que impedia Rapunzel de sair da torre. Tudo isso era feito para que Goethel não perdesse sua juventude, que era preservada pelo poder da flor, contida em Rapunzel.

A personagem maligna no filme, portanto, embora a história tenha sofrido algumas mudanças na adaptação para o cinema, continua seguindo a mesma lógica dos contos de fadas originais: o símbolo maligno se impõe, apresenta-se forte, potente e repleto de vícios. Além disso, tanto quanto na história dos irmãos Grimm, não se sabe a origem de Goethel. Como ela se tornou má? A partir de que ponto ela permitiu que a Sombra dominasse seu Ego? Faltando todas essas informações, torna-se dificultoso ou impossível delimitar se a manifestação maligna

foi ou não foi uma livre escolha da personagem sombria. A dedução mais lógica, nesse caso, é: se os seres humanos repetem tanto esse padrão simbólico de que o mal apenas se impõe, não deve ser ignorado que, de alguma forma, percebemos, na inconsciência, essa imposição incontrolável do mal. Ele vem. E, a partir dessa imposição, o herói age.

De todo modo, entra-se, mais uma vez, no questionamento: deixar-se levar pela Sombra ou combatê-la é uma escolha livre? É uma escolha influenciada e estimulada pelo quê? Retoma-se aqui Von Franz (2020), que afirma o Ego não ser um feixe de luz que ilumina por si só, mas que segue estímulos advindos do centro da psique. Dessa forma, ele não age arbitrariamente, não permite a livre iluminação dos conteúdos do inconsciente, ou seja, aquilo que vem à consciência não é de inteira permissão do indivíduo (nem quando vem do mundo, nem quando vem do inconsciente).

8.3 CINDERELA

Cinderela é um conto muito conhecido no Ocidente, tendo sido adaptado para o cinema em diversas versões. Além disso, o conto teve uma versão romantizada pela Disney e, talvez por isso, seja tão conhecida.

Conforme Christofolletti (2011), o primeiro registro do conto *Cinderela* vem da China. A personagem protagonista se chamava Yeh-hsien e seu registro aconteceu por volta de 850 d.C. A autora ainda comenta que o pé pequeno, presente no conto e característica de Cinderela, é um aspecto valorizado no Oriente, sobretudo na China. Assim como o conto ocidental, Yeh-hsien passa por humilhações diversas, ao servir sua madrasta e a filha dela. A personagem é salva por um peixe que chega até a menina repleto de ouro e pérolas, assim como faz a Fada Madrinha em *Cinderela*.

O nome Cinderela tem relação direta com “cinzas”, considerando-se o conto:

À noite, quando ela estava cansada com o trabalho de seu árduo dia, não tinha cama para deitar-se e era obrigada a descansar ao lado da lareira, entre as cinzas. E como ela sempre parecia empoeirada e suja, foi chamada de Cinderela. (ÁVILA, 2019, p. 169).

Junto ao conto de Cinderela, na edição organizada por Ávila (2019), há uma nota de rodapé que explica:

O nome provém de *Cinderella*, que por sua vez origina-se da palavra *Cinder* (borralho em inglês) mais o sufixo feminino *ella*. Borralho é sinônimo de cinzas. O termo “gata borralheira” surgiu porque muitos gatos se escondiam nos borralhos de lareiras à noite, quando ficava muito frio e a pedra ainda estava morna, já que conseguiam descer pela chaminé. Os gatos ficavam sujos com as cinzas como Cinderela. (ÁVILA, 2019, p. 169).

Resume-se a história de Cinderela a seguir:

A trajetória de Cinderela é narrada como a da menina que perde a mãe e que passa sofrer com a madrasta malvada e suas duas filhas invejosas. Trabalhava o dia inteiro para fazer os serviços domésticos sem o direito de descansar ou de ter um tempo para si, recolhendo-se ao espaço das cinzas para dormir, todas as noites. Apesar de todo o seu sofrimento e dos trapos que vestia, Cinderela continua a ser uma criatura extremamente generosa, bondosa e bela. A situação muda a partir do anúncio do baile e do auxílio mágico para que ela

possa nele comparecer, por meio da fada madrinha, em Perrault, e da árvore e do pássaro, em Grimm. Após o baile e por meio do sapatinho, Cinderela é recompensada com o casamento e o final feliz ao lado do príncipe. (CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 27).

Nesse conto, quem aparece como a representação da Sombra é a madrasta, que, desde o início, é apresentada como vil. Para Christofolletti (2011), a personagem antagonista é responsável pelo movimento do conto. É a partir de sua chegada que a história de fato começa, provocando mudanças e o aparecimento do fantástico. Nesse sentido, explica-se, também, o que Jung (2000) comenta sobre a Sombra. A Sombra contribui para o movimento da psique. Os arquétipos opostos é que produzem energia na psique e permitem a existência do indivíduo. A Sombra, portanto, impõe-se e sua superação provoca um avanço, por parte do indivíduo, em seu processo de individuação. Eis mais uma evidência de que a madrasta representa, no conto, a Sombra. Além disso, com a remissão de Cinderela, ao final, a madrasta e suas filhas são castigadas, ou seja, o herói supera a Sombra; o mal é castigado.

A Sombra, mais uma vez, é apresentada sem antecedentes, sem origem, apenas está pronta ou madura quando aparece na estória. A madrasta, embora não seja velha, é uma personagem madura; entra na estória com o papel de mãe substituta da Cinderela, e, posteriormente ao casamento, torna-se dona dos bens de Cinderela e dela própria.

O conto não descreve explicitamente as características da madrasta; é possível percebê-las com a leitura. No entanto, as irmãs de Cinderela, filhas da madrasta, têm uma descrição bem delimitada pelo conto: “Eram belas e formosas na aparência, mas tinham corações vis”. Embora essas moças sejam descritas como jovens, sabe-se que elas se refugiavam na mãe, madrasta de Cinderela, que guiava suas ações sendo, também, arrogante e presunçosa.

Percebe-se características viciosas na madrasta, ao observar seu comportamento desprezível com Cinderela, permitindo-a comer fora da mesa de jantar, obrigando-a a fazer arduamente todos os serviços da casa, forçando-a a dormir no chão, junto à lareira, tratando-a com descaso quando a jovem solicita ir ao baile. A madrasta pede à Cinderela a realização de tarefas cruéis e impossíveis, como recolher lentilha das cinzas. Mesmo ao ver Cinderela chorar, a madrasta a impõe essas tarefas difíceis, pensando “Ela não será capaz de apanhar tudo (as lentilhas)”, (p. 172). A madrasta enganava Cinderela, enquanto apressava “orgulhosamente suas filhas” (p. 172) para o baile.

Vê-se aspectos viciosos nas filhas da madrasta também pelos pedidos que elas fizeram ao pai de Cinderela, quando este viajou. Elas lhe pediram de presente roupas finas, pérolas e joias, enquanto Cinderela lhe pediu um galho simples de árvore. Nesse trecho da estória, observa-se a simplicidade e a humildade de Cinderela, em detrimento da luxúria e do orgulho das irmãs, filhas da madrasta.

