

Os Contos de Fadas e a Criança: um caminho para a elaboração simbólica

Beatriz do Nascimento Zinelli

Monografia apresentada como exigência parcial do Curso de Especialização em
Psicologia – Ênfase em Infância e Família – sob orientação da
Prof. Dra. Regina Sordi

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Psicologia
Porto Alegre, março/2015.

SUMÁRIO

Resumo / Abstract.....	3
Capítulo I	
Introdução.....	4
Capítulo II	
Os contos e a tradição oral.....	5
Capítulo III	
O conto na criança - O caminho simbólico.....	6
Capítulo IV	
Possibilidades preventivas e terapêuticas dos contos de fadas.....	9
Capítulo V	
O <i>Setting</i>	11
Capítulo VI	
Os ateliês de contação de histórias.....	13
6.1. João Pé de Feijão e a construção da identidade masculina.....	14
6.2. Chapeuzinho Vermelho e a sexualidade infantil.....	18
6.3. Branca de Neve em cena.....	24
Capítulo VII	
Considerações Finais.....	34
Referências.....	36

RESUMO

Este trabalho relata a experiência profissional da autora com três grupos de crianças de três a seis anos de idade, no contexto Escolar da Educação Infantil, onde foram realizados ateliês de contação de histórias, inspirados no método utilizado pelo autor Celso Gutfreind (2003). Pretende-se demonstrar as possibilidades terapêuticas e preventivas dos contos de fadas, facilitando com que crianças, inseridas no contexto escolar, possam desenvolver as capacidades simbólicas necessárias para entrarem em contato com seus sentimentos e expressá-los de forma a compartilharem seus conflitos. Através do trabalho realizado com os contos João e o Pé de Feijão, Chapeuzinho Vermelho e Branca de Neve, com diferentes grupos, foi possível perceber que as turmas se tornaram mais organizadas, com uma melhora significativa na expressão verbal de seus sentimentos, e possibilidades de identificadas com os personagens, pensarem sobre suas histórias de vida. O enquadramento oferecido, ao mesmo tempo estruturador e continente, ajudou a trazer limites para as pulsões, bem como ajudou na diferenciação entre a realidade e a vida imaginária das crianças, que se tornou cada vez mais rica.

Palavras chave: contos de fadas; ateliês de contação; simbolismo; infância.

ABSTRACT

Storytelling workshops inspired by Celso Gutfreind (2003) method were held with three groups of 3-6 aged children within the school context of childhood education. The goal is to demonstrate the therapeutic and preventive uses of fairy tales providing children with the development of the symbolic behavior needed to get in touch with their feelings and to express themselves in order to share their conflicts.

By working the tales Jack and the Beanstalk, Little Red Riding Hood and Snow White with different groups of children, was possible to notice significant improvement of organization, verbal expression and reflection about their own lives through identification with the characters. The setting, both structured and continent, helped to limited impulses as well as helped to differentiate reality and the imaginary life of children which became richer with the experience of storytelling.

Keywords: Fairy tales; Storytelling workshops; Symbolism; Childhood.

1. INTRODUÇÃO

Os Contos de Fadas constituem um importante recurso para o desenvolvimento da imaginação e da capacidade simbólica, podendo ser utilizados desde o nascimento. Por meio desse mundo fantástico, é possível trabalhar aspectos psicológicos e cognitivos de uma criança.

Ao longo de minha trajetória profissional como Psicóloga Clínica Infantil e Escolar foi possível observar o quanto as crianças se identificam com os Contos de Fadas e como o simbolismo presente nos Contos despertam manifestações importantes nas mesmas.

A partir disto evidenciou-se a necessidade de estudar as manifestações simbólicas e projetivas despertadas nas crianças pelos Contos de Fadas, aprofundando o conhecimento sobre suas possibilidades preventivas e terapêuticas ao longo do crescimento infantil, como forma de ressaltar a importância deste instrumento como facilitador e regulador do desenvolvimento emocional saudável.

Este trabalho relata a experiência profissional da autora com três grupos de crianças de três a seis anos de idade, no contexto Escolar da Educação Infantil, onde foram realizados ateliês de contação de histórias, inspirados no método utilizado pelo autor Celso Gutfreind (2003). Será salvaguardada toda e qualquer identidade dos participantes, não personalizando nenhum sujeito envolvido.

Os contos podem servir como um mediador simbólico ao permitirem que a criança, ainda imatura psiquicamente, se aproxime de seus conflitos através do distanciamento no tempo e no espaço. Assim, os contos também podem auxiliar no enfrentamento de seus aspectos mais amedrontadores, ao mesmo tempo em que as mantêm distante destes. Como os jogos e as brincadeiras, eles são potenciais mediadores da expressão simbólica, representando fantasias e desejos inconscientes, bem como os conflitos próprios do desenvolvimento, além de oferecerem a possibilidade de manter distância dos afetos, através da metáfora, permitindo verbalizar mais facilmente estes sentimentos (Gutfreind, 2003).

A presente monografia busca dar visibilidade e refletir sobre as manifestações simbólicas que emergem da escuta dos Contos de Fadas, a partir das experiências da autora, com grupos de crianças. Busca igualmente sustentar a argumentação de que os Contos de Fadas funcionam como importantes instrumentos preventivos e terapêuticos

ao longo do desenvolvimento infantil, dentro da abordagem da linha psicanalítica e da psicologia do desenvolvimento.

Revisitar este tema e estudá-lo a luz da teoria psicanalítica e da psicologia do desenvolvimento se faz relevante, considerando que os Contos de Fadas são atemporais, exercem fascínio nas crianças das mais diversas culturas ao longo do tempo e constituem uma importante via simbólica de acesso à psique infantil.

2. OS CONTOS E A TRADIÇÃO ORAL

A origem dos contos de fadas não pode ser datada precisamente, mas sabe-se que são histórias difundidas desde a antiguidade, tendo a oralidade como sua forma de transmissão.

Para Schneider e Torossian (2009) a literatura registra que são histórias transmitidas de geração a geração e que, mesmo com toda a tecnologia existente, mantêm seu espaço de destaque narrativo junto à infância. Já não se reservam apenas à função de distração ou de acalanto ao sono das crianças, mas seu poder se expressa na magia e na fantasia que despertam no infante. Tornam-se, assim, alvo do estudo científico de diversas ciências do conhecimento e do desenvolvimento infantil, como a Pedagogia, a Psicologia e, em especial, a Psicanálise.

Existem registros antigos sobre os contos e seu uso nas mais diversas culturas. Os contos de fadas, especialmente, têm encantado várias gerações em diferentes países e, antes mesmo de serem registrados pela escrita na forma como os conhecemos, eram responsáveis pela formação coletiva da espiritualidade e da cultura de inúmeros povos (Oliveira, 1993).

Através de uma série de rituais, os contos de fadas eram transmitidos e puderam, dessa forma, perpetuar durante séculos. Radino (2001) coloca que o narrador transformava sua função em um cerimonial em que não só o que era transmitido importava, mas também a ritualização de sua transmissão.

Os contos narrados na antiguidade não eram destinados ao universo infantil, uma vez que as histórias eram repletas de cenas de sexo, violência, canibalismo, morte, incesto e outros componentes do imaginário dos adultos, que refletiam seus medos e também fatos que ocorriam no mundo primitivo.

Na forma como atualmente são conhecidos, os contos de fadas surgiram na Europa, especialmente na França e na Alemanha, no final do século XVII e XVIII. O

momento histórico se configurava com a Inglaterra, que passava pela sua segunda Revolução Industrial e detinha o controle capitalista da época, e a Igreja, que atravessava a Contrarreforma. Os contos daquele período eram permeados pela “Moral Vitoriana”, de uma sociedade repressiva quanto às questões sexuais, considerando que os conceitos de infância e de educação também não eram vigentes naquela época (Schneider & Torossian, 2009).

Pode-se conhecer grande parte destas narrativas populares graças ao trabalho de escritores como Charles Perrault (1628-1703) na França, Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), mais conhecidos como os Irmãos Grimm na Alemanha e Hans Christian Andersen (1805-1875) na Dinamarca.

Originalmente elaborados para o mundo adulto, ao longo do tempo, com o desenvolvimento das “noções” de infância os contos passaram a sofrer adaptações no sentido de contemplarem as necessidades das crianças, bem como de sua vida imaginária.

3. O CONTO NA CRIANÇA – O CAMINHO SIMBÓLICO

Melanie Klein (1996) considera o simbolismo como “a base de toda fantasia e de toda sublimação, assim como a base da relação do sujeito com o mundo exterior e a realidade”. Através dos contos e das angústias por ele desencadeadas e deslocadas, pode-se criar um dispositivo que dá lugar ao processo de simbolização, em função da estrutura, da escolha apropriada, dos efeitos da voz, do olhar e dos gestos do narrador.

No ato de contar e encenar histórias, a criança está, também, falando de si, de suas experiências e da forma como ela as vivenciou ou do modo como ela às interpretou. Quando se contam histórias para a criança, ela se identifica, e capta toda a atmosfera e sentimento que a história contém.

Uma narrativa mágica oferece um modelo vivificador e encorajador que permanece no inconsciente, mostrando todas as possibilidades positivas da vida e incentivando a criança a abandonar seus desejos de dependência infantil, buscando conseguir uma existência mais satisfatoriamente independente (Leão, 2002).

Ao proporcionar para as crianças este trabalho, abre-se um canal de comunicação para abordar e elaborar significados importantes e complexos do desenvolvimento infantil, que muitas vezes, o verbal ainda não alcança nesta idade.

De acordo com Radino (2001), além de promover a elaboração de conflitos relacionados aos processos de desenvolvimento e socialização, os contos de fadas, ao mesmo tempo em que divertem, ensinam. Não um saber institucionalizado, mas uma sabedoria de vida, pois eles ajudam as crianças e os adultos a perceberem o mundo e prestam-se como suportes metafóricos para uma construção simbólica desse mundo. Eles transmitem uma linguagem simbólica necessária para a inserção da criança em um mundo letrado, auxiliando no processo de memória, vocabulário, capacidade de abstração, criatividade, compreensão e assimilação da realidade. Por serem ricos em simbolizações, possuem grande importância no desenvolvimento emocional saudável e no processo de alfabetização das crianças (Radino, 2003).

