

**DIÁLOGO PSICOSSEMIÓTICO EM *A MOURA  
TORTA***  
**DIALOGUE PSICOSSEMIÓTIQUE DANS *A MOURA  
TORTA***

*Maria Nazareth de Lima ARRAIS<sup>15</sup>*  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB  
nazah\_11@hotmail.com

**RESUMO:** Este texto apresenta uma discussão psicosssemiótica, com base na semiótica de Greimas e na teoria do inconsciente coletivo de Jung. O estudo teve como universo da pesquisa duzentos e oitenta contos dos quais foram selecionadas nove versões entre aquelas levantadas no Nordeste brasileiro. O presente recorte prioriza a instância da sintaxe discursiva, privilegiando as relações intersubjetivas dos atores de *A Moura Torta*, conto extraído do livro *Contos Tradicionais do Brasil*, por Camara Cascudo, que ouviu do Sr. Lourenço Maria da Conceição, em Natal, no Estado do Rio Grande do Norte, no ano de 1946. Trata-se de uma versão do conto *The three oranges*, no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*. Deste discurso emergem, a partir dos atores, representações arquetípicas da *anima*, do *animus*, da *sombra*, da *persona* e do *Self*. Para tanto o texto foi estrutura em três partes que discorrem sobre a sintaxe discursiva, o inconsciente coletivo e a análise psicosssemiótica do conto *A Moura Torta*, respectivamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Psicosssemiótica. Semiótica. Representações arquetípicas. *A Moura Torta*.

---

<sup>15</sup> Mediadora virtual do curso de Letras Libras da UFPB/UAB. Doutora em Letras.  
VOL. 16 - ANO 35 - Nº 2 - 2011

**RESUMÉ:** Ce texte présente une discussion psychosémiotique, sur la base de la sémiotique de Greimas et la théorie de l'inconscient collectif de Jung. L'étude a été filtrée avait comme l'univers de la recherche deux cent quatre-vingt contes dont ont été sélectionnés neuf versions entre celles soulevées dans le nord-est du Brésil. Cette coupure priorise l'instance de syntaxe discursive et privilégie les relations intersubjective des acteurs de *A Moura Torta*, conte extrait du livre de contes traditionnels du Brésil, par Camara Cascudo, qui a entendu de M. Lourenço Maria da Conceição, dans le Natal, dans l'État de Rio Grande do Norte, en l'an 1946. C'est une version du conte *The three oranges*, dans le *Catalogue du Conte Populaire Brésilienne*. Cette discours émerger, à partir de la acteurs, représentations archétypes dan la *anima*, *animus*, dan l'ombre, dan la *persona* et du *Self*. Pour ce faire, le texte a été divisé en trois parties que discuter sur la syntaxe discursive, l'inconscient collectif et l'analyse psychosémiotique du conte *A Moura Torta*, respectivement.

**MOTS CLÉS:** Psychosémiotique. Sémiotique. Représentations archétypes. A Moura Torta.

## 1. Introdução

Estudos e pesquisas sobre o conto popular sempre indicaram o valor destas narrativas, uma vez que lidam com conteúdos pertinentes à condição humana. Na voz de um contador-enunciador, essas narrativas nos permitem entrar em contato com o fazer popular que se efetiva a partir de ritos sustentados nas representações simbólicas de cada região.

Partindo da concepção de que a linguagem do inconsciente são símbolos e os meios de comunicação com ele são sonhos, entende-se que as construções em que as artimanhas do imaginário vêm à tona, também constituem meios de o inconsciente dialogar com os símbolos expressos no discurso consciente. Isso acontece

porque a capacidade de estabelecer comunicação com o inconsciente é uma tendência humana.