Ademais, a madrasta apresenta-se hipócrita, mentirosa e enganadora, quando corta os pés de suas filhas, tentando encaixá-los no sapatinho, a fim de casar uma delas com o príncipe – fazendo-as se passar por quem elas não eram. Nesse sentido, a madrasta não se importava com a honestidade ou com qualquer outro valor moral. Importava-se com o alcance de um possível status social e com o enriquecimento por meio das filhas, o que a permitiu cometer, sem nenhum remorso, tal tortura às filhas:

A mais velha foi para o quarto para tentar colocar o sapato e a mãe foi com ela. Mas o sapato era pequeno demais e seu dedão não cabia, então, sua mãe entregou-lhe uma faca e disse:

- Corte o dedo do pé fora, pois quando for rainha, não precisará dele, já que nunca terá que andar a pé.

A menina cortou o dedo do pé fora, apertou o pé no sapato, engoliu a dor e desceu até o príncipe. (ÁVILA, 2019, p. 176).

O trecho denuncia não apenas uma mãe repleta de vícios, mas uma filha ambiciosa, desejosa do poder a qualquer custo, e estimula o leitor a pensar no quanto a mãe serviu de influência para a formação de filhas também repletas de vícios, como se elas fossem uma extensão da mãe.

Ao final do conto, quando a madrasta e as filhas percebem que o sapatinho serviu em Cinderela, elas se enchem de raiva: “A madrasta e as duas irmãs ficaram horrorizadas e empalideceram de raiva, mas o príncipe colocou Cinderela em seu cavalo e partiu.”, p. 179.

Dessa forma, em nenhum momento elas têm qualquer reação que evidencie uma virtude ou uma ação moral. Sempre enganosas, arrogantes, vis e orgulhosas.

A partir dessa leitura, o mal, apresentado pela madrasta e pelas filhas, advindo da Sombra, assemelha-se ao mal já analisado em *Barba Azul*, em *Rapunzel* e no mito de Lúcifer, colocado como apoio à análise tão densa sobre a Sombra. Assemelha-se no que diz respeito à representação do mal impositivo, um mal que aparece, apresenta-se sem que o herói possa escolher sua aparição; a presença do mal surpreende o herói, torna-o, à primeira vista,

impotente; subjuga-o. Cinderela é subjugada pela madrasta e pelas irmãs a fazer trabalhos domésticos árduos e forçados, subjuga-a a uma servidão cruel. A heroína de Barba Azul é subjugada pelo personagem sombrio, estando limitada em sua própria casa, sendo impedida de visitar um dos cômodos, após ser estimulada a isso pelo marido. É quase subjugada à morte, nesse contexto. Rapunzel é subjugada pela bruxa a viver presa e sozinha em uma torre, impotente e reprimida. Assim, o mal apresenta-se imponente, maduro, seguro, paralisando, num primeiro momento, o herói, até que, por algum estímulo, na maior parte das vezes fantástico (em todas as vezes involuntário), reage e supera a Sombra.

O aparecimento das irmãs da heroína de *Barba Azul*, por coincidência, a visitam no dia em que Barba Azul a mataria. Elas aparecem, apenas. Rapunzel é surpreendida pelo aparecimento de um príncipe, que caminha despreziosamente pela floresta, próximo à torre. Cinderela tem a ajuda da árvore de avelãs, que magicamente age em favor da menina (além dos pássaros que aparecem para ajudá-la). Logo depois, Cinderela é salva por um príncipe. Ela é salva; não é uma situação sobre a qual Cinderela tem controle.

Todo esse processo de aparecimento do mal e tudo o que vem a partir dele nos contos de fadas mostra-se involuntário. Os personagens, sobretudo os heróis, vão se dando conta do que está acontecendo e agem conforme outros elementos que aparecem para ajudá-los. Dessa forma, os contos sendo uma representação da psique humana, conforme Jung (2000), e conforme Von Franz (2020), tão bem representados pelos símbolos arquetípicos, dizem muito sobre o que acontece com os seres humanos.

8.3.1 A donzela, o sapo e o filho do chefe

O conto *Cinderela* e o conto *A donzela, o sapo e o filho do chefe* estabelecem uma relação de elementos e de enredo muito próximos, tendo como principais diferenças alguns símbolos culturais, já que o da donzela é um conto africano. Nele, um chefe era casado com duas mulheres e com cada uma delas ele tinha uma filha. Uma das mulheres morreu, o que fez com que a menina órfã ficasse sob custódia da outra mulher de seu pai. Essa mulher, tornando-se uma espécie de madrasta, maltratava-a, fazendo-a prestar mais serviços do que sua filha.

Era ela quem cuidava dos animais, tirava água do poço, cortava lenha, e como se tudo isso não bastasse, ainda tinha de moer o tuwo e o fura, e dar de comer a toda a família. O pior, é que depois de todo o trabalho feito, a madrasta só

permitia que ela comesse as raspas queimadas que sobravam no fundo da panela. (BASCUM, 1982, p. 148).

A menina sofria, até que um dia, chegaram mensageiros de uma aldeia vizinha convidando a todos para a Festa da Colheita. A órfã soube do convite enquanto comia as raspas da panela à beira do rio, foi quando apareceu um grande sapo, que pediu à menina que voltasse ao rio no outro dia pela manhã.

Ao amanhecer, a órfã se preparava para ir ao rio, quando sua irmã a impediu, dizendo que a menina órfã ainda não tinha feito todas as tarefas necessárias e que ela não deveria sair enquanto não as terminasse. Sendo assim, a menina, subserviente, obedeceu a irmã e fez tudo quanto lhe foi pedido. Apenas no fim do dia ela conseguiu ir ao rio se encontrar com o sapo. Chegando lá, o sapo a engoliu, levou-a até sua família e a vomitou lá, dando-lhe roupas e acessórios para que ela participasse da festa. Além desses itens, o sapo deu à menina um sapato de prata e outro de ouro e a orientou que, assim que as danças terminassem, ela fosse embora e deixasse na festa o sapato de ouro.

A menina foi à festa e chamou tanto a atenção do filho do chefe da tribo, que ele ficou a festa toda conversando com ela. Quando as danças estavam terminando, a menina fez como o sapo orientou: deixou o sapato de ouro lá e foi embora. No outro dia, o filho do chefe anunciou a seu pai que ele gostaria de se casar com a dona do sapatinho e saiu em busca do pé que se encaixava nele. Após muita procura, encontrou a órfã e se casou com ela.

A história não termina por aí; há mais episódios, mas o que importa para a nossa análise, além da semelhança dessa história e a história de Cinderela, é a punição da madrasta, que teve sua filha má esquetejada.

É interessante perceber que, embora o conto seja africano – e isso pode ser percebido por elementos específicos e culturais dentro do conto – os arquétipos são enxergados nos símbolos assim como ocorre nos contos europeus inseridos neste trabalho. O símbolo maligno se concentra na madrasta e em sua filha (extensão da mãe), que subjugam a heroína a trabalho escravo, tendo em vista sua inocência e seu desamparo, já que havia perdido sua referência materna. Dessa forma, a heroína se apresenta como de costume: inocente e ingênua, bondosa e obediente; além disso, a heroína é jovem, uma pessoa ainda em desenvolvimento, em processo de aprendizagem. A madrasta já é esposa e mãe, é uma mulher formada, madura, que se impõe em sua posição autoritária de madrasta e subjugua a heroína ao sofrimento e, posteriormente, a um conflito – resolvido a partir da ajuda do sapo.