Ferro (1995) traz a importância dos contos para o desenvolvimento mental da criança, que ocorre devido à insaturabilidade das histórias, representada pelo fato de qualquer criança poder preencher qualquer conto, em diferentes momentos de seu crescimento, assim como seus estados emocionais, com diferentes significados. Além disso, a trama afetiva que se estabelece com o narrador do conto, ativa algo que pode transformar as mais profundas fantasias infantis.

“O potencial terapêutico de contar histórias é hoje incontestável” (Gutfreind, 2004, p. 25). Ao abordar a função do conto como um estímulo à vida imaginária e à capacidade de simbolização, o autor também o coloca como um estímulo pertinente à função do pensar, enfatizando a capacidade de continência desempenhada pelo conto, conforme organiza os arcaísmos da criança, dando-lhes um sentido e instigando sua capacidade de pensamento.

Acredita-se que, nos contos de fadas, assim como nos mitos, há a presença de representações arcaicas do psiquismo humano, sendo possível observar expressões simbólicas que se relacionam com aspectos psíquicos arcaicos, como, por exemplo, a fantasia de devoração, o sentimento de rejeição ou de vazio, que são encontrados simbolicamente através de personagens e enredos e que habitam o inconsciente de todos nós (Corso & Corso, 2006).

Para Gonçalves (1998) os contos de fadas são histórias que refletem as polaridades do universo humano. Seus personagens possuem características próprias, e essas particularidades se repetem em várias histórias. Sendo possível encontrar mais madrastas cruéis do que mães rejeitadoras, mais bruxas incorrigíveis do que fadas passíveis de sentimentos negativos. Esta dificuldade de integrar o bom e o mau em um

mesmo personagem é correlativa à própria dificuldade dos seres humanos em integrá-los como aspectos da personalidade de uma mesma pessoa.

A infância é marcada pelo conflito da desintegração e a grande tarefa é aprender a construir pontes sobre a imensa lacuna entre a experiência interna e o mundo real. Segundo esta autora, os contos, ao colocarem os personagens em categorias distintas: os bons, os maus e os omissos, reproduzem os mecanismos polarizados da posição esquizoparanóide.

Para Bettelheim (2006), os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, pré-consciente e inconsciente. Lidando com problemas humanos universais, principalmente com aqueles que preocupam o pensamento da criança, estas histórias falam ao ego que está em formação, encorajam o seu desenvolvimento e, ao mesmo tempo, aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. Conforme as histórias se desenrolam, vão dando validade e corpo às pressões do id, mostrando caminhos para satisfazê-las, de acordo com as requisições do ego e do superego infantil. Quando o material inconsciente tem, em certo grau, permissão de vir à tona e ser trabalhado na imaginação, seus danos potenciais para a personalidade ficam muito reduzidos.

Pokorski (2011) coloca que os contos de fadas ajudam a criança a traçar a fronteira entre fantasia e realidade, a pensar soluções, a lidar com as angústias internas, a contatar com um material imaginativo, a discriminar a virtude da parte malvada, a vislumbrar a dimensão do encantamento e do maravilhoso e a perceber o bem e o mal.

Os dilemas existenciais vividos pelos personagens permitem ao espectador, em especial a criança, apreender o problema na sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa confundiria o assunto para ela. É através da linguagem simbólica da história que a criança estabelece uma ponte de significação do mundo exterior para seu mundo interior. É esta linguagem que fascina a criança e torna possível a apreensão do conteúdo simbólico do conto (Gonçalves, 1998).

Através da leitura das histórias a criança terá a segurança para resolver seus conflitos, pois sua mensagem implícita permite a recepção no momento necessário, que se adequa ao sentido que a criança precisa naquele momento. Os contos retratam as várias dimensões da condição humana, com suas emoções, dúvidas, medos e sentimentos comuns a toda pessoa.

4. POSSIBILIDADES PREVENTIVAS E TERAPÊUTICAS DOS CONTOS DE FADAS

A palavra é um elemento fundante do sujeito e do conhecimento. No momento em que algo é falado, rememorado e tratado pela pessoa, esta jamais regredirá ao mal-estar que a afligia (Dolto, 1999). É possível observar que a utilização dos contos de fadas produz uma melhora em diversos aspectos da vida imaginária da criança, assim como estes também promovem a elaboração de conflitos. Para Gutfreind (2003) esta intervenção permite às crianças a possibilidade de recontar, reouvir e reviver suas próprias histórias para, a partir disso, contá-las, expressá-las construí-las, e, sobretudo, elaborá-las.

Guerin, citado por Gutfreind (2003) considera que os contos possuem uma dimensão reguladora em relação ao retorno dos conteúdos inconscientes reprimidos, servindo como um organizador, que ajuda na administração desse material, sobretudo em casos nos quais o aparelho psíquico encontra-se fragilizado. O mesmo autor considera que os contos são de fundamental importância, tendo-os como um instrumento capaz de evitar um desregramento emocional, na medida em que podem absorver o retorno desse material ameaçador, desencadeando assim, um processo de elaboração e impedindo assim a paralisia do pensamento. Ler e ouvir os contos permite que as crianças possam entrar em contato com sentimentos difíceis de serem suportados, mas com o filtro da narrativa, o que impede a paralisação da capacidade associativa ou o aparecimento de sintomas.

Os contos de fadas podem ser recursos importantes no tratamento de crianças de variadas idades, melhorando sua motivação, sua participação ativa, a espontaneidade e a criatividade, ajudando-as a lidarem com seus medos e anseios.

Bettelheim (2006) traz a ideia que, para dominar problemas psicológicos oriundos do crescimento, como: decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, abandono de dependências infantis e obter um sentimento de individualidade, autovalorização e obrigação moral, a criança necessita entender o que se está passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes.

Com isto, a criança aproxima o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo. É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, pois oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir sozinha. A forma e estrutura dos contos sugerem imagens à criança com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida (Bettelheim, 2006).

De forma terapêutica, podem ser usados, como mediadores entre o mundo interno e a realidade externa da criança, como dispositivos de contenção de seus aspectos psíquicos, sendo, ainda, uma possibilidade de intervenção em seu processo de desenvolvimento. Dessa forma, a criança não necessitará refugiar-se em uma organização defensiva patológica, ou mesmo desenvolver um sintoma por meio do qual o corpo siga sofrendo em lugar da mente (Ferro, 1995).

Hisada (1998) incentiva o uso dos contos de fadas como dispositivos de intervenção na clínica psicológica, não apenas com crianças, mas também com adultos. Coloca que a utilização de histórias na psicoterapia pode ser considerada uma interpretação transicional, pois os pacientes as utilizam como instrumento para comunicar algo. Os contos operam como um recurso para diminuir a angústia persecutória, principalmente dos adultos, proporcionando uma maior aproximação de suas próprias dificuldades, justamente porque estas fazem reviver aspectos mais primitivos a partir de um contexto lúdico, beneficiando aqueles que não tiveram a grata experiência com o lúdico e com o brincar e, por consequência, apresentam falhas em seu desenvolvimento.

O conto é uma das possibilidades transicionais que pode enriquecer o trabalho terapêutico, no encontro que se promove na sessão analítica, entre o paciente e seu analista. É nesse encontro, nesse espaço potencial, que a ilusão acontece, operando sobre a formação da subjetividade humana. O trabalho analítico que privilegia o uso de histórias opera para a melhora do padrão comunicativo do paciente. Os contos e as histórias constituem-se ótimo canal transicional, podendo ser usados como uma forma de brincar, já que, de acordo com a teoria winnicottiana, é na ação lúdica que o indivíduo cria, o que facilita o seu desenvolvimento (Hisada, 1998).

Segundo Corso e Corso (2011) a fantasia é um lugar, um reino mágico que podemos acessar, ou seja, uma ideia de que a cultura dispõe de uma construção imaginária que legamos às crianças. Os contos de fada são entradas para essa outra dimensão, ensinam os caminhos de acesso à fantasia. As histórias imaginadas

multiplicam infinitamente as possibilidades de ter aventuras, os lugares que podem ser conhecidos, as personagens com as quais se podem ter contato, isso sem falar nos modos possíveis de expressar sentimentos e pontos de vista que o estilo do autor pode nos proporcionar.

A experiência clínica com pessoas desprovidas ou empobrecidas de fantasia mostra que elas sofrem algumas consequências psíquicas. Observam-se manifestações de uma subjetividade endurecida, especialmente relativo à capacidade de empatia com os outros. A ausência da experiência com a fantasia pode afetar a capacidade de antecipar o que o outro quer ou pensa, a partir da sensibilidade de perceber as sutilezas contidas em suas manifestações (Corso & Corso, 2011).

Para Freud (1975), os contos de fadas são tão importantes que ocupam o lugar das lembranças da infância e elementos e situações derivados de contos podem também ser encontrados em sonhos. Para o autor, os contos possuem objetivo em comum com a Psicanálise, pois são instrumentos que permitem representar a neurose da criança.

Gutfreind (2014) afirma que as boas histórias são necessárias, como os olhos de mãe e pai. Seu objetivo principal é acender a presença, na ausência. A Psicanálise da infância valoriza as histórias e o narrativo, constrói representações para elas. Na contemporaneidade já não há tanta latência, período de elaboração entre a infância e a puberdade, as fadas estão sendo mortas cedo demais. Muitas vezes, o tratamento analítico na infância vem para repor fadas e lutos.

5. O *SETTING*

Ao trabalhar através de ateliês de contação de histórias, Gutfreind (2003) toma como referência, renomados estudiosos franceses, como Marie Bonnafé (1944), em seu trabalho com bebês e famílias marginalizadas, e Pierre Laffourge (1955), que utiliza os contos como possibilidade de intervenção com crianças autistas. Através dos ateliês, o autor constatou melhoras nos transtornos psicopatológicos apresentados pelas crianças francesas. Estas também demonstraram evolução significativa no seu modo de expressão, permitindo-se trabalhar o sofrimento decorrente da sua separação de seus pais.