Além disso, é corrente a ideia de que o homem é incapaz de descrever fielmente seus pensamentos, sentimentos e emoções, uma vez que muito da vida foge à compreensão humana e aos processos de restituição consciente à memória. Diante dessa limitação intelectual, usam-se símbolos com o intuito de representar conceitos inalcançáveis. E, ao usá-los, deslocam-se e/ou condensam-se aspectos inconscientes. Esta foi uma estratégia empregada por Freud, na tentativa de explicar o funcionamento do inconsciente, como também é uma estratégia utilizada nos textos<sup>16</sup> populares, na tentativa de melhor fazer-se compreender.

Em *A Moura Torta* hipóstases de entidades sobrenaturais, numa luta entre o bem e o mal, exercem influências sobre os atores representativos do ser humano e, conseqüentemente, alteram os acontecimentos, encaminhando a trama para a vitória do bem, final comum a este tipo de narrativa.

Por este viés, este texto utilizou-se da semiótica do texto narrativo de Greimas em diálogo com a teoria do inconsciente de Jung para evidenciar a emergência dos arquétipos do inconsciente coletivo, subjacentes à performance dos atores que condensam e metaforizam essas tendências psíquicas.

## 2. A sintaxe discursiva

Os princípios que regem a ciência da significação, privilégio da semiótica dos anos 60, foi responsabilidade de Algirdas Julien Greimas que, com a *Semântica Estrutural* (1966), introduziu uma semiótica de cunho linguístico. Esta se tornou o núcleo de uma escola semiótica: a *École de Hautes Études en Science Sociale* de Paris. Greimas propõe o percurso gerativo através do qual a

---

<sup>16</sup> Texto aqui se define como objeto de significação e comunicação.

significação passa por três níveis (o fundamental, o narrativo e o discursivo), interdependentes, com uma sintaxe e uma semântica cada um.

O discurso é o lugar da semiose (significação), daí ser produtivo porque gera significação e informação, ou seja, funções semióticas e metasemióticas e seus recortes culturais, organizando referentes, elaborando parcialmente uma visão de mundo.

Na sintaxe do discurso, observam-se as relações intersubjetivas de espaço e de tempo de enunciação e de enunciado. Quando se constrói um discurso-enunciado é, pressupostamente, estabelecido um contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário, o que determina a veracidade ou não do texto.

A enunciação supõe a conversação individual da língua em discurso. É a semantização da língua que conduz à teoria do signo e à análise da significância. Antes da enunciação, a língua é possibilidade. Depois da enunciação, ela é efetivada numa instância do discurso. No ato individual, a língua é um processo de *apropriação* do aparelho formal da língua. É instituído então um enunciador que implanta outro. Na enunciação, a língua é empregada para expressar certa relação com o mundo. O locutor sente necessidade de referir para o outro, através do discurso, a possibilidade de correferir, no consenso pragmático que faz cada locutor um colocutor. Há aqui a emergência dos índices linguísticos de *pessoa* – eu/tu e da mesma forma, os índices linguísticos de *ostensão* – este/aqui/ entre outros.

A enunciação acolhida por Greimas e Courtés (1979, p. 145-148) é a que sustenta a ideia de que a “instância de mediação” produz o discurso – um componente autônomo da linguagem que possibilita a passagem entre a competência e a performance; entre as estruturas virtualizantes, que atingem qualificação atualizantes, e as realizantes no enunciado. Levam em conta as diferentes instâncias, organizadas em camadas de profundidade, constituindo o percurso gerativo global. Consideram que:

[...] o espaço das virtualidades semióticas, cuja atualização cabe à enunciação, é o lugar de residência das estruturas sêmio-narrativas, formas que, ao se atualizarem como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 146).

Assim, a enunciação é o lugar de exercício da competência semiótica, ao mesmo tempo, a instância da instauração do sujeito. A enunciação como ato, apresenta uma “intencionalidade” interpretada como “visão de mundo”, uma relação orientada que permite o sujeito construir o mundo como objeto, simultaneamente, à construção de si próprio. Nesse sentido, tem por efeito a semiose, ou mais precisamente atos semióticos os quais chamamos manifestação.

