



A filiação da narrativa

Lia Fernandes

Resenha de Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso, *Fadas no divã*, Porto Alegre, Artmed, 2006, 328 p.

164

PERCURSO 40 : junho de 2008

Quase em lágrimas acabei por depor os livros sobre os joelhos de minha mãe. Ela levantou os olhos de seu trabalho. “O que queres que eu te leia, querido? As fadas?” Perguntei incrédulo: “As fadas estão aí dentro?” [...] Daquele rosto de estátua saiu uma voz de gesso. Perdi a cabeça. Quem estava contando? O quê? E a quem? Ao cabo de uns instantes compreendi: era o livro que falava. [...] Quanto à história, endomingarase: o lenhador, a lenhadora e suas filhas, a fada, todas essas criaturinhas, nossos semelhantes, tinham adquirido majestade, falava-se de seus farrapos com magnificência. As palavras largavam sua cor sobre as coisas, transformando as ações em ritos e os acontecimentos em cerimônias. [...] Senti tornar-me outro [...] Parecia-me que eu era filho de todas as mães e ela era a mãe de todos os filhos.¹

[J.P. Sartre]

Há livros que são escritos para transmitir informações, estabelecer lógicas e provar hipóteses. Outros para que o leitor seja *tocado* não só naquilo que eles dizem – e conceituam – mas sobretudo naquilo que suscitam. *Fadas no divã*, de Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso pertence a este segundo tipo de narrativa em que o feitiço das palavras, sua dimensão geradora de sentidos e de novos pensamentos toma a dianteira. Convida o leitor não a um lugar de borda do texto como espectador, aluno ou receptáculo,

Lia Fernandes é psicanalista, mestre em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), autora de *O olhar do engano: autismo e Outro primordial* (Escuta).

mas o instiga a um caminho criativo e partilhado no qual o texto busca permanentemente alcançar seu ouvinte e fazê-lo vibrar no compasso do conteúdo que enuncia. É o que Barthes chama de *escritura*² – uma forma de discurso em que o autor dá provas ao leitor de que o deseja – dando lugar, no encadeamento do pensar teórico, menos aos efeitos de poder do texto que de uma *transmissão aliada ao prazer, à fruição*.

Concebido graficamente em formato grande, *Fadas no divã* tem capa e páginas em tom sépia, marejadas por pontilhados em suas extremidades imitando os bolores característicos das obras guardadas por gerações. Conta também na grafia do título e nas iniciais de cada capítulo com letras estilizadas e belamente desenhadas. Toda esta apresentação particularmente sugestiva já surpreende o leitor, atíça sua curiosidade e dá à obra uma aura de mistério que nos introduz na matéria mesma de seu assunto: o encantamento. Seu tema é a literatura fantástica – tanto a folclórica tradicional (hoje reservada às crianças) como a contemporânea – à luz da psicanálise.

Em seguida à suntuosidade e referência à tradição de sua concepção gráfica, abre-se um tópico incomum denominado *Modo de usar*. Trata-se de um convite à liberdade na ordem da leitura. Lembrando *O jogo da amarelinha*, de Júlio Cortázar³, em que o autor propunha que os leitores optassem entre a ordem direta dos capítulos ou uma outra que se iniciava no meio do livro, retornando ao início para prosseguir em saltos para os capítulos restantes conforme uma original e instigante seqüência, *Fadas no divã* adota a mesma premissa. Um livro é, de fato, muitos livros e para que uma narrativa cumpra seu destino é mister alcançar seu destinatário. Por isso os autores aconselham ao leitor que proceda da maneira que mais lhe aprouver, seja dirigindo-se diretamente para os capítulos dos contos de fada que lhe interessam, seja navegando pela ordem sistemática de sua seqüência linear.

- 1 J. P. Sartre, *As palavras*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005, p. 34.
- 2 R. Barthes, *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- 3 J. Cortázar, *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.