Não há fadas nessa estória, já que em contos africanos é mais comum o símbolo maligno ser encontrado em animais, em objetos e em possessões demoníacas. Von Franz (2020) descreve em seu livro sobre a Sombra e o mal nos contos de fadas uma história africana cujo mal se estabeleceu por meio de um demônio, que, passeando pelas aldeias, encontra terreno fértil no corpo de um dos homens da comunidade. No caso do conto em questão neste capítulo, traduzido como *A donzela, o sapo e o filho do chefe*, originalmente registrado por William Bascom como *The maiden, the frog and the chief's son*, o sapo se mostra o portador do fantástico, é aquele que, assim como a fada, tem poderes para interferir no destino do herói.

O sapatinho foi um elemento comum entre ambas as estórias, a da donzela e a da Cinderela; a presença das cinzas também simboliza com efetividade a ideia de inferiorização da menina órfã, que, em *Cinderela*, é suja de cinzas, ao limpar a lareira, e por isso recebe o nome de Cinderela, e, no conto da donzela, ela é encontrada sobre as cinzas, quando foi subjugada pela madrasta a voltar para casa, para que a irmã maldosa ficasse em seu lugar na casa do filho do chefe.

Nesse ínterim, ratifica-se, aqui, mais uma vez, a tese de que o mal se impõe nos contos de fada, representando a percepção humana e coletiva sobre a imposição do mal sobre a vida humana. O símbolo maligno mais uma vez se apresenta pronto e maduro, enquanto o herói precisa vencer obstáculos e amadurecer para se sobrepor ao mal e, assim, vencê-lo. Para isso, a heroína, a donzela, precisa de auxílio e, nesse caso, mais uma vez o auxílio apenas apareceu, e mais uma vez de forma fantástica, por meio do sapo com suas habilidades e seus poderes mágicos. O herói, mais uma vez, opta por seguir estímulos e instintos, é guiado e orientado pelo fantástico.

Coloca-se em evidência, mais uma vez, a possibilidade de que as manifestações do homem sejam pautadas por esses instintos. Seguir os instintos heroicos seria aceitar a jornada da individuação. Não optar pelo processo de individuação é estagnar e dar lugar ao domínio da Sombra, que já se impõe desde o início e com mais facilidade se apossaria do Ego, estando mais próximo dele.

O que permite o herói decidir sobre o melhor é entregar-se aos instintos, que nos contos parece mais um exercício de confiança do que de racionalidade. Sem nenhum tipo de evidência racional de que a menina órfã devesse confiar no sapo, ainda assim ela confiou e seguiu a voz emitida pelo personagem fantástico. E, mais uma vez, o herói não evidencia nenhum tipo de manifestação de escolha livre; o que faz a personagem optar pelos instintos representados pelo

sapo? E o que fez a madrasta ser uma manifestação maligna, optando pela manifestação de vícios? Menos ainda fica claro o porquê da manifestação maligna, já que acompanhamos mais a desenvoltura do herói do que do personagem sombrio.

8.4 A PEQUENA SEREIA

Os contos de Hans Christian Andersen costumam apresentar tons muito sombrios e uma aproximação intensa com a espiritualidade. *A pequena sereia*, ou *A sereiazinha*, é um exemplo icônico disso.

Conforme Lajolo e Zilberman (2007), após o êxito dos irmãos Grimm ao contar histórias da forma como as crianças gostavam, Andersen seguiu esse padrão e tomou o mesmo cuidado, obtendo, também, êxito. Segundo os autores, nessa época, as estórias já tinham tomado uma forma cristã, com lições de moral como pano de fundo.

A aclamada história de Hans Andersen conta sobre uma jovem sereia que buscava uma alma imortal como a dos humanos. Para isso, precisava trocar seu mundo de água pela terra e conquistar o coração de um príncipe. (HAVFRUE *apud* ÁVILA, 2019, p. 22)

Conforme Coelho (2009), Andersen não apenas registrou e adaptou contos populares da época, mas criou alguns deles, sempre com fundo romântico e cristão. Para a autora, como Andersen traz a suas narrativas esse tom de cristianismo, o registro das estórias é feito de forma que, nelas, predominem as virtudes e todas as atitudes boas. Além disso, sempre há uma recompensa para aqueles que agem bem. As estórias apresentam-se com fundo positivo. A sereiazinha não se casa com o príncipe, mas consegue ter alma, que era seu principal desejo.

A sereiazinha pode ser resumida da seguinte maneira:

Uma sereiazinha ao completar seus quinze anos, ganhou de presente o direito de ir à superfície apreciar o mundo dos humanos. Curiosa e diferente das outras irmãs, desde pequena esperou impacientemente por esse dia. Quando isso aconteceu, encontrou na superfície um navio com pessoas festejando o aniversário de um jovem rapaz, cuja beleza a encantou. Entretanto, a noite não seria apenas de alegria, uma forte tempestade fez com que o navio naufragasse. Decidida a não deixar o príncipe morrer, salvou-o, levando-o até uma baía de águas calmas, rodeada por uma praia de areia branca. No entanto, ele nem pôde agradecer-lhe, pois estava desacordado; quando despertou, viu uma jovem moça e, em seguida, suas amigas que pertenciam a um templo religioso. Esse ato mudou a vida da pobre sereiazinha. Meses se passaram e a jovem sereia não conseguiu esquecer o príncipe, apaixonou-se por ele e o desejo de saber tudo sobre os humanos aumentou. Como aumentou sua angústia, quando descobriu que sereias não tinham direito à imortalidade da alma, algo apenas reservado aos humanos, e o que lhes restava após a morte

era se tornar espumas do mar. Decidida a reencontrar o rapaz e ter a chance de ter imortalidade, procurou a bruxa do mar, que lhe propôs um acordo: que ela receberia a forma humana, em troca de sua linda voz. Sobre a imortalidade, só conseguiria, caso conseguisse o amor do jovem príncipe e se cassasse com ele, caso contrário, morreria. A sereia tomou da poção feita, e o que tanto desejou se transformou em realidade. Reencontrou o jovem rapaz, que também se sentiu atraído pela jovem desconhecida que não falava, mas dançava lindamente. Passou a querê-la bem, amou como se ama uma criança, mas não desejou tê-la como rainha. Seu coração estava guardado a uma jovem garota, a quem achava que o havia salvado do naufrágio. Meses depois, o príncipe anunciou à sereiazinha que os pais tinham intenção de casá-lo; mesmo a contragosto, aceitou o compromisso e, quando encontrou com sua futura esposa, descobriu que se tratava da jovem moça que o salvara do naufrágio, assim acreditava. Quando a sereiazinha soube disso, uma tristeza profunda a tomou, pois sabia que em breve morreria. As outras sereias, decididas a ajudar a irmã, fizeram um acordo com a bruxa e doaram seus cabelos em troca da vida da sereiazinha, que voltaria para o lar junto dos seus. A única tarefa que teria que fazer era cravar uma faca no peito do príncipe, o que se recusou e, por amor, se lançou ao mar, virando espuma. No momento da transição de sereia a espuma, os filhos do ar vieram em seu auxílio e, como a jovem sereia havia sofrido e sido resiliente, praticando boas ações, nada mais justo que lhe fosse concedida a imortalidade da alma. (SANTOS, 2020, p.3)

Nota-se que a sereiazinha representa alguns arquétipos, dentre eles o do herói. O conto evidencia o rito de passagem da sereiazinha da fase infantil/adolescente à fase madura. Para isso, ela passa por uma prova, que emana da Sombra. Seus conflitos começam quando afetos a instigam a negar sua natureza em prol de um mundo que não a pertence.