Os mecanismos de instauração das categorias do *eu-aqui- agora* no enunciado são a debreagem e a embreagem. A debreagem consiste em ausentar a enunciação, ou seja, negar um *eu-aqui- agora*, fazendo surgir um *ele-algures-então* no enunciado. Greimas e Courtés (1979, p. 95) sustentam que:

A debreagem actancial consistirá, então, num primeiro momento, em disjuntar do sujeito da enunciação e em projetar no enunciado um *não-eu*; a debreagem temporal, em postular um *não- agora* distinto do tempo da enunciação; a debreagem espacial, em opor ao lugar da enunciação um *não-aqui*.

O mecanismo da embreagem é uma tentativa de retorno à enunciação com a suspensão das oposições de pessoa, tempo e espaço. Assim, se a enunciação é reconstruída a partir da recuperação dos traços deixados no enunciado, o retorno à instância da produção

enunciativa, dá margem ao desaparecimento do enunciado, impedindo, portanto, a restauração da enunciação. Dessa forma, “Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 140).

Outro aspecto da organização esquemática enunciativa refere-se à existência de um narrador e de um narratário, implícitos ou explícitos, no enunciado. São os actantes da enunciação enunciada, diretamente delegados do enunciador e enunciatários, podendo encontrar-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado.

E o último momento refere-se à hierarquização enunciativa que surge quando o enunciador-narrador delega a voz a um actante, engendrando uma debreagem interna que instaura o diálogo. Produz um efeito de verdade por consistir o simulacro da própria instância da comunicação, através da qual, faz emergir os actantes destinador e destinatário, que exercem as funções de interlocutor e interlocutário.

Na manifestação dos actantes emergem sentidos que contribuem para a significação do discurso. Tais sentidos se mostram de variadas formas, dependendo do diálogo estabelecido e das teorias envolvidas. Neste texto a semiótica narrativa dialoga com a teoria do inconsciente postulada por Jung.

### **3. O inconsciente coletivo**

O inconsciente coletivo foi concebido por Jung que, observando o direcionamento do olhar de Freud e de Adler sobre o inconsciente, entendeu que as duas posições caminham juntas . Enquanto o primeiro via o inconsciente de carácter puramente pessoal, o segundo, por sua vez, acreditava num inconsciente puramente social.

Jung acreditava que os dois olhares se complementavam. Dessa forma, relacionou a concepção que tem de libido à ideia de

inconsciente. Para ele, o inconsciente possui duas camadas que precisam ser distinguidas, a saber, o inconsciente pessoal de natureza subjetiva e o inconsciente impessoal ou suprapessoal (coletivo) de natureza objetiva. Jung esclarece:

A camada pessoal termina com as recordações infantis, mais remotas; o inconsciente coletivo, porém, contém o tempo pré-infantil, isto é, os restos da vida dos antepassados. As imagens das recordações do inconsciente coletivo são imagens não preenchidas, por serem formas não vividas pessoalmente pelo indivíduo. Quando, porém a regressão da energia psíquica ultrapassa o próprio tempo da primeira infância, penetrando nas pegadas ou na herança da vida ancestral, aí despertam quadros mitológicos: os arquétipos (JUNG, 1980, p. 67).

Assim, o autor afirma que uma camada mais ou menos superficial é indubitavelmente pessoal, a que ele denominou inconsciente pessoal e que repousa sobre a camada mais profunda, cuja origem não são as experiências pessoais, uma vez que são inatas. A essa camada mais profunda sobre a qual repousa o inconsciente pessoal, foi a que Jung denominou de inconsciente coletivo (JUNG, 2000, p. 15).