Partindo de uma extensão maior do que a do campo das narrativas que envolvem fadas propriamente, os autores se dedicam ao estudo dos chamados contos maravilhosos, ou seja, “aqueles que contêm um elemento extraordinário, surpreendente, encantador” (p. 27). Isto basta para que possam abranger um escopo maior que seu predecessor, Bruno Bettelheim em *A psicanálise dos contos de fada*⁴. Diana e Mário Corso dividem o livro em duas partes: a das histórias clássicas de contos de fada que contemplam contos como *O patinho feio*, *João e Maria*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Rapunzel*, *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve*, *João e o pé de feijão* etc. e uma segunda dedicada às produções contemporâneas incluindo os inusitados *Turma da Mônica*, *Harry Potter*, *Mafalda*, *Calvin*, *Peanuts*, além de *Pinocchio*, *Peter Pan*, *O Mágico de Oz*, entre outros. Finalizam com uma bem humorada história – *Vampi*, o *Vampiro Vegetariano* – de cunho do próprio Mário Corso e elaborada com auxílio da audiência das duas filhas do casal.

Partidários da posição de reconhecer nas histórias contemporâneas (incluindo as de formato não ortodoxo como os quadrinhos) o mesmo potencial elaborativo de suas antecessoras, os autores questionam, num capítulo específico, os argumentos defendidos por Bettelheim no tocante à validade exclusiva atribuída por ele (e por muitos) aos contos tradicionais. Para este pioneiro no assunto, as histórias clássicas seriam as únicas indicadas para crianças por transmitirem mensagens pretensamente mais corretas ou verdadeiras. Além disso, Bettelheim aposta no poder intrínseco às narrativas tradicionais como sendo capazes de, por si sós, determinar um “bem sucedido desenvolvimento infantil” ou de, quando adulteradas, levar a descaminhos subjetivos futuros. Menos comprometidos com a pedagogia e mais desembaraçados das idealizações, Diana e Mário Corso demonstram bastante confiança no inconsciente das crianças, deixando por conta delas todo critério de valor e aprovação. Consideram que o sen-

tido desta literatura não é o de veicular qualquer tipo de moral, mas o de dar forma a sentimentos difusos vividos por aqueles que começam a ser habitados pela linguagem, ajudá-los a expressar fantasias inconscientes, nomear enigmas e dramas do crescimento ou do momento histórico vivido, vislumbrar a multiplicidade de caminhos que o humano comporta e convidar à invenção permanente que é o mundo do desejo em todos nós.

Aproximando os contos dos mitos cuja vocação é, antes de mais nada, a de operarem como “estruturas geradoras de sentido” (p. 28) e não como porta-vozes de um sentido último, intrínseco à obra e que caberia ao intérprete decifrar, os autores decidem por manter o trabalho da narrativa sempre aberto, não esmagando com a foice da univocidade o enigma próprio ao trabalho sublimatório da arte e da ficção. Escapam desta forma à cilada de, com interpretações exaustivas, reduzir a mágica do deslizamento e do *tornar-se permanentemente outro* que é a matéria-prima da poesia e da ficção. Optam menos pela lógica explicativa que pela associativa, propondo ao leitor relações evocadas pelas histórias com as complexas operações que uma criança precisa fazer para galgar o longo percurso de sua constituição subjetiva.

Tomando como fio condutor de toda a primeira parte o crescimento de uma criança, os diversos contos são dispostos em grupos temáticos, conforme o tipo de fantasia dominante pela qual transita seu enredo.

Dessa forma, o leitor encontrará, por exemplo, no primeiro capítulo – poeticamente denominado “Em busca de um lugar” – os temas que cercam a dolorosa chegada de uma criança ao mundo. Dos contos como *O patinho feio*, *Cachinhos Dourados*, e *Dumbo* são derivados e rigorosamente trabalhados os conceitos de desamparo infantil, importância do amor materno na constituição de um lugar simbólico bem como as sensações de exílio e estranhamento que marcam esse momento. A cada capítulo que se segue, os desafios subseqüentes a este início do desenvolvimento são teorizados sucessivamente sempre no balouço das questões levantadas pelas histórias, o

4 B. Bettelheim, *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.



que confere à densidade da conceituação psicanalítica uma forma leve e compreensível.