É possível perceber arquétipos heroicos na sereiazinha por meio de algumas passagens, como esta:

No entanto, a mais moça era ainda mais linda do que as outras; sua pele era suave e transparente como uma folha de rosa, seus olhos eram azuis como um lago profundo seus longos cabelos louros como o trigo; todavia, não possuía pés: assim como suas irmãs, seu corpo terminava por uma cauda de peixe. (ÁVILA, 2019, p. 23)

Embora a sereiazinha fosse a caçula e a mais inocente das irmãs, desde pequena ela já pensava diferente sobre a natureza humana. De alguma forma, ela se sentia atraída pelos homens. No conto de Andersen, enquanto todas as sereias montavam seus jardins com elementos do mar (baleia, peixes), a sereiazinha preferiu representar, nele, o mundo terreno, por meio de um sol e da estátua de mármore que ela fez tendo como base um dos rapazes que se afogou num naufrágio. (ÁVILA, p. 23)

Não é discreta a atração que a sereiazinha sentia, antes mesmo de conhecer, pelo mundo dos homens: “Ó! Se pelo menos eu tivesse quinze anos – ela dizia. – Sei que vou gostar muito lá de cima e de todas as pessoas que vivem nele.” (ÁVILA, 2019, p. 31)

A personagem heroína já sentia um desejo forte pelo mundo terreno, o que condiz com a fala de Jung (2016), ao dizer que os afetos apenas acontecem. Por meio deles, há a manifestação de conteúdos ocultos, que acabam irrompendo involuntariamente.

Quando a pequena sereia fez 15 anos e, enfim, pôde subir à superfície, ficou encantada com o pôr do sol, com os foguetes soltados pelos marinheiros no barco que estava próximo de onde a sereiazinha estava e com a beleza do príncipe que era dono do barco. Após ter salvado o príncipe de uma tempestade, a sereia viu a beleza do mundo terreno, o que é ratificado no trecho a seguir:

Logo a sereia viu diante de si terra firme, com suas majestosas montanhas azuis, no alto das quais brilhava a branca neve, parecendo cisnes aninhados. Perto da costa, havia adoráveis florestas verdes e junto a uma delas erguia-se um prédio alto; se era uma igreja ou um convento, ela não sabia dizer. Limoeiros e laranjeiras cresciam no jardim e ao lado da porta havia três altas palmeiras. A pequena baía se formava nesse ponto e a água era plenamente calma, embora muito profunda. (ÁVILA, 2019, p. 34)

A descrição do lugar continua, sendo feita conforme a ótica da sereiazinha, que estava encantada com o mundo humano. Dessa forma, o encantamento e o desejo de estar na terra não vieram voluntariamente, mas já subsistiam na menina desde sempre. “A pequena sereia foi se afeiçoando mais e mais aos seres humanos e ansiava profundamente pela companhia deles”, (p. 35).

Não conseguindo mais esconder seus desejos, a pequena sereia conversou com a avó sobre a vida humana e seus anseios de ter alma, como os humanos. A vó alertou a pequena sereia sobre a felicidade que existia em ser sereia e viver no mar e o quanto era difícil a sereiazinha ter uma alma. Mesmo assim, a personagem sente-se incomodada pelo intenso desejo de fugir à sua própria natureza e, então, dá lugar, de vez, à Sombra, ignorando o alerta da vó.

E assim, a Pequena Sereia deixou seu jardim e partiu para onde a feiticeira morava, no lado mais distante dos redemoinhos espumantes. Nunca estivera lá antes. Naquele lugar, não cresciam flores nem relva do mar. Não havia nada além do fundo arenoso e cinzento que se estendia até os turbilhões, onde a água rodopiava com o estrondo da roda de moinho e sugava para as

profundezas tudo o que podia. Tinha que passar pelo meio desses furiosos torvelinhos para chegar até a feiticeira do mar. Por um longo trecho, não havia outro caminho senão pela lama quente e borbulhante – que a feiticeira chamava de seu charco. (ÁVILA, 2019, p. 38).

A sereiazinha resolveu buscar a feiticeira do mar, arriscando sua vida para o sustento de seu desejo. A descrição sobre a casa da feiticeira continua por um logo espaço no texto, demonstrando o quão assustador era o caminho até ela e o quanto a própria bruxa é horrenda. A partir daí, fica mais explícita a análise da Sombra, tendo em vista que a personagem feiticeira representa esse arquétipo, aparecendo já madura na estória, com poderes (superpotente) e em uma aparência assustadora, como relata o conto. Além disso, a personagem tem uma risada tão maléfica a ponto de matar os sapos e as cobras que a rodeavam. A feiticeira é a concentração do mal.

Em troca da voz, a feiticeira dá pernas para a sereia, e, além de roubar o que a heroína tinha de mais belo, as pernas dadas para a princesa causavam muita dor nela, o que lhe provocava muito sofrimento.

A sereia dá total lugar à Sombra, a aqueles desejos que apareceram, não se sabe como, e que ela encontrou meios de realizá-los por intermédio da bruxa, personagem maligno.

O conto como um todo pode representar um processo de individuação, observando o exposto por Motta e Paula (2008, p. 28):

Tal como descrito por Jung, o processo de individuação envolve o sacrifício do herói, sua morte para o nascimento do velho ou velha sábia. Algumas interpretações, também, veem neste processo uma renúncia dos aspectos materiais da existência e das paixões, que prepara o indivíduo para o seu desligamento do mundo. A crise de meia-idade atinge o indivíduo justamente quando suas metas mundanas estão em questionamento e, para Jung, a superação deste conflito interno envolve uma atitude quase religiosa de aceitação das perdas e do porvir. Confrontado com sua Sombra, este indivíduo também está buscando entender e aceitar aspectos negligenciados da sua personalidade. O arquétipo Sombra não afeta somente indivíduos passando pela meia-idade, sendo, em geral, responsável por uma variada gama de conflitos no âmbito das organizações, pois envolve, justamente, a tendência à crítica de características que não se aceita e a intolerância do reconhecimento destas mesmas características pelos pares.

A sereia conseguiu sua ascensão espiritual quando negou o príncipe e qualquer outro desejo material (de viver num mundo terreno, humano). Deixou que o personagem e sua esposa

fossem felizes e, assim, deixou-se morrer, adquirindo a alma. O processo de individuação é movimentado, sobretudo, pelo confronto com a Sombra, conforme afirmam as autoras supracitadas, o que foi feito pela sereiazinha ao longo da estória. Ao final, ratifica-se sua superação como heroína.