A estrutura do *setting*, no ateliê de contação, varia de acordo com necessidade de cada instituição, idade, patologia das crianças e condições da equipe. Para Laffourge,

citado por Gutfreind (2003), não há um modo ruim ou bom quando se trabalha com contos, é importante que cada um encontre a sua própria forma de trabalhar, pois certa flexibilidade diversas vezes se faz necessária. Nesse *setting* se reconstrói um clima regressivo que evoca o começo da vida, quando os pais contavam histórias para a criança, no qual ela aprende, por intermédio dos contos e da interação em torno destes, a figurar suas emoções e a reagir. Portanto, o *setting* deve ser bastante afetivo, vivaz e ao mesmo tempo, protetor para facilitar a entrada no mundo mágico da fantasia.

O relato de experiência profissional que será apresentado desenvolveu-se com três grupos de crianças, de três a seis anos de idade, no contexto Escolar da Educação Infantil, onde foram realizados ateliês de contação de histórias, inspirados no método utilizado pelo autor Celso Gutfreind (2003). Os contos eram contados pela autora desta monografia, em um *setting* estruturado, com frequência sistemática de uma vez por semana, sendo que os encontros tinham, em média, 45 minutos de duração. O trabalho com os contos se desenvolvia em quatro etapas.

Etapa 1. Rapport: momento de favorecer o vínculo entre as crianças e a contadora e o uso da palavra como forma de expressão. Caracteriza-se por uma conversa inicial com as crianças, através de verbalizações espontâneas sobre seus sentimentos e demandas.

Etapa 2: Cantinho do Conto: correspondia a um espaço da sala, escolhido pelas crianças, onde estas ouviam o conto em todos os encontros. No início e final do conto, era feito um ritual, de forma a demarcar a saída do mundo da fantasia e a entrada no mundo real. Lafforgue, citado por Gutfreind (2003) destaca a importância desse ritual, que demarca a diferença entre a realidade e a fantasia. Tal ritual deve ser escolhido juntamente ao grupo, fazendo com que tenha sentido para as crianças, na medida em que marca o acesso ao mundo interno.

Etapa 3: Conto propriamente dito. Nesse, as crianças não deveriam ficar em círculos, mas em linhas, auxiliando a interação com a contadora, já que o olhar desta se iguala ao olhar da mãe para seu bebê e a voz desta tem “uma função regressiva, maternal e nutridora” (Gutfreind, 2003, p. 155). Para o autor, a partir do momento em que as crianças passam a interiorizar os traços do conto, mesmo se no começo elas se dispõem em linha, irão começar espontaneamente a instalar-se em semicírculo em torno da contadora, dando o sinal que ultrapassaram a passividade para entrarem na interação e na interiorização, o que se passa sempre através do olhar.

Etapa 4: Espaço reservado para trabalhar com a mobilização psíquica despertada pelo conto, através de recursos lúdicos como desenhos, pinturas, colagens ou encenação.

O desenho permite à criança ir além do concreto, constituindo-se em um segundo espaço que se abre para todos os sentimentos que a história mobiliza, através da identificação. Segundo Lafforgue, citado por Gutfreind (2003), o desenho permite ver as representações conscientes e inconscientes associadas ao conto na medida em que elas são interiorizadas. Além disso, o fato de desenhar indiretamente as histórias escutadas pode relevar associações significativas que as crianças fazem a respeito do conto.

O jogo teatral também constitui uma parte importante do trabalho com os contos de fadas. Lafforgue, citado por Gutfreind (2003), destaca o valor da encenação, pois na medida em que o conto funciona como um organizador para abordar conflitos, a dramatização permite representar situações trazidas pelas associações das crianças, no que diz respeito às suas próprias vivências familiares.

6. OS ATELIÊS DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Gutfreind (2003) aponta que é importante observar a idade, a patologia e o interesse das crianças na escolha dos contos. Nos grupos que serão descritos nesta pesquisa, foram oferecidos alguns títulos para a realização dos ateliês de contação de histórias, previamente selecionados pela autora da monografia, porém, a escolha do conto trabalhado nos encontros de cada grupo, foi realizada pelas próprias crianças, por votação.

Trabalhar com contos exige uma implicação do profissional, na forma de contar e de entender a história, pois a relação que a criança tem com o conto não é uma relação racional, mas de emoções e sensações que o conto produz ao ser ouvido pela criança. Por isso, para se trabalhar com os contos, é necessário “senti-lo”, deixar de lado os nossos conceitos racionais sobre a narrativa e transmitir apenas a fantasia, para que a criança absorva aquilo que está no seu momento, no seu potencial de vida do momento.

O contador de histórias precisa se identificar com tal atividade, reconhecendo, no contato com as narrativas, esta potencialidade. Quando for o caso de ser uma história já bem conhecida pela criança, mas que ela necessita ouvir repetidas vezes, o contador deverá compartilhar esta vivência, aquilo que tanto encanta a criança, que lhe provoca

medo ou inúmeros outros sentimentos que a palavra desperta. Através da sensibilidade do narrador o conto irá despertar o interesse e será apreciado pelas crianças (Bettelheim, 2006).

Todos os nomes citados, durante os relatos dos ateliês de contação, são fictícios, a fim de preservar a identidade das crianças.

6.1. JOÃO PÉ DE FEIJÃO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MASCULINA

João e o Pé de Feijão é uma narrativa que abre espaço para falar sobre a construção da identidade no menino através da apropriação da herança paterna, além do reconhecimento familiar do crescimento da criança (Corso e Corso, 2006).

As duas versões do conto pertencem a Benjamin Tabart e a Joseph Jakobs, sendo este último o responsável pela versão mais conhecida e a que foi escolhida para ser trabalhada no ateliê de contação, com uma turma de Jardim, composta por 12 crianças de 06 anos de idade. Foram realizados 08 encontros.

Esta turma era composta principalmente por crianças oriundas de famílias de pais separados, sendo que das 12 crianças, 08 viviam em companhia da mãe. Observa-se uma incidência expressiva de comportamentos agitados e agressivos na turma, entre os colegas e com a professora, sendo um dos principais motivos de preocupação por parte da escola, o fato de que estas crianças, logo ingressariam no 1º ano do ensino fundamental e, em sua maioria, demonstravam certa pobreza na vida imaginativa e dificuldades no estabelecimento de vínculos.

Na história de João e o Pé de Feijão, quando o menino aceita fazer a troca dos feijões mágicos pela boa vaca leiteira, ele negocia algo valioso por uma promessa. Nesse momento, inicia-se toda a expressão que esse conto simboliza sobre o crescimento infantil. A promessa mágica dos feijões se realiza, pois toda criança verá um dia seu corpo desabrochar e crescer tal qual o talo do pé de feijão. Mas para que esse crescimento aconteça, é necessário que se abra mão das vantagens de ser pequeno, como o leite materno representado pela vaca (Corso & Corso, 2006).

Até então, a vaca fornecera todo o alimento necessário para João, assim como a mãe faz com seu bebê, porém, seu leite secou o que suscita na criança vagas lembranças da época de seu desmame. A criança então se volta naturalmente para o pai, representado no conto pelo personagem da estrada, que assinala a intervenção

necessária para afastar o filho do seio materno, mas de uma forma pacífica, mostrando um caminho possível para o crescimento, já que fica com a vaca, mas cumpre o que promete. As sementes mágicas simbolizam o poder e a satisfação ocasionados pelo desenvolvimento sexual de João, a fase fálica substitui a oral, assim como o pé de feijão substituiu a vaca leiteira (Bettelheim, 2006).

O trecho da história que se refere à troca da vaca leiteira foi tema de algumas conversas das crianças. Foi possível perceber que este mobilizou ansiedades relacionadas às vivências de perda e separação associada à situação do desmame, quando perguntavam; “Mas porque a vaquinha não dá mais leite?”; “Coitada dela!”.

Para Bettelheim (2006), escalar o pé de feijão simboliza o poder mágico da ereção do falo e também os sentimentos do menino em relação à masturbação, na medida em que a criança que se masturba teme que, se for descoberta, sofrerá um castigo terrível, simbolizado pelo medo que João sente de ser morto se for descoberto pelo gigante. A criança teme que seu desejo de tornar-se sexualmente ativa signifique roubar os poderes paternos e que isto é algo que só pode ser feito sorrateiramente, quando o adulto não pode ver o que acontece. O conto, ao incorporar estas ansiedades, assegura para as crianças, que tudo terminará bem.

A ogra, mulher do gigante, que ajuda João, é uma personagem chave. A situação edípica se estrutura com uma profunda decepção em relação à mãe e intensa competição e ciúmes em relação ao pai. O menino ainda não confia plenamente no pai e para dominar as dificuldades oriundas desse período, necessita da ajuda compreensiva e segura da mãe. João só adquire os poderes do “pai - gigante” devido à proteção da mulher do gigante, que o esconde. “Ela não nega que o pai é um rival perigoso e temível, mas tem a coragem de salvar o pequeno ladrão que a seduz com a condição de filho faminto” (Corso & Corso, 2006, p. 123).

Esse trecho da história suscita a questão de que ninguém é um complemento perfeito para o outro, pois se o pai fosse tudo para a mãe, ela não se entregaria à maternidade e teria desejado para si um filho e se o bebê fosse tudo para ela, não se manteria com seu gigante.

Nos primeiros encontros do grupo, as crianças demonstravam sentir medo da ogra, falando que ela devia ser malvada como o gigante, já que era casada com ele. Porém, no decorrer dos encontros, ela tornou-se uma personagem querida, passando a ser tema de desenhos, na medida em que eles perceberam que ela escondia e protegia João.

Os tesouros do gigante são três: a galinha dos ovos de ouro, o saco de moedas de ouro e uma harpa encantada, que canta e toca sozinha. Após as refeições, o gigante ordenava à mulher que lhe trouxesse seus tesouros, para ele conferi-los, para só então adormecer. A harpa encantada é um bem que não diz respeito à riqueza e sim ao prazer, tocando para adormecer seu dono, e também gritando quando João tenta roubá-la. A harpa faz o que a ogra não fez, é fiel ao seu dono e é somente nesse roubo que o gigante desperta para perseguir João. Os ovos e a galinha poderiam ser compartilhados com o pai, mas a harpa como instrumento de prazer não. Depois do roubo da harpa não existe mais lugar para dois (Corso & Corso, 2006).