Cabe destacar algumas passagens felizes do livro, como as diversas faces do pai desenvolvidas a partir de *João e o pé de feijão*, leitura através da qual encontramos no conto uma bela metáfora do drama do crescimento, além de uma boa ilustração da função paterna nos três tempos do Édipo. As complexas e, normalmente, tensas vicissitudes pelas quais atravessa a relação menina-mãe no decorrer do desenvolvimento se encontram originalmente teorizadas pelos autores através da escansão – extraída dos contos – da figura materna entre as formas possessiva, maternal, madrasta e madrinha. Também chama a atenção o rigor com que é discriminado objeto proibido de objeto perdido (cap. VI “O pai incestuoso”) bem como a precisão com que é tratada a relação menina-pai na sexualização feminina, cuja delicadeza de estrutura é referida pelos autores como constituindo o “fio da navalha pelo qual caminha a identidade de uma mulher” (p. 100). Igualmente criativa é a articulação traçada entre a intimidade inaugural com o outro sexo (e a separação que lhe é inerente) e as histórias de noivo animal.

Na segunda parte, “Histórias contemporâneas”, é proposta uma relação entre modernidade e os novos contos para crianças, enfocando as mudanças de questões que o momento histórico atual confronta a todos. Os temas da divisão subjetiva, do crescente desprestígio dos adultos, das mudanças nas formas de convívio social bem como do advento dos anti-heróis são extraídos de lugares insuspeitados. As articulações propostas entre as narrativas contemporâneas e o individualismo moderno constituem uma contribuição surpreendente e valiosa para pensar o nosso tempo e levam o leitor a estabelecer suas próprias conexões. Faz pensar, por exemplo, no quanto a atração atualmente exercida no público infantil pelos personagens insuficientes e atrapalhados (presentes em narrativas como *Peanuts*, *Agente 86*, *Perdidos no Espaço* ou no recente *A Era do Gelo*) responde ao anseio de aliviar o peso dos se-

veros imperativos modernos de perfeição e completude estabelecidos em suplência à ausência das garantias subjetivas da tradição. Dessa maneira funcionam como chistes, permitindo esvaziar estereótipos supostamente plenos e introduzir a possibilidade da criação de novas e, sobretudo, singulares maneiras de estar no mundo.

Resta por último enfatizar a intensa pesquisa a que se dedicaram os autores, não se restringindo à versão mais conhecida das histórias mas se reportando a várias, pelos novos elementos que cada uma permite agregar e, com isso, alargar os horizontes da interpretação. Todas as versões têm descritas suas fontes e datas de registro. Além das histórias compiladas pelos irmãos Grimm, Perrault e das narrativas escritas por Andersen, muitas linhagens de contos desconhecidas do público marcam presença. Em Cinderela, por exemplo, são apresentadas as versões de origem italiana, francesa e alemã. Da mesma maneira, nos contos em geral são, por diversas vezes, apontados ecos possíveis das narrativas com elementos mitológicos e ancestrais – com menções aos gregos, aos mitos indígenas, à religião romana. As adaptações para o cinema são objeto de equivalente valor nas análises das histórias.

Finalmente, o que transborda de todo o livro e redundante em um de seus maiores méritos é a *demonstrada capacidade de envolvimento dos autores com o universo infantil*, único lugar a partir do qual se faz possível extrair com profundidade e intensidade os dramas das crianças, suas sensações e experiências. Nesse sentido, esta produção nos lega um importante ensinamento no que diz respeito ao que chamamos de escuta analítica e que só ocorre, de fato, quando nos aproximamos do outro que queremos ouvir, reconhecendo-o não como estranho, mas como uma possibilidade em nós mesmos. Jean-Luc Godard, um dos grandes cineastas franceses da *nouvelle vague*, em seu penúltimo filme, “Elogio ao amor”, observa que o objetivo de filmar não é dirigir-se às coisas, mas recebê-las. Diana e Mário Corso mostraram que são capazes de hospedar a infância e aproximá-la de nós.