A bruxa aparece no conto apenas para alimentar e fomentar os desejos da sereiazinha, torná-los concretos, realidade. Ela aparece para representar o momento em que a heroína resolve dar lugar à Sombra. E, mais uma vez, essa representação assustadora, cruel, horrenda e viciosa do mal faz uma relação direta com aquilo que confrontamos quando entramos em contato com a Sombra. A bruxa, sendo madura, potente, sem que haja na estória um relato sobre sua origem, sem que haja qualquer possibilidade de voluntariedade na formação maligna do personagem sombrio, apresenta-se da forma como vemos o mal, quando entramos em contato com a Sombra.

Diferente das outras estórias analisadas neste trabalho, não é o personagem maligno que se impõe à heroína. A heroína decide ir até o mal e adentrar nele. De qualquer forma, a bruxa serve, nesse caso, apenas como um suporte, um nutriente para que a heroína alimente seus desejos já existentes. A feiticeira apenas torna íntegra a vontade da heroína. A chegada da sereia até a bruxa foi guiada por afetos imponentes, preexistentes na sereia e incontroláveis por ela. A bruxa foi uma forma de a sereiazinha tornar concreta sua vontade e, por isso, a bruxa ainda representa a superpotência da Sombra, a extrema realização de desejos recalcados pelo Ego e a consequente imposição de sofrimento. A manifestação do mal, portanto, começou na própria heroína desde sua infância e se deu de forma íntegra no contato com a bruxa, a manifestação personificada do mal.

Nesse sentido, os afetos em torno da sereiazinha, descritos acima e comentados pela citação de Jung sobre a involuntariedade dos afetos, apenas deram início à manifestação do mal; foram esses afetos que guiaram a pequena sereia até a bruxa. Coloca-se aqui, mais uma vez, o questionamento a respeito da involuntariedade da manifestação maligna: a pequena sereia teve livre escolha sobre seus feitos?

9 O LIVRE-ARBÍTRIO E A FILOSOFIA

A questão do mal, uma vez relacionada à análise junguiana e aos contos de fadas, pode remeter à questão filosófica da oposição entre necessidade e contingência, ensejando um debate mais amplo sobre livre-arbítrio, liberdade, determinação, responsabilidade. No campo da ética, a tradição filosófica ocidental já fez diversas investidas nesses assuntos. Considerando que destrinchar os debates sobre tais questões não é o objetivo principal deste trabalho, cumpre discorrer brevemente sobre elas, a fim de delimitar melhor o recorte do presente estudo e compreender como algumas delas se relacionam com a utilização da análise junguiana como instrumento de análise literária.

O voluntarismo psicológico, definido por Abbagnano (2007, p. 1018) como o ato de explicar os processos psíquicos “segundo o modelo apresentado pelos processos da vontade” humana, encontra contrapontos pertinentes nos filósofos que pensaram a necessidade e o livre-arbítrio.

Para ficarmos com um representante da filosofia moderna, vale mencionar Spinoza, que, ao tratar dos afetos e, fundamentalmente, da liberdade humana, emprega um legado de discussões e conceitos que o antecederam (da filosofia medieval, do estoicismo, do racionalismo). Esse pensador efetua uma virada importante com relação à concepção de necessidade, de modo a relacioná-la com o exercício da liberdade. No senso comum, a liberdade é entendida como oposta à necessidade. Nesse sentido, um juízo a respeito de uma ação qualquer partiria dos elementos de uma análise que busca compreender se tal ação foi livre ou necessária. Se livre, ela seria, de acordo com essa perspectiva mais corriqueira, indeterminada pelas necessidades. Spinoza, no entanto, entende que a liberdade não é exatamente o oposto de necessidade. “Diz-se livre”, define o autor da *Ética*, “a coisa que existe exclusivamente pela necessidade de sua natureza e que por si só é determinada a agir” (SPINOZA, 2014a, p. 13). De acordo com essa concepção, a liberdade se distingue da coação por ser uma necessidade interior. Para Spinoza, ser livre não é, portanto, escapar à necessidade, mas harmonizar-se com ela, rejeitando apenas as determinações exteriores. A única forma de fazer isso, contudo, seria pelo exercício da razão, que implica a inserção do sujeito na racionalidade divina, atrelada à substância. Spinoza identifica liberdade, virtude e beatitude, de modo que o bem e o mal deixam de ser objetos de preocupação do indivíduo livre, que, contudo, é apto para a vida em sociedade e, pelo desejo que surge da razão, busca a alegria. (RAMOND, 2010, p. 47-48.) (SPINOZA, 2014a, p. 198).

Essa concepção de liberdade indica que só é possível ser livre na medida em que se conhece as determinações que afetam o sujeito. Ela não tolhe a liberdade, tampouco a contingência - que é assumida como característica de todas as coisas particulares, na medida em que não se conhece a essência de tudo. Entretanto, o pensamento de Spinoza nos leva a pensar sobre uma ausência em seu sistema ético: a culpa. Mais próximo de uma noção de responsabilidade mediada pela virtude e pela razão, Spinoza, de certa forma, adverte para que não se julgue as ações humanas com tanta pressa. É o que se pode ler no seu *Tratado Político*, especificamente quando ele disserta sobre as afecções repreendendo os pensamentos de outros pensadores:

Os filósofos concebem as afecções que em nós se chocam como vícios nos quais os homens caem por sua culpa; eis por que se acostumaram a rir-se deles, a deplorá-los, a repreendê-los ou, quando querem parecer mais santos, a detestá-los. (...) Pois veem os homens não como são, mas como desejariam que fossem. (SPINOZA, 2014b, p. 369.)

Seguindo o *Tratado Político* de Spinoza, então, uma análise adequada de ações humanas (ou de suas representações em contos de fadas) se pautaria pela primazia da compreensão, em detrimento do julgamento. E é na medida em que se avança no sentido da compreensão que a vontade passa a ser entendida como não exatamente livre. Ao menos é o que o filósofo nos expressa na Proposição 48 da parte II de sua *Ética*, ao dizer que a mente humana é “**determinada** a querer isto ou aquilo” (SPINOZA, 2014a, p. 88).

Spinoza opõe-se, dessa maneira, à concepção cartesiana, que defende a ideia do livre-arbítrio. Mas o holandês não é o único a fazer isso. Já na Idade Contemporânea, em 1838, Schopenhauer fez uma negação veemente do livre-arbítrio em um ensaio que respondia à pergunta “Pode-se demonstrar a liberdade da vontade humana a partir da autoconsciência?”. A questão havia sido colocada pela Sociedade Real Norueguesa das Ciências de Drontheim (MOTA, 2015, p. 155-170). O tema da liberdade ocupou Schopenhauer, mas o que nos interessa é como ele tratou de explicitar os limites da consciência a respeito do tema proposto. Segundo ele,

A consciência proclama a *Liberdade dos atos* com o pressuposto da liberdade das volições, mas é dessa mesma liberdade das volições que duvidamos. (...)

A dependência em que estão os nossos atos, isto é, os nossos movimentos corpóreos, relativamente à nossa vontade (...) é algo absolutamente diverso da independência das nossas volições *em relação às circunstâncias exteriores*, o que constituía verdadeiramente o livre-arbítrio; mas sobre a existência desse livre-arbítrio a consciência nada nos pode esclarecer. Tal questão, com efeito, está necessariamente fora de sua esfera, porque concerne à relação de causalidade do mundo sensível (...). (SCHOPENHAUER, 2017. p. 36-37. Destaques do autor.)