Significa dizer que os conteúdos e modos de comportamentos do inconsciente coletivo são iguais em todos os seres humanos, constituindo o substrato psíquico suprapessoal que existe em cada pessoa e podem ser encontrados em todo e qualquer lugar, o que, certamente, não se pode dizer dos conteúdos pessoais. Estes são caracterizados pelas recordações perdidas, reprimidas (propositalmente esquecidas), cujas evocações são dolorosas. Trata-se de percepções que vão além do limiar da consciência, ou seja, percepções sensitivas que, por falta de energia intensa, não chegam

ao nível da consciência, por isso são consideradas imaturas para tal instância. Jung argumenta que esses conteúdos são *sombras* que emergem nos sonhos e constituem a parte negativa da personalidade.

Outros conteúdos presentes no inconsciente pessoal são os complexos: conjunto de sentimentos, pensamentos, percepções e memórias de carga emocional, perfeitamente coesos que, com o passar do tempo, se agrupam em torno de uma imagem arquetípica específica, por exemplo, arquétipo materno ou paterno.

O psicanalista suíço postula a ideia de que os *arquétipos*, como elementos estruturais e formadores do inconsciente, constituem a gênese tanto de fantasias individuais quanto de mitologias de um povo. O caso, por exemplo, da história de Zeus, de onde se pode extrair a relação de poder entre pai e filho, entre outros temas é um motivo tanto mitológico quanto psicológico. Assim como este, há vários outros mitos que exploram muitas situações ligadas a um mesmo tema, tais como: relação filha e pai; homem e mulher; irmãos e irmãs e infinitas outras. Dentre os arquétipos concebidos por Jung, estão os que figuram o psiquismo: *persona*, *sombra*, *anima*, *animus* e o *self*.

#### **4. O conto maravilhoso em *A MOURA TORTA***

A narrativa centra-se na história de um príncipe que saiu pelo mundo, encontrou uma velhinha a quem ajudou, com dinheiro e conduzindo um feixe de gravetos até a cidade mais próxima. Agradecida, a velha retribuiu com frutas e bênçãos, recomendando-lhe que só as partissem próximo a águas correntes. Esquecido das orientações e tomado de intensa sede, o príncipe partiu as duas primeiras laranjas de onde saiu uma bela moça que morreu por falta d'água para saciar a sede. A terceira vez que sentiu sede e restando apenas uma fruta, o rapaz lembrou-se do que acontecera nas duas vezes anteriores e, imediatamente, procurou o rio mais próximo, em cuja margem partiu a última laranja. A moça era mais bela ainda e,

quando bebeu água, desencantou-se. Príncipe e princesa enamoraram-se e, porque ela estava quase nua, o príncipe pediu-a que o esperasse, em cima da árvore, enquanto trazia roupas. Chegou ao rio uma escrava de nome Moura Torta, por ser extremamente feia e cega de um olho. No ato de pegar água, a Moura viu, na água, o reflexo do rosto da princesa e pensou ser o dela própria. Envaidecida, quebrou o pote e voltou para o palácio, convencida de que era bela, mas foi recebida com muitas brigas. Sucumbida, retornou à fonte e o mesmo aconteceu, por duas vezes. Na terceira vez, a princesa, não contendo o riso, deu-se a perceber. A Moura convenceu a bela moça a descer da árvore e, mexendo nos belos cabelos loiros dela, distraiu-a de tal forma que a princesa não percebeu quando a Moura fincou-lhe um alfinete, encantando-a numa rolinha. A Moura, então, subiu na árvore e esperou o príncipe. Quando este chegou, apesar de perceber a intensa mudança, acreditou na história da Moura e a levou para o palácio com o intuito de casar com ela. No palácio, todas as tardes, ao fazer o passeio habitual no jardim, o príncipe era visitado por uma rolinha. Incomodado, ele pediu aos criados que a capturassem e, um dia, acariciando a cabeça da rolinha, o príncipe percebeu um alfinete e o retirou. O encanto se desfez, a Moura foi punida com a morte e o casal, finalmente, oficializou a união.