Os tesouros possuídos pelo gigante possuem toda uma representação da transmissão dos dons de pai para filho. O lugar onde João vai buscar esses tesouros confirma a ideia, de acordo com os autores citados acima, que o pé de feijão possibilita um acesso a um mundo a parte, outra dimensão, que só é alcançado por meio de uma mágica. João não tem um pai vivo, logo só pode encontrá-lo no reino dos mortos, que é o reino das gerações passadas, responsáveis pela herança que nos é legada. Os filhos levam consigo a juventude perdida dos pais e a tendência natural é que, no final da história, de alguma forma o pai morra enquanto o filho sobrevive e desfruta da vida. A morte do gigante, depois de João ter-lhe roubado, demonstra o fato de que não existe lugar no mundo para dois. Os tesouros roubados consistem nos subsídios com que cada um faz sua identidade.

Para o menino, o pai é uma figura que, sob todas as suas faces, oferece o desafio. No conto de João e o Pé de Feijão, o homem da estrada é aquele que lança o menino na aventura, o priva dos seios e do leite maternos, ensinando que é preciso ser inteligente. Se o menino aprender esta lição se saíra bem contra a face mais terrível do pai, o gigante, e conseguirá sair das ciladas que a vida lhe prepara. O gigante tenta correr e alcançar João, mas o menino é mais ágil e corta o talo do pé de feijão, fazendo o ogro despencar no chão. Esse fato simboliza o corte que o filho precisa fazer do vínculo, pois se o pai precisa entrar em cena para impor um limite ao filho, este lembra ao pai que ele está envelhecendo e ficando menos ágil (Corso & Corso, 2006).

Quando João grita para sua mãe trazer o machado para que ele corte o pé de feijão, esta o traz, mas fica paralisada. Bettelheim (2006) coloca que a atitude da mãe demonstra que ela pode proteger o filho contra os perigos que a luta pela masculinidade envolve, assim como faz a mulher do gigante quando esconde João, mas não pode vencê-la por ele. No momento em que João derruba o gigante, livra-se do pai que deseja

devorá-lo, vivenciado na oralidade, abandonando também a sua crença no poder mágico do falo como meio para obter os tesouros da vida. Agora ele está preparado para abandonar as fantasias edípicas e procurar viver como um menino da sua idade, abrindo caminho para desenvolver sua masculinidade.

Essa parte da história mobilizava as crianças, que expressavam suas emoções através de mímicas faciais, levantavam-se de seus lugares, verbalizando que João derrota o gigante, fazendo barulho e imitando João. Foi possível perceber que este conto fazia sentido para estas crianças, na medida em que estas se identificavam com aquele personagem que conseguiu superar as adversidades em seu caminho e se constituiu, naquele momento, um instrumento de trabalho.

No final da história, João retorna para casa de sua mãe, que agora está na condição de reconhecer o crescimento de seu filho. Segundo Corso e Corso (2006), a mãe permanece em casa como o resto do passado, como ficam os pais quando seus filhos partem e voltam, de tempos em tempos, para avaliarem suas caminhadas, servindo como elos entre a criança que se foi e o jovem ou adulto que o filho se tornou. Voltar para casa faz sentir-se parte de uma história, possuidor de um fio de continuidade.

Através de João e o Pé de Feijão, as crianças tiveram a possibilidade de exteriorizarem seus sentimentos, e um pouco de sua história, como no caso de Vicente, 06 anos, um menino que, desenhou João e sua mãe e, ao falar sobre seu desenho disse que João se parecia com ele, pois não tinha o pai, vivia só com a mãe. Rafael era um menino que com frequência agredia os colegas e a educadora com socos e empurrões. Em seus desenhos, sempre representava o gigante com cara de mau, batendo em João. No quinto encontro, ao mostrar seu desenho, Rafael verbalizou que achava o gigante muito parecido com seu pai. Com o andamento dos encontros, as crianças começaram a fantasiar sobre a relação do gigante com João. Algumas falavam que eram pai e filho e estavam brigados, outras que o gigante tinha matado o pai de João e o menino estava se vingando e outras que o gigante não era nada de João, mas um monstro terrível, que o pai de João estava viajando.

Ao final dos encontros, foi solicitado que a turma mostrasse como se sentiu durante o tempo em que participou do ateliê de contação. Foram feitos desenhos em cores alegres e, em sua maioria, percebia-se uma família reunida, demonstrando que elas conseguiram utilizar a história como meio de promover a elaboração para seus conflitos.

Foi possível perceber que as crianças conseguiram expressar seus sentimentos e emoções sob a forma de verbalizações, além de se utilizarem do desenho como recurso, sem precisarem recorrer ao ato com tanto frequência, visto que no início manifestavam-se através de condutas agitadas e agressivas com os colegas e com a educadora. O enquadramento que se ofereceu, ao mesmo tempo estruturador e continente, ajudou a trazer limites para as pulsões, bem como ajudou na diferenciação entre a realidade e a vida imaginária, que se tornou cada vez mais rica. Esse espaço foi se formando conforme as crianças puderem ir percebendo que seus problemas não são individuais, que podem ser falados e compartilhados, sendo que o grupo apresentava conflitos semelhantes.

Penso que estas crianças conquistaram um lugar dentro delas onde puderam pensar, recriar e ressignificar sentimentos e, aos poucos, puderam iniciar um processo de nomear os medos que apareceram e que, talvez, anteriormente ficassem sem registro. O trabalho realizado no ateliê parece ter oferecido oportunidade para que às crianças representassem seus arcaísmos, cabendo à contadora conter e estimular os olhares, em um clima de trocas semelhante ao encontrado na relação da mãe capaz de entrar em sintonia com seu filho.

6.2. CHAPEUZINHO VERMELHO E A SEXUALIDADE INFANTIL

Chapeuzinho Vermelho é um conto com diferentes versões, ao longo da história. Perrault a compilou do folclore no século XVII e sua primeira versão francesa em papel, datada no ano 1697, não contém um bom final para a menina: depois do diálogo clássico, ela é definitivamente devorada. O texto de Perrault tem um caráter de fábula moral, ensina que quem transgride as regras se expõe ao perigo e é punido. No ano de 1857, os irmãos Grimm escreveram uma continuação da história, que lhe empresta um caráter de conto de fadas. Nesta, após Chapeuzinho ter sido devorada, um lenhador que estava passando em frente à casa da avó da menina escutou o ronco do lobo que dormia de barriga cheia. Ele entrou e cortou a barriga do lobo, retirando a avó e a neta vivas de seu ventre, após, os três preencheram o espaço vazio do estômago do animal com pedras. O lobo acordou com sede e acabou afundando na água que pretendia beber, morrendo (Corso & Corso, 2006).

A versão trabalhada no ateliê de contação, durante 06 encontros, foi a dos irmãos Grimm, com uma turma de Jardim, composta por 10 crianças de 05 a 06 anos de idade.

As crianças escolheram seu “cantinho do conto”, que correspondia a um espaço da sala que elas consideravam mais aconchegante e onde passariam a ouvir o conto em todos os encontros. Este espaço era um canto da sala, onde existia um tapete e almofadas coloridas. Era feito um ritual de iniciação da contação da história, que, neste grupo, foi definido com a contagem “um, dois e três”, seguida pelo gesto de levantar os braços. Nesse momento, as crianças se posicionavam de maneira diferente, dirigindo olhares atentos à contadora, pedindo silêncio a um colega que pudesse estar um pouco mais agitado e buscando aproximarem-se mais uma das outras e da contadora. O mesmo ritual também era realizado no final do conto, de forma a demarcar a saída do mundo da fantasia e a entrada no mundo real.

Nesta turma, a partir do terceiro encontro, foi possível perceber que as crianças “ultrapassaram a passividade para entrarem na interação e na interiorização do conto” (Gutfreind, 2003, p. 155), quando passaram se instalar em semicírculo, em torno da contadora, para ouvirem a história.

Neste conto, Chapeuzinho Vermelho é uma menina adorável, conhecida de todos pelo capuz vermelho, presenteado pela avó, o qual andava sempre vestindo. Um dia, sua mãe lhe pede que leve uns bolinhos para sua avó, que vivia na floresta. Chapeuzinho pega o caminho conforme lhe fora indicado, mas encontra-se com o Lobo. As várias versões do conto mostram que ela não teve medo, pois não sabia do perigo que corria com ele. No primeiro diálogo dos dois, o lobo lhe pergunta aonde ela vai e a menina lhe conta sua missão, seu trajeto e a localização da casa da avó (Corso & Corso, 2006).

O lobo, muito esperto, elabora então um plano para devorar não só Chapeuzinho, como também a vovó. Para ganhar tempo, ele mostra a Chapeuzinho como o sol está lindo e quantas flores ela pode colher pelo caminho. Chapeuzinho se distrai com as flores e admirando borboletas, e ele consegue chegar antes dela à casa da avó. De qualquer maneira, o Lobo chega antes à casa da avó, anuncia-se como sendo sua netinha e devora a velha senhora, vestindo suas roupas de dormir e deitando-se em sua cama, à espera de Chapeuzinho. Chapeuzinho chega e, nesse momento, ocorre o clássico diálogo entre ela e o lobo, que é o clímax da narrativa.

Para as crianças desta turma, este momento era muito especial, percebiam-se seus olhares arregalados e suspiros de antecipação. Algumas chegavam a questionar “Como ela não viu que era o lobo?”.

Segundo Corso e Corso (2006), apesar das modificações, ao longo desse processo, ficou preservada a existência de um diálogo, em que a vítima faz perguntas, parecendo desconfiada, mas ingenuamente se entrega à bocarra de seu algoz. Por mais máscaras que se ponha para suavizar a violência do relato, a menina será engolida, e a tensão da narrativa provém da percepção das crianças ouvintes, que antecipam o perigo, ao passo que a menina se deixa enganar.

Chapeuzinho oportuniza a expressão do quanto às crianças se sentem atraídas pelo desconhecido que é o sexo. A menina desta história adverte quanto aos riscos que as crianças correm graças à sua inocência, mas também ilustra o quanto elas podem vir a se expor em função da curiosidade e dos desejos confusos que guardam em seu interior. Embora Chapeuzinho leve doces para a vovozinha, parecendo que na vida comer é a maior satisfação e solução para todos os males (vovó ficará boa da doença), ela encontra no caminho outros encantos. Ela representa a transição da aparente inocência infantil para o conhecimento da existência das práticas sexuais adultas, que surgem na vida da criança às vezes através de uma sedução imaginada ou, em casos graves e traumáticos, vivida (Corso & Corso, 2006).