Esse raciocínio nos propicia apontamentos importantes para as análises de contos de fadas. A um só tempo, Schopenhauer nega o livre-arbítrio, problematizando a própria noção de vontade, e destaca a insuficiência da consciência (que Spinoza considera um gênero primário de conhecimento, a ser superado pelo exercício da virtude) para afirmar categoricamente algo sobre a voluntariedade independente de alguma resolução. Usando a categoria “volições”, ele aprofunda sua reflexão para considerar no raciocínio os atos pelos quais a vontade se determina a algo. Ao fazer isso, constatando a impossibilidade de a consciência emitir parecer claro e distinto sobre a voluntariedade de uma ação, o argumento de Schopenhauer, numa interpretação hodierna, implica a consideração do inconsciente como procedência de motivos de ações dos sujeitos. Isso é importante para que a complexidade das personagens seja levada em conta na análise dos contos.

Tão importante quanto considerar essa complexidade e reconhecer as limitações da compreensão consciente é deixar espaço para a historicidade de cada personagem. Assim, é válido lembrar também a contribuição de Marx e Engels para o problema da consciência. Em *A Ideologia Alemã*, ao delinearem a concepção materialista de história, os autores explicam que a ideologia e as formas de consciência correspondentes a ela (e.g. a moral, a religião, a metafísica) apareciam na filosofia alemã precedente a eles com uma autonomia que se esvai diante da análise materialista. Para eles, é o ser humano que, ao fazer sua produção material e seus intercâmbios materiais, produz o pensamento. Chegam, dessa maneira, à famosa máxima de que “não é a consciência que determina a vida, é a vida que determina a consciência”. (MARX; ENGELS, 2009, p. 31-32.).

Isso posto, torna-se necessário relacionar esse argumento à necessidade de consideração do inconsciente nos contos de fadas, a fim de captar como as histórias concretas das personagens as situam em seus respectivos contextos psíquicos e/ou representativos.

Com os exemplos de argumentos filosóficos acima referidos, é possível ter uma noção mais contextualizada da análise junguiana de contos de fadas que se pretende efetuar no

presente trabalho. O problema da voluntariedade, portanto, pode ser abordado por diferentes ângulos, de sorte que aqui não se tem a intenção de exaurir todas as possibilidades analíticas, mas de explorar uma - na perspectiva junguiana.

CONCLUSÃO

Inicialmente, este trabalho se propôs a verificar a involuntariedade da manifestação maligna a partir de uma análise da relação entre o inconsciente coletivo de Jung e o símbolo maligno (e sua representação) nos contos de fadas. Sendo assim, a ideia era apresentar a forma como o símbolo maligno aparece nos contos e relacioná-lo à Sombra, que existe na psique coletiva de forma inata, conforme Jung (2020; 2016) e, por estar muito próxima ao Ego, torna-se o arquétipo conflituoso com o qual o ser humano precisa lutar a partir do processo de individuação.

Nesse sentido, o mal é a manifestação humana quando o indivíduo dá lugar à Sombra e esta relaciona-se mais intimamente com o Ego, segundo Byington (2019). Nesse sentido, o mal, nos contos de fadas, é costumeiramente representado por personagens repletos de vícios, conforme Betelheim (2002), ou seja, os personagens malignos são representados inteiramente como a imagem arquetípica da Sombra, responsável pela manifestação maligna. (VON FRANZ, 2020)

Não obstante, ao longo da pesquisa, foi preferido flexibilizar o objetivo e a hipótese inicialmente propostos, tendo em vista a complexidade do tema e sua extensão para a vida humana. Falar do humano é sempre complexo e torna-se mais interessante fundamentar questionamentos do que afirmar uma tese que poderia levar a contradições por falta de testes para além da teoria. Portanto, o objetivo geral deste trabalho foi evidenciar que, a partir das teorias de Jung, sobretudo sobre o que permeia o inconsciente coletivo, e sua aplicação em alguns contos de fadas, entende-se que há fundamentos para se questionar a voluntariedade das manifestações humanas, sobretudo a maligna (assunto deste trabalho). Por mais que esta pesquisa tenha analisado apenas quatro contos de fadas e que eles sejam semelhantes, em termos de enredo e localidade de registro, a ideia é que os contos sustentem uma forma universal, evidenciado por autores como Jung (2016), Von Franz (2020) e Christofletti (2011). Dessa forma, quaisquer contos escolhidos poderiam suprir a base teórica necessária para a análise do arquétipo sombrio e de sua manifestação maligna nos contos.

Dessa feita, foi possível perceber que há, na psique, uma parte inconsciente que é superior, em extensão e conteúdos, que a parte consciente da psique. Tanto Freud quanto Jung declararam que a imensidão do inconsciente pode assemelhar-se à imensidão de um oceano e que a consciência é a parcela desse oceano iluminada por um feixe de luz advindo de um farol.

Em Freud, utiliza-se, geralmente, a imagem do iceberg, cuja parte visível – apenas a ponta – representa o consciente, e todo o restante, abaixo da água, representa o inconsciente, conforme Santana (2005). Dessa forma, o consciente é uma parte muito pequena diante da extensão complexa e significativa do inconsciente.

Percebeu-se, também, que Freud e Jung se diferem em muito no que diz respeito ao todo inconsciente, já que, para Freud, o inconsciente consiste em experiências vividas e recalçadas ou esquecidas pelo indivíduo. Nesse sentido, o inconsciente é predominantemente formado por complexos, conteúdos que já foram conscientes e que, de alguma forma, e por algum motivo, foram guardados no inconsciente. Tanto Jung quanto Freud consideram a existência desse inconsciente pessoal, envolto em complexos.

Jung (2020), a partir de seus estudos sobre a psique humana e os símbolos, percebe a existência de um inconsciente que não é formado por conteúdos que outrora foram conscientes. Há conteúdos da psique que nasceram com o indivíduo e que fazem o movimento inverso dos complexos. Há conteúdos que já existem, antes da consciência, e que em algum momento da vida humana podem vir à consciência, provocando mudanças ou interferências em inúmeras circunstâncias da vida. Esses conteúdos se chamam arquétipos e são encontrados em todos os seres humanos, independente da cultura e do tempo. Além disso, conforme Von Franz (2020), os arquétipos estão presentes e interferem em todo tipo de atividade humana.

A existência desses conteúdos foi evidenciada por Jung não como mera especulação filosófica, mas como ciência empírica. A partir dos símbolos presentes em diversos gêneros textuais, incluindo os contos de fada, Jung percebe que há representações, neles, de conteúdos universais, que se repetem em textos de diferentes lugares, em diferentes épocas, e que geralmente seguem a mesma lógica de representação e de desenvolvimento humanos. (TRINDADE, 2008)

Para este trabalho, foi selecionado o gênero conto de fada, pelo fato de esses contos terem um teor mais universal, sem tanta marca cultural ou temporal, o que aproxima mais o texto de uma representação coletiva, conforme Von Franz (2020).