## 5. Dialogando

Penetrando nas malhas da discursivização, o intuito é explicitar as relações intersubjetivas de enunciação e de enunciado, reconhecendo as subjetividades e alteridades presentes, no discurso, que se manifestam com base na presença de representações arquetípicas do inconsciente coletivo.

No conto, destaca-se um enunciador projetado por um *eu*, pelo processo de enunciação enunciativa, operado por uma debreagem enunciativa, pressuposto nos pronomes *Meu* e *me*, que demarcam o desfecho do conto em [...] *mandou dizer El-Rei Meu*

*Senhor que me contassem quatro.* O enunciador está, portanto, inserido na enunciação.

Nesse momento, testemunha-se o enunciador, assumindo o ponto de vista interno, em relação ao evento linguístico. Ele está frente a frente com um enunciatário coletivo, subentendido na elipse da estrutura acima, cujo sentido do verbo se complementa com o pronome *vocês*<sup>17</sup>. O enunciador é um ator que emite juízos de valor quando, por exemplo, qualifica a atitude da princesa como uma tolice.

*A moça, de boba, desceu [...]*

*A negra trepou-se na mesma árvore e ficou esperando o príncipe, como a moça lhe tinha dito, de boba.*

Inscrito nas memórias de um povo, essas narrativas populares permitem a presença de um enunciador coletivo, veiculando memórias e construindo um enunciado enredado de conteúdos conscientes em constante diálogo com o inconsciente. Assim, no plano consciente, o enunciador seleciona e atualiza as lexias que permitem explicitar o duelo milenar e universal entre o bem e o mal segundo a tradição incutida na mente popular e, concomitantemente, no plano inconsciente, condensa e metaforiza conteúdos que pervertem o conceito de cidadania, por exemplo, quando direito e dever não se aplicam a todos. Arraigados a esses valores, emerge a problemática da escravidão com suas frustrações, decepções e revoltas, dando origem à prática de atos ilícitos e, portanto, merecedores de punição; a problemática do preconceito racial e social, separando o que deve ser destinado ao negro pobre e escravo e ao branco rico; e a problemática da sexualidade, presente tanto nos elementos da natureza, quanto em estereótipos representativos do masculino e do feminino ideal.

---

<sup>17</sup> Aqui se adotou o ponto de vista da semântica sintática de Tesnière, para quem o sujeito é complemento do verbo na mesma dimensão que os demais complementos.

[...] *A velha agradeceu muito, abençoou e disse: Naquele momento uma escrava negra, cega de um olho [...]*

[...] *ameaçaram a negra de uma surra de chibata [...]*

– *Ah! É vossimicê, minha moça branca?*

*O príncipe ficou sabendo da malvadeza da negra escrava. Mandou prender a Moura [...] condenando-a a morrer [...]*

No entanto, em sincronia com todo conto de encantamento, os seres, com seus poderes e suas fraquezas, assumem tal postura, em prol da organização do caos psíquico do enunciatário, especialmente o infantil, uma vez que a *psique* constitui um complexo de oposições inexoráveis, em completa desarmonia. E não podendo ser o contrário, uma vez que todo conteúdo consciente veicula outro inconsciente, este último é, ao mesmo tempo, “o mais oculto e o mais familiar, o mais obscuro e o mais limitador” (BETTELHEIM, 2003, p. 79), criando ansiedades e esperanças ao enunciatário que, dependendo da idade e momento, aprende de maneira que permite um crescimento interior saudável ou não.

Para efetivar sua intenção, o enunciador faz emergir dez atores designados pelo papel temático: cinco nomeados pela função social de rei, rainha, príncipe, criado e moura torta; quatro nomeados pela fase da vida em que se encontram (a velhinha e as três moças); um pela espécie animal a que pertence (rolinha). A expressão *Moura torta* é composta de palavras que, isoladamente, são comuns (substantivo e adjetivo) e veiculam conotações pejorativas, atribuídas pela sociedade escravocrata e aristocrata. O rei, o príncipe, a segunda moça, a terceira moça (princesa), a rainha, a rolinha e o criado são projetados, no texto, por uma debreagem enunciativa, pois são referidos pela voz do enunciador, enquanto a velhinha, a primeira moça, e a

Moura Torta são projetados pela debreagem enunciativa quanto e pela debreagem enunciativa.