Bettelheim (2006) ressalta que Chapeuzinho Vermelho aborda alguns problemas cruciais que a menina em idade escolar tem de solucionar quando as ligações edípicas persistem no inconsciente, o que pode levá-la a expor-se perigosamente a possíveis seduções. Neste conto, a casa da floresta e o lar paterno são o mesmo lugar. Na sua própria casa, Chapeuzinho Vermelho, protegida, é a criança pré-púbere sem conflitos, capaz de lidar com as circunstâncias. Na casa da avó, que também é segura, a mesma menina se torna totalmente incapaz, em consequência do encontro com o lobo.

Para Corso e Corso (2006), a menina dessa história adverte quanto aos riscos que as crianças correm graças à sua inocência e à maldade de alguns lobos perversos, mas também ilustra o quanto elas podem vir a se expor em função da curiosidade e dos desejos eróticos confusos, mas imperiosos, que guardam em seu interior. Os autores colocam que este conto trabalha o tema da sexualidade infantil dentro do território do possível e necessário para as crianças pequenas, sendo útil para aquelas que estão curiosas com o seu significado, mas ainda não estão prontas para explicitá-la, por não estarem maduras psicologicamente para tal demanda pulsional.

A ambivalência infantil entre o princípio da realidade e o princípio do prazer aparece no conto, no momento em que o lobo diz a Chapeuzinho para aproveitar o dia e

colher flores, e a menina se desvia de sua missão, apesar das recomendações de sua mãe, para ela ir direto à casa da vovó.

Para Viviane, uma menina de 05 anos, este momento da história era importante. Ela frequentemente interrompia a contação, agitando-se e afirmando: “Se ela tivesse obedecido a mãe dela, nada disso estaria acontecendo”. Conforme foi possível conhecer mais o grupo e a história de vida das crianças, soube-se que Viviane tinha uma mãe bastante rígida, que corrigia com frequência as atitudes da menina, mesmo aquelas características de sua idade. Percebeu-se então, que a menina estava utilizando-se desta história para exteriorizar um conflito, onde ela, não se permitia desobedecer às ordens maternas, por medo das represálias.

Corso e Corso (2006) afirmam que os aspectos eróticos da história dão conta de uma corrente sensual que se estabelece entre a criança e seus progenitores, mas não deixa de se ater aos velhos conhecidos: a boca e o prazer oral. Ao mesmo tempo em que o conto funciona dentro do antigo registro oral, tão cômodo para a criança, observa certas percepções novas, ainda não passíveis de serem decodificadas, que balançam o esquema de organização psíquica primordial. O prazer da conversa e de brincar entre as flores se interpõe ao tema da comida. Sua missão era levar comida para a vovó, como forma única de agrado possível, mas eis que no caminho o mundo se revela bem maior que as guloseimas que cabem em sua cesta.

A menina desta história, pode não saber que jogo está sendo jogado, mas é inegável seu interesse em participar. Apesar de perceber que vovó estava muito estranha, ela entra no jogo de palavras e se deixa devorar pelo lobo. Trata-se de uma conversa de mútua sedução, plena de preliminares, pois sem destacar seu caráter de tentação erótica, seria incompreensível pensar por que o lobo não a comeu com a mesma objetividade que o fez com a vovozinha. Três gerações de mulheres estão envolvidas no conto: a filha, a mãe e a avó. Se o lobo puder também ser considerado uma forma de simbolizar aspectos do desejo paterno, veremos que ele se interessa justamente por aquelas que ele não pode, nem deve seduzir na vida real (Corso & Corso, 2006).

A figura paterna está presente no conto de duas formas opostas, como o lobo, que é uma externalização dos perigos de sentimentos edípicos reprimidos, e como o caçador, na sua função resgatadora e protetora. O caçador é a figura mais atraente, tanto para os meninos como para as meninas, porque salva os bons e castiga o malvado. Todas as crianças encontram dificuldades em obedecer ao princípio da realidade, e

reconhecem facilmente nas figuras do lobo e do caçador, o conflito entre o id e os aspectos do superego da personalidade (Bettelheim 2006).

Para esta turma, o lobo e o caçador foram personagens importantes. Ao ouvirem o conto, as crianças se mostravam atentas e muitas ficavam com os olhos arregalados, principalmente no momento em que o lobo come a vovó e durante o diálogo de Chapeuzinho com o lobo, falando: “Agora o lobo vai correr atrás da Chapeuzinho!”, ou “Não gosto quando o lobo come a vovó!”, gesticulando e com expressões de nojo. O momento em que o caçador surge na história e tira a vovó de dentro da barriga do lobo, salvando também Chapeuzinho, era o preferido das crianças, sendo motivo de vários sorrisos e gritos de “Viva!”, verbalizações e gesticulações antecipando a ação deste: “Eu que quero contar o que acontece, o caçador pega o lobo, abre o barriga dele e tira a vovó de dentro, depois bota um monte de pedra, aí quando ele vai tomar água, cai duro”.

Corso e Corso (2006) salientam que a figura do caçador faz um contraponto com um aspecto do lobo que é uma ameaça primordial, pois o lobo abre espaço para representar o risco da incorporação ao corpo materno, assim como seu oposto, a personificação de um objeto fóbico que lhe ajude a circular no mundo externo. Por isso, ao retirar Chapeuzinho da barriga do lobo, é como se o caçador fizesse um parto, já que é nascendo que se sai do ventre materno.

O pedido das crianças em escutar este conto repetidas vezes justifica-se pelo prazer de encontrar o lobo, constatar a ameaça real que ele contém e assustar-se, para bem de tranquilizar-se. E por isso que o objeto fóbico tem no pai seu melhor representante. Segundo Corso e Corso (2006), a escolha do lobo para servir como a principal ameaça da história não é sem motivo. Para os autores, isto se justifica devido a seu parentesco com o cachorro. Enquanto um é a versão doméstica, o outro, é a versão selvagem do canídeo. Tão iguais e tão diferentes, o lobo e o cão mostram-se propícios para suportar a metáfora do amor incestuoso, afinal é algo tão familiar e próximo, como os pais, que pode ser vivido de maneira selvagem e distante, tal quais os desejos inconfessáveis e incompreensíveis que se imiscuem na relação com eles. “O lobo é a versão selvagem do perigo doméstico, uma prova de que o papai bonzinho que se tem em casa, pode tornar-se uma figura ameaçadora e temível” (p. 59).

As crianças escolherem principalmente dois recursos para utilizarem no quarto momento do ateliê: desenho e massa de modelar. Perceberam-se a presença de conteúdos edípicos durante a utilização da massa de modelar, pois mesmo sem uma relação direta com a história, algumas crianças produziam várias cobrinhas de massa.

Quando questionadas sobre o que estavam fazendo, respondiam que era a “cobra”, novamente questionadas sobre a relação da cobra com a história, uma menina respondeu que a era a cobra que pegava a Chapeuzinho, introduzindo assim, um elemento que não estava presente no conto e que remete a um símbolo fálico.

Os desenhos realizados eram bem coloridos, em sua maioria contendo o lobo e Chapeuzinho. Ao desenharem a narrativa, algumas crianças procuraram punir o lobo através de sua ilustração, sendo que este aparece com a barriga inchada, em outros, caído no rio. Em um desenho, o lobo aparece com o rabo queimado, saindo de uma chaminé, uma clara relação com o lobo presente na história dos Três Porquinhos.

Conforme os encontros aconteciam, as crianças começaram a antecipar as ações dos personagens e passaram a discutir suas ações. O lobo foi um personagem marcante, sendo alvo de admiração de algumas crianças: “O lobo tem uma boca enorme e corre muito rápido”, mas principalmente de críticas: “Ele é malvado e merece morrer”, seguidas de expressões de medo e desagrado.

Para Abramovich (1995) os horrores dos textos fantásticos infantis também são criados com propósitos próprios. Atendem às necessidades que existem de ver manifestarem-se os sentimentos ruins, os medos, as raivas, angústias, desesperos e faltas. São modelos para ilustrar tal tipo de emoção ao passo que o conto fornece subsídio para lidar com algumas situações indesejadas. Os elementos de crueldade ilustrados nos contos não apenas detêm alguma importância, como estão entre os elementos centrais do aprendizado infantil. Assim, ressalta-se que entre as características principais inerentes à história infantil está a de permitir que a criança reviva, através das personagens, momentos e conflitos, e que possa expor suas emoções e sentir-se livre para tirar suas próprias conclusões e lições.

Quando este trabalho foi iniciado com as crianças, era perceptível a curiosidade destas em relação ao seu corpo e ao dos colegas, existiam brincadeiras de namoro na turma e o surgimento de alguns palavrões. Estes comportamentos podem ser explicados devido ao momento do ciclo vital em que se encontravam, quando as questões relacionadas à sexualidade infantil estão emergindo. Ao longo do trabalho, percebeu-se que estas manifestações tornaram-se menos intensas, pois as crianças puderam utilizar-se da história, através do processo de identificação com os personagens e do jogo imaginário, expondo suas emoções e curiosidades.

A linguagem simbólica, não verbal, desses contos, comunica-se diretamente com o imaginário da criança pequena, que passarão ainda por longo processo de sublimação

dos desejos libidinais do Id. (Figueiredo, 2000). Esta história, ao trazer implicitamente em seu conteúdo, questões vivenciadas pelas crianças em seu cotidiano, constituiu-se em um importante instrumento de trabalho, possibilitando a subjetivação e a elaboração dos conflitos vivenciados neste momento de vida.

6.3. BRANCA DE NEVE EM CENA

Em 1937, os Estúdios Disney produziram o primeiro longa metragem em desenhos animados “Branca de Neve e os Sete Anões”. Esse filme foi o precursor de uma linguagem que formará o gosto e o estilo de narrativa para crianças de gerações a partir daí. Sua influência é tão marcante, que a imagem sugerida por ele, para a personagem da Branca de Neve, hoje é indissociável desta (Corso & Corso, 2006).