Nesse contexto, a representação da Sombra nos contos de fadas se dá por meio do personagem que é pleno de vícios, como afirma Abramovich (1997), que acrescenta dizendo que esses personagens aparecem de forma grotesca, horrenda e assustadora. E, por isso, os contos Barba Azul, Branca de Neve, Rapunzel e Cinderela partem da análise desses personagens viciosos como forma de acessar o conteúdo arquetípico da Sombra.

Partindo da análise desses personagens malignos, percebeu-se que em todas as representações feitas nos quatro contos analisados, o personagem maligno apresenta-se maduro, pronto, desenvolvido, formado e com caráter rígido. Além disso, esses personagens se apresentam ao herói de forma autoritária, impondo condições de existência conflituosas e despertando no herói sofrimento, conforme o que é lido nos contos de fadas, baseando essa afirmação, sobretudo, nos contos apresentados neste trabalho, dos irmãos Grimm, de Charles Perrault e de Christian Hans Andersen, encontrados em Ávila (2019).

Uma interpretação que pode ser feita a partir da leitura da manifestação desses personagens malignos é a de que há um motivo para que eles se apresentem sempre assim, repentinamente prontos, desenvolvidos, autoritários e inflexíveis. É assim que nós, como humanos, enxergamos a presença do mal: o sofrimento e as manifestações malignas na vida se impõem, desde sempre, sem que saibamos a origem desse sofrimento ou suas motivações. Betelheim (2002) reforça essa afirmação, dizendo que o símbolo maligno, nos contos de fada, apresenta-se de forma categórica, para apresentar à criança, desde o início, conflitos pelos quais o herói passa. Dessa forma, a criança encontra conflitos em sua própria vida que não parecem tão assustadores na vida real quanto são assustadores nos contos de fadas.

Ademais, percebe-se que não há, nos contos de fadas, nenhum tipo de relato a respeito da origem ou da formação dos personagens malignos, sejam eles bruxas ou madrastas, sejam eles demônios ou monstros. Não há relatos de onde vieram, ao passo que comumente há relatos de como o herói é concebido, cresce e amadurece, fazendo-o por meio de superação de conflitos.

Costumamos ler sobre o nascimento do herói (Branca de Neve e Rapunzel são exemplos de heróis que nascem enquanto lemos o conto). Quando o herói não nasce na estória, ele costuma ser jovem, como a esposa de Barba Azul e a Cinderela. O herói aparece nos contos ainda em formação, representando nossa posição diante do processo de individuação (JUNG, 2020). Precisamos nos deparar com o mal e buscar recursos, a partir de instintos psíquicos, para enfrentá-lo e superá-lo, em direção à nossa essência máxima: o Self.

Essa discrepância evidente entre personagem heróico e personagem sombrio não se dá ao acaso. Representam nossa forma de enxergar nossos conflitos psíquicos e de entender que há formas de superá-lo, segundo Betelheim, 2002. O autor ainda diz que os personagens são formas de racionalizar/trazer à consciência esses conteúdos inconscientes e inatos que tanto determinam sobre nosso comportamento.

A partir do exposto, considerando que os elementos dos contos de fadas, incluindo os personagens, são símbolos que trazem à consciência os conteúdos arquetípicos, é possível perceber certa involuntariedade na manifestação maligna também no ser humano – não apenas nos contos de fadas. Se os personagens sombrios são repletos de vícios, chamados por Jung de afetos, e a involuntariedade da manifestação desses afetos é explícita e clara, é possível afirmar que há fundamentos sólidos, a partir dos estudos junguianos, para duvidar da livre escolha na manifestação humana – seja ela benigna ou maligna. A presente pesquisa traz foco à manifestação maligna, porque é do interesse deste trabalho evidenciar que não há apenas uma leitura sobre o peso da culpa depositada sobre o homem pela manifestação do mal. Dessa forma, é preciso olhar para o outro com mais empatia e sensibilidade.

Como mencionado na introdução, não se tem como intenção justificar a manifestação maligna. A intenção é apenas estimular uma reflexão a respeito do pensamento e das ações humanas e sobre o nível de liberdade que se pode delimitar às escolhas ao longo da vida.

Portanto, esta pesquisa sustenta a hipótese de que temos fundamentos para a dúvida quanto ao livre-arbítrio. Não é possível afirmar, com certeza, a livre escolha ou a livre vontade humana.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil** - Gostosuras e bobices. São Paulo: Editora Scipione, 1997.
- ABRAMS, Jeremiah; ZWEIG, Connie. **Ao Encontro da Sombra: Um potencial escuro da natureza humana**. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 1994.
- ALMEIDA, Guilherme Weber Gomes. **Os agentes do mal na literatura dos irmãos Grimm**. Catalão, GO. 2020. Disponível em: < <http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2016/01/guilherme-weber.pdf>>. Acesso em: 29 novembro de 2021.
- A MALDIÇÃO DA MANSÃO BLY. Criação de Mike Flanagan. Estados Unidos, 2020. Série exibida pela Netflix, acesso em 29 novembro de 2021.
- ÁVILA, Marina (org). **Contos de fadas em suas versões originais**. Coleção Áurea, ed Wish: São Caetano do Sul, SP, 2019.
- BARATTO, Geselda. A descoberta do inconsciente e o percurso histórico de sua elaboração. **Psicologia: Ciência e Profissão** [online]. 2009, v. 29, n. 1, pp. 74-87. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1414-98932009000100007>>. Acesso em: 05 out. 2021.
- BASCOM, William. *The maiden, the frog and the chief's son*. Tradução: Maria Cavalcanti. In: GARLAND, Alan Dundes. *Cinderella, A Folklore Casebook*. Ed Publishing, Inc New York & London, 1982.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano 16a Edição - PAZ E TERRA – 2002.
- BÍBLIA, Sagrada. A. T. **Ezequiel**. 34. Ed. São Paulo: 1982, capítulo 28, p. 726.
- BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. A Sombra e o Mal. In: **Junguiana: Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica**, p. 221-230, 2019. Disponível em: < <https://www.sbpa.org.br/wp-content/uploads/2020/01/N.-37-1.pdf>>, acesso em 14 de outubro de 2021.
- CALDIN, Clarice Fortkamp. **Leitura e terapia**. 2009. 216 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- CARVALHO, Barbara Vasconcelos de. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. São Paulo: Global, 1985.
- CHRISTOFOLETTI, Camila Fontanetti. Análise comparativa de duas versões do conto de Cinderela: A de Charles Perrault e a dos irmãos Grimm. Rio Claro: Universidade Estadua

- Paulista, Unesp. 2011. Disponível em: <
https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/118674/christofoletti_cf_tcc_rcla.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 de novembro de 2021.
- COELHO, N.N. **O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos**. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 2009.
- CORSO, Diana Lichtenstein. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2016.
- DELEUZE, G. **Espinosa: Filosofia Prática**. Tradução D. Lins e F. P. Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DIECKMANN, Hans. **Contos de fadas vivos**. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 50 ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico: Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos**. 2. ed. Leipzig: Imago, 1914 - 1916. 296 p. v. XIV.
- FREUD, Sigmund. **Mal estar na civilização**. Tradução: Paulo César de Souza, SP - Companhia das Letras, 1997.
- GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 2 ed, Zahar, 2016.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. 1 Ed. Arcadia, 1979.
- GIORDANO, Alessandra. **Contar histórias - um recurso arteterapêutico de transformação e cura**. São Paulo: Editora Artes Médicas, 2007.
- GRINBERG, Paulo. **Jung, o Homem Criativo**. São Paulo: FTD, 1997.
- HALL, Calvin S. ; NORDBY, Vernon J. **Introdução à Psicologia Junguiana**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- JACOBI, Jolande. O arquétipo em Agostinho e Goethe. *In: Eranos*, (Vol. Esp.), Zurique, 1990.
- JUNG, C. G. **Fundamentos de psicologia analítica**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Editora Harper Collins, Rio de Janeiro, 2016.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. [Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.
- JUNG, C. G. **Resposta a Jô**. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNIOR, Ronaldo Celestino da Silva. **O conceito Junguiano de Símbolo desde seus primórdios**. Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia, DF, 2009.