O rei, projetado apenas duas vezes, na superfície do texto, emerge como condição para compor a estrutura da família real. Embora nomeado pelo papel temático de governante, homem do povo, a figura do rei-pai sobrepõe-se a do monarca. No conto, o rei simboliza o *animus*, aspecto masculino da *psique* feminina. Representa o poder sobre o reinado como monarca e poder sobre a família como pai. A segunda posição é reafirmada nas palavras de Brandão (1998, p. 199) “A função precípua do rei é a de fecundar”. Mesmo afetado pelo medo de que acontecesse algo de mal, certamente, o rei entendeu a necessidade de o filho preparar-se para dar continuidade ao governo e, por isso, deixou que ele viajasse. Essa relação com o filho, aderindo às decisões dele, testemunha uma intersubjetividade equilibrada a partir do ente mais experiente.

*Era uma vez um **rei** que tinha um filho único, e este, chegando a ser rapaz, pediu para correr mundo. Não houve outro remédio senão **deixar o Príncipe seguir viagem** como desejava.*

O príncipe destaca-se como arquétipo do herói. É ele que parte pelo mundo, passa por provas, é ajudado por uma velhinha que lhe entrega três laranjas mágicas, consegue superar todos os obstáculos e, por tal *performance*, é reconhecido e premiado com a princesa. A intervenção dos objetos mágicos constitui o motivo narrativo, dando origem a toda sequência que engendra o “universo” do conto, conferindo o caráter maravilhoso e encaminhando a uma simbologia mais elaborada (ALCOFORADO, 1986, p. 87).

O enunciador, ao projetar o príncipe, conscientemente, parece querer transmitir a ideia de que, para adquirir maturidade, é necessário desligar-se do microcosmo representado pela família e, no macrocosmo sociedade, inserir-se, lembrando que, no percurso da

vida, há sempre a intervenção de forças malignas e forças benignas. No entanto, agindo com prudência e seguindo os sinais do bem, a recompensa sempre chega.

Em seu primeiro grupo social, o príncipe entrou em contato com o objeto subjetivo, iniciando a constituição do *Self*, viveu a experiência do não eu, por meio do objeto transicional, quando em contato especialmente com a mãe. Precisava adquirir um estilo de vida e sentiu que necessitava viajar pelo mundo para continuar a constituir-se como sujeito inserido na cultura e na história, além de polir a espiritualidade (SAFRA, 2005, p. 32). Assim, o príncipe viveu a intersubjetividade exigida para evoluir cognitivamente, criando espaços transicionais, ampliando o espaço do seu mundo e buscando construir uma família.

*[...] O Príncipe andou, andou, dormindo aqui, acolá, passando fome e frio. [...]*

*[...] Foi logo pedindo água e o Príncipe mais que depressa lhe deu. [...]*

*[...] Ficaram namorados um do outro. [...]*  
*A moça casou-se com o Príncipe [...]*

Para os processos inconscientes, o príncipe, assim como o rei, é a representação arquetípica do *animus*, elemento interior masculino. Expressa convicção, é forte e decidido quando resolve viajar. E por que “o *animus* nunca aceita exceções” (VON FRANZ, 1964, p. 189), o rei permite o casamento do filho com a Moura Torta, assim como o príncipe viaja a todo custo e, mesmo diante das evidências de que a Moura Torta não era a princesa, ambos, príncipe e rei dão andamento ao casamento. Mas, quando descobre a astúcia da negra, pune-a, severamente, com a morte.