O conto de Branca de Neve utilizado no ateliê, com as crianças, durante 08 encontros, foi a versão escrita pelos irmãos Grimm, porém com algumas modificações, que serão descritas ao longo do texto. A turma do Infantil II era composta por quatorze crianças, com idades entre três anos e sete meses até quatro anos e sete meses de idade. As crianças estavam se mostrando agitadas, com dificuldades em aceitar os limites impostos pelas professoras, além de demonstrarem curiosidade em relação ao corpo e as diferenças entre meninos e meninas. Aliado a isto, cerca de um mês antes de iniciar o ateliê, ocorreu a troca das professoras responsáveis pela turma, tanto no turno da manhã, quanto no turno da tarde. Foi possível perceber que as crianças estavam testando os limites com as novas professoras e, que estas precisavam de auxílio para compreender este processo.

O ritual de iniciação da contação da história neste grupo foi definido com bater palmas dizendo “um dois e três”. Desde o primeiro momento, as crianças instalaram-se em semicírculo em torno da contadora. Mostravam-se agitadas nos primeiros encontros, com dificuldades em escutar a história sem interrompê-la para comentários sobre as ações dos personagens. Foi possível perceber quão forte era a influência do desenho da Disney, pois as crianças cantavam as músicas presentes no longa metragem durante os ateliês.

Na versão escrita pelos irmãos Grimm, uma rainha costurava sentada junto à janela, quando espetou o dedo na agulha e três gotas de sangue caíram na neve. Ela pensou então: quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o caixilho da janela. Seu desejo realizou-se e nasceu uma menina,

que tinha a pele tão alva como a neve e tão corada como o sangue e cujos cabelos eram negros como o ébano.

A rainha, mãe de Branca de Neve, morreu logo após seu nascimento. Para Corso e Corso (2006), essa rainha aparece apenas para ser quem faz a encomenda. Mãe boa, como todas as de contos de fadas, que, por ter desejado tanto a criança, ficaria isenta de sentimentos hostis, abandona a cena rapidamente, para deixar surgir em seu lugar a madrasta, novo casamento do pai. Diferente da genitora, a mãe sobrevivente é a madrasta, em cuja relação com a enteada não há o amor materno para amortecer o ciúme e a inveja.

A rainha morre no parto, a criança que nasce não é nunca exatamente como se sonhou, afinal ela já chega ao mundo berrando, dando mostras de alguma insatisfação. Assim, quem morre no parto é esse ideal de que um filho será capaz de satisfazer plenamente o desejo da mãe. Nos contos, a mãe má é representada ora por uma bruxa, ora por uma madrasta. Branca e Neve tem as duas, com um detalhe adicional: sua madrasta é bela, sua feiura é interior (Corso & Corso, 2006).

Após sua morte, o rei, casa novamente com uma mulher tão bela quanto perversa. O pai de Branca de Neve não aparece no restante da história. Em seu lugar, surge um espelho mágico, objeto de constantes consultas pela madrasta. Enquanto o espelho respondia que ela era a mais bela das mulheres, a enteada não trazia problemas, mas quando Branca de Neve se tornou adolescente, o espelho respondeu que a menina era a mais bela do reino, tornando-a uma rival.

As aventuras de Branca de Neve acontecem quando a heroína já é adolescente, portanto a criança amada e desejada já não existe, foi substituída por uma bela jovem. Um bebê tende a ser objeto de contemplação e fascínio por parte dos pais, que celebram a realização de seu desejo. Já a moça que esse bebê se tornou é objeto de desejo para um jovem príncipe, desbancando ambos de seu trono: o pai é substituído por ele, e a mãe é agora uma madrasta invejosa da beleza e da juventude da filha (Corso & Corso, 2006).

A superioridade da beleza da madrasta é objeto de consulta constante a um espelho mágico. Corso e Corso (2006) apontam que a beleza só existe para um olhar, sem esse reconhecimento ela não faz sentido, por isso o espelho é o complemento necessário da imagem. O olhar no espelho traz sempre uma pergunta e uma resposta. O amante da madrasta é representado por esse espelho mágico, capaz de lhe responder a pergunta a contento. O drama começa quando o espelho responde que a mais bela é a

jovem. Até aqui a convivência era possível, o que fica insuportável é justamente a comparação das belezas.

Neste momento, as crianças do Infantil II ficavam eufóricas. Foi possível perceber que o espelho era um personagem significativo para elas, pois interrompiam a história, levantavam-se de seus lugares e repetiam a frase: “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bonita do que eu”. Algumas crianças respondiam ao espelho: “Branca de Neve” e algumas, claramente identificadas com a história, respondiam: “Eu sou a mais bonita de todas”.

No conto, a fim de livrar-se da jovem, a madrasta manda chamar um caçador e lhe ordena que leve a enteada para a floresta, a mate e lhe traga seu coração como prova. O homem se penaliza e deixa Branca de Neve partir. Para simular que cumprira sua missão, mata um animal e entrega seu coração para a madrasta. Para Corso e Corso (2006) o espelho possui a representação da figura paterna, sendo uma figura subordinada à madrasta, um olhar preso à parede do quarto. O pai pode ser também representado pelo caçador, que se submete à madrasta, mas por outro lado a engana, pois sente pena de Branca de Neve e a salva da inveja assassina materna.

Para Gonçalves (1998) o caçador também simboliza proteção. É ele quem afugenta os animais ferozes que frequentemente rondam as casas e castelos, salvando a vida das famílias. Em um nível mais profundo de interpretação, o caçador protegerá as crianças contra as imagens ameaçadoras que rondam a fantasia e os sonhos infantis. Frutos do medo e da culpa, as imagens ameaçadoras de fantasmas e animais devoradores são aquelas representantes dos desejos, agressividade e conflitos primitivos que estão no inconsciente, representado pela floresta, e que serão seguidos e caçados pelo representante maior da lei social: a figura paterna, não necessariamente o pai, mas aquele ou aquela que assume a sua função. Em Branca de Neve, esta figura representa um pai fraco, pode enganar a madrasta, mas deixa a menina na floresta, à mercê das feras.

Branca de Neve atravessa a floresta e chega a uma cabana, onde tudo é pequeno e em sete quantidades, sete pratos na mesa, sete caminhas. Cansada, ela adormece nas camas. A cabana pertencia a sete anões que trabalhavam em uma mina. Quando estes retornam de sua jornada de trabalho, encontram Branca de Neve adormecida. Ela lhes conta sua história e suplica que a deixem ficar. A partir desse momento, eles se cuidam mutuamente, por isso, ao sair, sempre alertam para que ela não permita a entrada de estranhos na casa.

O folclore europeu retrata, com frequência, anões como criaturas da terra, mineradores incansáveis e detentores dos segredos e tesouros do interior das montanhas. Geralmente, são representados como adultos em miniatura, usam longas barbas, são avarentos e não muito amistosos. Neste conto, são solícitos com a heroína, lhe fornecendo casa e comida em troca de serviços domésticos. Ela ganha um lar onde pode ocupar um lugar feminino, mas não sexuado, ela é a dona de casa, mas não é mulher de ninguém, todos a querem e a cuidam, mas não há uma disputa sexual por sua companhia. No filme da Disney, eles competem por sua atenção como um grupo de irmãos, enamorados dela, mas como crianças que querem um quinhão maior de sua atenção. Os anões podem representar um território fora do exercício sexual, um lugar onde Branca de Neve não precisa se preocupar com sua beleza, constituindo o lar ideal para a jovem, naquele momento. Na casa dos sete anões, Branca de Neve se prepara para transitar do olhar e do desejo do pai para o encontro com seu príncipe, e os anões são parceiros desse processo (Corso & Corso, 2006).

Segundo os autores, essas figuras funcionam como ganchos de identificação mais diretos para as crianças. A criança pode sonhar em ser a bela princesa ou o príncipe corajoso no futuro, sendo que no presente, ela se permite participar da trama sem se projetar diretamente nesse desafio, que só o tempo lhe designará.

Para este grupo de crianças, os sete anões eram personagens especiais, as crianças sabiam seus nomes, características de suas personalidades e demonstravam prazer em cantarem um trecho da música que aparece no desenho da Disney, quando os anões apareciam durante a contação: “Eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou”. Algumas identificações também foram possíveis, se pensarmos nas verbalizações de dois meninos: “Eu estou gripado que nem o Atchim.”; “Às vezes eu tenho que sentar para pensar, porque fico igual ao zangado e brigo”.

Enquanto Branca de Neve se diverte com os anões, a madrasta é comunicada pelo espelho da sobrevivência e do paradeiro da menina. No conto original, escrito pelos irmãos Grimm, ela visita a jovem por três vezes, para matá-la: na primeira, disfarçada de velha vendedora ambulante, lhe oferece um cadarço para seu corpete. Quando a moça aceita, ela o coloca na jovem, apertando-o até sufocá-la, mas ela foi salva pela chegada dos anões. Da segunda, mais uma vez disfarçada, ela lhe oferece um pente envenenado. Assim que o pente toca os cabelos da moça, ela cai morta, mas mais uma vez os anões a salvam, retirando o objeto de sua cabeça. Por último, mediante o fracasso das tentativas anteriores, ela tenta a gula da jovem com uma bela maçã

vermelha envenenada. Branca de Neve morde a maçã, cai como morta e dessa vez não há o que seus amigos possam fazer para reverter o fato (Corso & Corso, 2006). Para as crianças do ateliê, foi narrada apenas a última visita da madrasta, quando esta disfarçada de velhinha, oferece à Branca de Neve a maçã envenenada.

De acordo com Corso e Corso (2006) o disfarce de velha é uma sábia forma de enganar Branca de Neve, pois os velhos são figuras pouco temidas. Costumeiramente, os adolescentes encontram nos avós abrigo para os conflitos resultantes do narcisismo ferido dos pais. No velho, podem reencontrar o conforto daquele amor materno perdido, administrado por quem já se apaziguou relativo aos conflitos do sexo.

A escolha da maçã, como a fruta utilizada para envenenar a heroína também possui um significado. Dentro da tradição ocidental, remete ao mito de Adão e Eva, como símbolo de desejo proibido. Morder a maçã altera o destino de Branca de Neve, pois morre uma menina e nasce uma mulher, o veneno é a sexualidade. Porém até aquele momento, a jovem se mostra totalmente casta. A madrasta leva até ela a primeira tentação, sob a forma, é claro, do fruto proibido (Corso & Corso, 2006).