LAFFITTE, Eduardo Santos. **A persona e a Sombra da organização: uma análise das defensividades organizacionais**. Curitiba, 2002.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história e histórias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LEME, André Paes. Spinoza: o Conatus e a liberdade humana. *In: Cadernos Espinosanos*, 2014.

LOPES, Carlos Renato. Em busca do gênero Lenda Urbana. *In: Linguagem em (Dis)curso – LemD*, v. 8, n. 2, p. 373-393, maio/ago. 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ld/a/6DfPChn7m85wGmXvZZ65y6j/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 29 novembro de 2021.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia Alemã**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.

MICHELLI, Regina; GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (orgs). **Barba Azul**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/charlesp/charlesp_barba_azul.pdf>, acesso em 25 de outubro de 2021.

MOTA, Rodrigo. “Caráter e liberdade da vontade em Arthur Schopenhauer”. **Revista Voluntás: Estudos sobre Schopenhauer - Vol. 6, No 1 - 1o semestre de 2015**, p. 155-170. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/33866/pdf>> Acesso em: 3 dez. 2021.

MOTTA, Fernando C. Prestes; PAULA, Ana Paula Paes de. Meia-idade, individuação e organizações. *In: O&S*, v. 12, n. 34, julho/setembro de 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/osoc/a/XzyQV7VXHCMfHmGXZn6MR3b/?lang=pt&format=pdf#:~:text=Tal%20como%20descrito%20por%20Jung,o%20seu%20desligamento%20do%20mundo.>>>, Acesso em: 29 de novembro de 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de. **Histórias do tempo antigo com moralidades: uma análise diacrônica e sincrônica das reescritas da obra de Charles Perrault no Brasil**. 268f. Tese Doutorado em Letras/Estudos da Linguagem.) – Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

PAIVA, Maria Beatriz Facciolla. **Os contos de fadas: suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar**. Rio de Janeiro, 1990.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** Campinas, SP: Papirus, 2000.

PAZ, Noemi. **Mitos e Ritos de Iniciação nos contos de fadas.** São Paulo: Cultrix / Pensamento, 1995.

PERRAULT, C. Cinderela ou O Sapatinho de Cristal. *In:* PERRAULT, C. **Contos de Perrault.** Rio de Janeiro: Vila Rica, 1994. p. 113-126.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo.** Tradução: Leonardo Fróes. Posfácio: Michel Tournier. Ilustrações: Milimbo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PHILIPPINI, Ângela. **História sobre histórias – o mundo simbólico dos contos de fadas.** Rio de Janeiro: Pomar, 1992.

PIERI, P.F. **Dicionário Junguiano.** (I. Storniolo, trad) S.Paulo: Ed. Paulus & Vozes, 2002 (Original publicado em 1998).

RADINO, Gloria. **Contos de fadas e realidade psíquica - A importância da fantasia no desenvolvimento.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

RAMOND, Charles. **Vocabulário de Espinosa.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RAMOS, Karin Fernanda; XAVIER, César Rey. O conceito de Sombra e o avesso da realidade: uma análise histórica e literária de suas representatividades. *In:* **Anais da XIX Semana de Iniciação Científica**, 25 e 26 de setembro de 2014, UNICENTRO, Guarapuava – PR, ISSN – ISSN: 2238-7358. Disponível em: <<https://anais.unicentro.br/proic/pdf/xixv2n1/255.pdf>>, acesso em 29 de novembro de 2021.

SALGADO, Fernanda de Cássia Alves. **Cinematografia do fantástico: visões de Alice no País das Maravilhas no cinema.** (Dissertação de mestrado – Arte e tecnologia da imagem), 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Amanda/Downloads/cinematografias_do_fantastico_fernanda_salgado.pdf>. Acesso em: 29 novembro de 2021.

SANTANA, Leonardo. **Simbolismo do fogo e tentativas de suicídio.** (Monografia – Psicologia Uniceub, Brasília). 2005. Disponível em: <<https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/3052/2/20059672.pdf>>, acesso em 29 novembro de 2021.

SANTOS, Diogo Fernando dos. **A sereiazinha: conto original e adaptações, uma análise crítica.** Universidade de Taubaté. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/34106/34106.PDFXXvmi=>>>. Acesso em: 29 novembro de 2021.

SANTOS, Suzana Maria Ortiz dos. **Os contos de fada e o processo de individuação das crianças** (Monografia – arteterapia), Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:

<<https://www.arteterapia.org.br/pdfs/oscontosdefadaseoprocessoindividuação.pdf>>. Acesso em: 29 novembro de 2021.

SILVA, Clarice Moreira da; MACEDO, Mônica Medeiros Kother. **O Método Psicanalítico de Pesquisa e a Potencialidade dos Fatos Clínicos**. *Psicologia: Ciência e Profissão* [online]. 2016, v. 36, n. 3, pp. 520-533. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-3703001012014>>. Acesso em: 05 out. 2021.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2 ed, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SPINOZA, BENEDICTUS DE. “Tratado político”. In.: GUINSBURG, J; CUNHA, Newton; ROMANO, Roberto. **Spinoza: obra completa I: Breve Tratado e outros escritos**. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O livre-arbítrio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Zahar, 2004.

TODOROV, Tzevan. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TRINDADE, N. R. B. **A bruxa nos contos de fada**. São Paulo, 2008.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A Sombra e o mal nos contos de fada**. [tradução] Maria Christina Penteado Kujawski São Paulo: Paulus, 2020.

ZARANTONELLI, Josiani M., ZARANTONELLI, Josieli M. **Sustos nipônicos: o medo que vem do oriente**. Juiz de Fora: FACOM, 2.sem. 2005. 88 fls. Digit. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/JMaria.pdf>>. Acesso em: 29 novembro de 2021.

ZIMERMAN, David E. **Manual de técnica psicanalítica**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM973m Murça, Amanda Cristina Camilo
A manifestação arquetípica do Mal nos contos de fadas /
Amanda Cristina Camilo Murça; orientador Wiliam Alves
Biserra. -- Brasília, 2021.
86 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Involuntariedade. 2. Mal. 3. Inconsciente. 4.
Símbolos. 5. Contos de Fadas. I. Biserra, Wiliam Alves,
orient. II. Título.