Apesar de morta, a jovem parecia estar apenas adormecida, mantendo-se rosada como em vida. Por isso, os anões decidiram colocá-la em um esquite de cristal, onde pudesse ser contemplada por quem passasse, enquanto eles velavam e montavam guarda ao seu lado. Um jovem príncipe passava por ali ficou fascinado com a sua beleza.

Em seu sono letárgico, Branca de Neve seduz passivamente. O fato de permanecer corada é a marca do feitiço, é o que mostra que ela não está morta, quando as cores da vida abandonam o corpo. Sua imagem seduz o príncipe. Branca de Neve em seu esquite de cristal é a imagem de uma mulher entregue ao desejo de seu príncipe.

Corso e Corso (2006) ressaltam a ligação dessa princesa com as cores, desde as características com as quais deveria nascer, até aquelas que ela conservou em seu sono enfeitado. Tanto uma como a outra são as cores com as quais a mãe a pintou, as primeiras do desejo da rainha boa, as segundas as da inveja da madrasta. Seja pelo direito ou pelo inverso, temos o fato de que o amor materno será sempre uma espécie de matriz que definirá a carta de cores dos amores que o sucederão.

Fascinado, o príncipe pediu aos anões para que Branca de Neve pudesse repousar em seu palácio, prometendo honrá-la como uma amada. Ao ser transportada, um tropeço dos lacaios balançou o caixão e, com o solavanco, soltou-se da garganta de Branca de Neve o pedaço de maçã envenenado que mantinha o sono enfeitado. O

príncipe declara seu amor e é aceito pela moça. Convidada para a festa de casamento, a madrasta comparece e é obrigada a calçar sapatos em brasa e neles dançar até a morte.

No ateliê, foi utilizado o final contado pelo filme da Disney, onde Branca de Neve é despertada por um beijo do príncipe, que estava passando pela floresta e se encantou com a princesa adormecida. Sua madrasta encontra a morte ao fugir dos anões, que a perseguem até esta cair de um precipício, após verem-na dar a maçã envenenada à Branca de Neve. Isto deu devido ao fato de as próprias crianças irem completando e contando a história ao longo dos ateliês. Verificou-se então, que esta versão é a que fazia sentido para elas naquele momento.

Nesta história, Branca de Neve faz uma jornada de crescimento. Corso e Corso (2011) explicam que este é um dos elementos essenciais aos contos de fadas. Em geral, a heroína é levada a isso porque ocorre algo que desequilibra uma situação inicial em que tudo estava em ordem. É nessa desavença ou contratempo que a trama encontra seu ponto de partida: quer seja a desobediência de uma regra, a cobrança de uma dívida dos pais em função de seu nascimento ou a maldade de um dos pais ou substitutos paternos. Para resolver a situação que criou, ou na qual se viu envolvida, costuma ser necessário partir, sair de casa, ser expulso, ou determinar-se a iniciar uma caminhada de busca, uma missão. Costuma ser foco da nossa identificação uma personagem frágil no início, triunfante no fim, que a princípio convoca pela pena, depois pelo sucesso.

Segundo os autores, a heroína dos contos de fadas costuma ter ajudantes mágicos, que se apresentam a ele e prestam-lhe favores, oferecendo fidelidade e colocando seus atributos a serviço da missão da personagem principal. Fazem isso quer seja em troca de um favor recebido, ou porque é sua missão, ou ainda pela heroína ter suscitado a admiração deles. Os anões, presentes no conto são exemplos desse tipo de personagem.

Branca de Neve termina com o clássico: “Felizes para sempre”. Isso se deve porque os contos são sempre resolutivos. Por maior que seja a desordem da trama, em algum momento existe um reordenamento, a mensagem é sempre tranquilizadora: é possível reorganizar um mundo em desordem, existe saída para a angústia e o desamparo. Apesar das aventuras inquietarem o leitor, isso é compensado pelo consolo de que no final tudo vai dar certo (Corso & Corso, 2011).

A turma do Infantil II trabalhou este conto de diversas maneiras, durante o quarto momento dos ateliês. Nos dois primeiros encontros o espelho da madrasta foi foco de atenção por parte destes. Na sala da turma existia um grande espelho e, ao final

da contação e das crianças falarem sobre o que acharam da história, elas se exprimiam na frente do espelho, avaliando suas próprias imagens. Perguntei se gostariam de desenharem a si mesmos então. As crianças adoraram a ideia e perguntaram se conseguiríamos um papel bem grande para que elas se desenhassem em tamanho real.

Iniciamos assim, uma atividade que nomeamos, junto com as crianças, de “Espelho Meu”. Cada criança deitava no chão, em cima do papel pardo e eu fazia o contorno do seu corpo. A partir daí, elas tinham canetinha, lápis de cor e giz de cera, cola, além de papéis das mais variadas cores e texturas para fazerem seus autorretratos. Durante a atividade foi possível perceber que as crianças demonstraram bastante curiosidade em relação ao seu corpo e aos dos amigos, olhando várias vezes para seu contorno e o dos outros, afirmando que o corpo da menina era diferente do menino e que alguns colegas eram maiores que os outros. Apesar da euforia gerada pela atividade, as crianças conseguiram trabalhar de forma organizada, se emprestando os materiais e pedindo ajuda para utilizá-los, quando necessário. Este momento também foi importante para a professora, que estava presente, pois esta relatou que estava feliz em vê-los envolvidos na atividade, escutando o que falávamos e sem brigarem uns com os outros.

Maria, 04 anos, é uma menina que se encontra na escola a cerca de um ano e possui dificuldades de relacionamento com a educadora e com os colegas, embora, segundo seus pais, mostre-se muito comunicativa em casa. Ela raramente fala alguma coisa, mesmo que estimulada, estabelece pouco contato visual e mostra-se bastante agressiva quando contrariada, já tendo tentado, inclusive, bater na educadora e nos colegas. Quando propomos a atividade a Maria, ela mostrou-se relutante em aceitar que fosse feito o desenho de seu corpo no papel pardo, fazendo negativas com a cabeça e encostando-se a um canto da parede da sala. Após ver os colegas se divertindo, Maria aproximou-se e ficou combinado que se ela não se sentisse bem durante a atividade, poderia desistir a qualquer momento. Percebeu-se a dificuldade de contato da menina, na medida em que esta ficou tensa durante o desenho de seu corpo.

No segundo momento da atividade, onde as crianças deveriam preencher o contorno do corpo, Maria pareceu relaxar, sorrindo, pegou minha mão e me levou até seu desenho para que a ajudasse com a cola. De todas as crianças, ela foi a que se mostrou com a noção de espaço mais desenvolvida, procurando respeitar os limites do desenho. Quando terminou a tarefa, Maria novamente me puxou pela mão para mostrar seu trabalho pronto e após receber elogios da minha parte, apontou para a porta e dirigiu-se comigo até a sala da diretora para mostrá-lo a ela também.

Notou-se o quanto esta atividade lúdica foi importante para as crianças, favorecendo a expressividade e a comunicação entre elas. Gustavo, 04 anos e 03 meses, perguntou se não poderíamos realizar um teatro, sugestão que foi valorizada, pois entendemos que ele estava sendo um porta voz das necessidades do grupo. As crianças mostraram-se empolgadas, gritando “oba!”, sorrindo e gesticulando. Todas começaram a dizer os elementos que o conto contém, como a floresta, os animais, a casa dos sete anos e os personagens da história.

Começamos então, por montar o cenário onde seria encenado o conto, pois esta é uma forma de as crianças poderem criar, mostrarem o que sentem e o que conhecem, visando criar um exercício lúdico que integra emoção e pensamento, exercitando a liberdade de expressão e permitindo que cada criança descubra e se aproprie de suas virtudes e potenciais latentes, além de se envolverem e contribuam para a atividade proposta, respeitando os limites e as diferenças individuais.

Cabe ressaltar, que desde o primeiro ateliê realizado e em todos os que se seguiram, os objetivos foram explicados e tudo foi combinado em conjunto com a professora responsável pela turma, que esteve presente durante os encontros, participando ativamente. Entendeu-se que esta participação seria importante, tanto para a professora, quanto para o grupo, auxiliando-os a reforçar o vínculo que estava se criando no dia a dia.

Passou-se, então, para a construção do cenário. As crianças escolheram iniciar a construção pela árvore da floresta por onde Branca de Neve caminhou até chegar à casa dos sete anos. Quando perguntadas que árvore seria esta, responderam que seria uma “árvore com maçãs”. Foi montada uma árvore, utilizando-se de um tonel vazio enrolado em um papel marrom para servir de tronco e dar sustentação e mobilidade para a árvore, e a copa confeccionada com papel verde de consistência firme para que ficasse erguida. Foram confeccionadas, junto com as crianças, maçãs vermelhas de papel e elas poderiam pintá-las e decorá-las como quisessem. O grupo escolheu utilizar tintas e os dedos para pintar e novamente se mostraram bastante organizadas durante a tarefa, se emprestando os materiais e contentes, mostrando suas maçãs para que as elogiássemos, incentivando-as a prosseguir.

Ao proporcionarmos atividades lúdicas em que as crianças tenham livre expressão artística, estamos favorecendo um canal de comunicação para abordar e elaborar significados importantes e complexos do desenvolvimento infantil, que muitas vezes, o verbal ainda não alcança nesta idade.

Para Kernberg e Chazan (1993), é através da expressão lúdica que a criança encontra um meio seguro de expressão de suas vivências subjetivas, sendo, portanto, um elemento indispensável no processo de socialização, uma vez que ao brincar, a criança assimila as funções das pessoas e os padrões de comportamento do seu grupo. Os jogos e as brincadeiras próprias da infância estimulam mudanças significativas nos processos psíquicos, permitindo a expressão da subjetividade.

Winnicott (1982) coloca que o brincar é a comunicação que a criança dispõe para se relacionar, se revelando aos outros e a si própria. É o elo, a ponte que permite ligar o mundo externo e o interno, a realidade objetiva e a fantasia. A brincadeira, juntamente com a arte, fornece uma organização para a iniciação das relações emocionais, propiciando o desenvolvimento de contatos sociais, a unificação e integração geral da personalidade.

A próxima etapa da construção do cenário foram os animais da floresta. Foram retiradas figuras para colorir da internet e disponibilizadas em grande quantidade para que cada criança escolhesse os animais que gostaria de pintar. Dentre as figuras estavam: esquilos, pássaros, coelhos, gambás, cervos e filhotes com as mães. Durante a atividade verificou-se que algumas crianças já conseguem pintar dentro dos limites do desenho, enquanto outras ainda fazem mais rabiscos e pontos coloridos. Maria novamente mostrou-se engajada na tarefa e tem se revelado, ao longo das atividades, uma criança com potencial, expressando-se através das pinturas.

Segundo Cunha (2004) o período de vida da criança entre os dois e sete anos de idade, é caracterizado principalmente pelo pensamento simbólico, onde ocorrem todas as gêneses simbólicas que lhe permitirá dialogar com o mundo, com os outros e consigo mesma. Através dos recursos da linguagem simbólica - artística, ela constitui a capacidade lúdica de interpretar e pensar, perceber e simbolizar suas sensações e sentimentos, ao mesmo tempo em que descobre o mundo exterior e nele exerce uma ação.

Algo que também chamou a atenção das crianças, durante a contação da história, sendo motivo de comentários por parte delas, é a barba dos sete anões. Então, resolvemos confeccioná-las em diferentes tamanhos para que as crianças possam utilizá-las e explorá-las durante o teatro. Para tal, utilizaram-se um papel de textura firme e aveludada, chumaços de algodão e elásticos. A casa dos sete anões também foi confeccionada, utilizando uma enorme caixa de papelão e materiais dos mais diversos tipos, a escolha das crianças, para decorá-la.

Foram confeccionadas ainda, por mim e pela professora, as fantasias para a peça, utilizando tecidos como tnt e papéis coloridos. Buscaram-se também objetos para o teatro, como um caldeirão de bruxa, onde a madrasta encanta a maçã, e gelo seco, para sair fumaça do caldeirão durante o encantamento.

Cunha (2004) coloca que a partir do momento em que a criança é capaz de imaginar, ela torna-se capaz de desenvolver a sua expressividade através de diferentes formas como a oralidade, a expressão plástica, musical e dramática, passando a relacionar-se com o mundo de maneira qualitativamente diferente. A expressividade dramática evidencia a capacidade de experimentar papéis e embora necessite da espontaneidade, da improvisação e da intuição, resulta em um processo de criação e elaboração mais complexo, pois à medida que as crianças evoluem, desenvolvem um jogo simbólico, representando objetos ausentes.

Além do exposto, no ato de contar e encenar histórias, a criança está, também, falando de si, de suas experiências e da forma como ela as vivenciou ou do modo como ela às interpretou. Gonçalves (2009) coloca que por meio das histórias, sobretudo dos contos de fadas, a criança busca a verdade que a linguagem simbólica é capaz de transmitir, resgatando valores e encontrando respostas para suas questões internas.

No sétimo dia do ateliê de contação, as crianças estavam ansiosas, pois sabiam que tinha chegado o dia do teatro. No quarto momento do ateliê, as crianças escolheram que personagens gostariam de ser. Explicamos a elas que poderiam ser mais de um personagem, que ainda tínhamos mais dois dias para realizarmos o teatro. A decisão de continuar desenvolvendo a atividade da dramatização, com este conto, por ainda mais dois encontros, se deu a fim de que as crianças pudessem mostrar como estavam se sentindo, experimentando-se em vários papéis, podendo assim ajudá-las a se descobrirem cada vez mais e a desenvolverem suas virtudes e potenciais latentes.

Foi um momento especial para o grupo. As crianças estavam encantadas com suas fantasias, sabiam a história de cor e vibravam a cada fala de seus personagens. O caldeirão da madrasta, que saía fumaça, foi motivo de muita euforia. O momento em que Branca de Neve morde a maçã e desmaia também foi marcante para as crianças, que prenderam a respiração e arregalaram os olhos. Maria, embora sem falar, aceitou participar do teatro e foi um dos anões, Dunga.

As atividades lúdicas propostas permitiram às crianças colocarem em ação a sua energia e expressividade, exercitando a convivência em grupo através do gesto espontâneo. Trabalhar a partir das possibilidades do teatro forneceu valorosas

contribuições para o desenvolvimento psicológico, cognitivo, afetivo e social das crianças, ao levar em conta suas capacidades, auxiliou-as na construção de seus próprios caminhos expressivos.

Os contos de fadas fornecem à criança persistência de ânimo para lidar com situações de conflito e faz com que ela aprenda a valorizar suas aprendizagens cotidianas, por mais simples que pareçam ser. Assim, os contos para seus leitores, especialmente, as crianças, revelam-se como uma experiência simbólica ímpar na aprendizagem para a existência. Através deles, torna-se mais fácil e prazeroso entender as artimanhas, os conflitos e as contradições das vidas humanas (Figueiredo, 2000).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de fadas auxiliam a criança a delinear a fronteira entre fantasia e realidade, lidando com as angústias e sentimentos universais, promovem a simbolização de conteúdos que se encontravam reprimidos ou colocados sob a forma de sintomas. Ao promoverem a passagem do mundo primitivo para o simbólico, constituem-se como importante instrumento de trabalho para o Psicólogo.

A partir da evolução do trabalho realizado através dos contos de fadas, nas escolas, foi possível perceber aspectos importantes dessa metodologia de trabalho. A partir do momento em que a criança passa a ouvir e contar histórias desenvolvem-se espaços potenciais, que estimulam a criatividade, o pensamento e atuam diretamente no funcionamento psíquico, revelando-se uma experiência simbólica para a existência. Trabalhar com a fantasia presente nos contos de fadas, permite que a criança realize uma aproximação com os conflitos próprios do desenvolvimento, desenvolva a capacidade para superar as adversidades, utilizando a narrativa como filtro, o que impede o aparecimento de sintomas e promove a simbolização. Em todos os grupos, foi notável como o nível das verbalizações sofreu modificações, auxiliando crianças que possuíam dificuldade em se expressar, a compartilharem seus sentimentos com o grupo, comunicando-se de forma mais clara e organizada. A motivação e a receptividade das crianças fez toda a diferença, despertando o desejo de criar e recriar, juntamente com elas, possibilidades e alternativas de um futuro melhor e um final feliz.

As instituições de educação infantil devem ser o espaço inicial para o desenvolvimento das diferentes linguagens expressivas, tendo em vista que as crianças pequenas iniciam o conhecimento sobre o mundo através dos cinco sentidos, do

movimento, da curiosidade em relação ao que está a sua volta, da repetição, da imitação, da brincadeira e do jogo simbólico (Cunha, 2004). Existe a necessidade de ampliar qualitativamente nas escolas, as oportunidades lúdicas que envolvem a criação de objetos e símbolos como um fator fundamental para o pleno desenvolvimento da criança. Os contos, ao servirem como mediadores simbólicos criam um espaço de confiança, acolhimento de angústias e fornecem significado para sentimentos que até então eram inomináveis.

De acordo com o exposto neste trabalho, sugere-se que se ampliem as pesquisas nesta área, considerando o quanto é fundamental a preservação dos contos de fadas tradicionais. As escolas de educação infantil são espaços privilegiados de desenvolvimento e, através dos ateliês de contação, resgata-se o hábito de contar e ouvir histórias para as crianças, incluindo o conto com todas as suas etapas e símbolos presentes.

REFERÊNCIAS

- Abramovich, F. (1995). *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione.
- Bettelheim, B. (2006). *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Corso, D.; Corso, M. (2006). *Fadas no divã*. São Paulo: Artmed.
- Corso, D.; Corso, M. (2011). *A Psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso.
- Cunha, S. R. (Org). (2004). *Cor, som e movimento: a expressão plástica, musical e dramática no cotidiano da criança*. Porto Alegre.
- Dolto, F. (1999). *Tudo é linguagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ferro, A. (1995). *A técnica na psicanálise infantil: A criança e o analista: da relação ao campo emocional*. Rio de Janeiro: Imago.
- Figueiredo, T., A. (2000). A magia dos contos de fadas. *Psicopedagogia Online*. Disponível em: <<http://psicopedagogiaonline.com.br>>. (Acessado em 15/12/2014)
- Freud, S. (1975). A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XII* (pp. 353-362). Rio de Janeiro: Imago.
- Gonçalves, A. C. (1998). *Madrastas: do conto de fadas para a vida real*. São Paulo: Iglu.
- Gonçalves, D. J. (2009). *Os elementos mágicos dos contos de fadas na educação – uma experiência dialógica: o projeto “Contando Histórias que Estimulam a Pensar”*. Americana: Centro Universitário Salesiano de São Paulo.
- Gutfreind, C. (2003). *O Terapeuta e o lobo: A utilização do conto na psicoterapia de crianças*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Gutfreind, C. (2014). *A infância através do espelho: a criança no adulto, a literatura na Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed.

- Hisada, S. (1998). *A utilização de histórias no processo psicoterápico: uma visão winnicottiana*. Rio de Janeiro: Revinter.
- Kernberg, P.; Chazan, S. (1993) *Crianças com transtornos de comportamento: Manual de Psicoterapia*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Klein, Melanie. (1996). *Amor, Culpa e Reparação e outros trabalhos, 1921–1945*. Rio de Janeiro: Imago.
- Leão, D. M. (2002). *Heroínas, fadas ou bruxas: a representação da mulher nos contos de fadas*. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras. PUCRS. Porto Alegre.
- Oliveira, F. O. (1993). Contos de fada. *Revista de Psicologia Plural*, (5), 13-16.
- Pokorski, M. M. (2011). *O simbólico como divisor de águas*. Trabalho apresentado em Jornada de Psicanálise do Círculo Psicanalítico do Rio Grande do Sul.
- Radino, G. (2003). *Contos de fadas e realidade psíquica: A importância da fantasia no desenvolvimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Radino, G. (2001). Oralidade, um estado de escritura. *Psicologia em Estudo*. vol.6, no.2, 73-79. Disponível em: < <http://www.scielo.br> >. (Acessado em 21/10/2006)
- Schneider R., E.; Torossian S. D. (2009). Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 132-148.
- Winnicott, D. (1982). *A criança e seu mundo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.