*[...] Não houve outro remédio senão deixar o Príncipe seguir viagem como desejava.*

*[...] Mas, **palavra de Rei não volta atrás** e o prometido seria cumprido. **O Príncipe anunciou seu casamento** e mandou convite aos amigos. [...] **Mandou prender a Moura Torta** e contou a todo mundo a perversidade dela, **condenando-a a morrer** [...]*

O enunciador faz emergir, no príncipe, a vivência de experiências que o conduzem à maturidade. Primeiramente, encaminha-o a encontrar uma velhinha com atributos de bondade, pedindo esmolas, cujo intuito é testar a bondade do príncipe e poder premiar-lhe com os objetos mágicos e bênçãos que o conduzirão à vitória. Conscientemente, a velhinha é a personificação do bem, da caridade e do amor. Ao passo que, inconscientemente, o bem praticado por ela recebe uma conotação sexual. A velhinha pode ser concebida como a *anima* veiculando a ideia do arquétipo da iniciação sexual do rapaz, representando, não necessariamente, uma velhinha, mas a mulher experiente que comercializa o prazer. A “velhinha” pediu “esmolas” e carrega “gravetos”. Os gravetos são madeira em estado natural, não trabalhada (HENDERSON, 1985, p. 153), destinada ao fogo, numa analogia à genitália masculina inexperiente e imatura, mas que, uma vez iniciada, evoluirá. A mulher recebe dinheiro e ajuda do príncipe que carrega seu peso e lhe retribui com “frutas” para seu “regalo”. Carregar o peso é diminuir o fardo - também é prazer. Facilitar o prazer e o regalo também é prazer. No príncipe o prazer continua mesmo depois. Ela inicia um prazer que não terá fim.

*Numa tarde ia ele chegando a uma cidade quando uma **velhinha**, muito corcunda, carregando um feixe de gravetos, pediu esmola. **O Príncipe**, com pena da velhinha, deu dinheiro bastante e colocou nos ombros o feixe de*

*gravetos, levando a carga até pertinho das ruas. A velha agradeceu muito, abençoou e disse: — Meu netinho, não tenho nada para lhe dar: leve essas frutas para regalo mas só abra perto das águas correntes.*

A explicação para o fato de ser uma “velhinha” a responsável pela iniciação sexual do príncipe pode ser encontrada no complexo de Édipo<sup>18</sup>, sugerindo a ideia de o príncipe está, inconscientemente, procurando a mãe. Ao receber da velhinha, representação arquetípica da *anima*, as três “laranjas”, o príncipe deve seguir as orientações recebidas, demonstrando autocontrole e, conseqüentemente, maturidade. Ao abrir as laranjas antes da hora, não houve a maturidade. Abrir perto de águas correntes significa fazer as coisas no momento certo, permitido.

O número três é muito presente nos contos de encantamento e veiculam várias significações. Segundo Bettelheim (2003, p. 259), o três tem a acepção mística e, frequentemente, sagrada, já muito antes de ter sido criada a doutrina sobre a Santíssima Trindade, quando a cobra, Eva e Adão, biblicamente, concorrem para o conhecimento carnal. O psicanalista explica, ainda, e, certamente, seja esta a conotação veiculada neste conto que, no inconsciente, o número três representa o sexo, dada a existência de três características visíveis: “o pênis e os dois testículos no homem; a vagina e os dois seios na mulher”. Intui-se, portanto, que a partir dessas características visíveis e da relação com os pais, aprende-se

---

<sup>18</sup> A ideia do complexo de Édipo foi desenvolvida por Sigmund Freud, perto da virada do século XX e indica a quebra de tabu do incesto, desencadeando tragédias. Psicanaliticamente, significa que uma criança de três a seis anos de idade, aproximadamente, tem sentimentos amorosos intensos por seus genitores, a menina pelo pai, o menino pela mãe, o que o faz procurar, inconscientemente, por eles, em suas relações amorosas.

com quem se identificar, de acordo com o crescimento, e quem é ideal para tornar-se companheiro sexual.

Ao passar os objetos mágicos ao príncipe, a velhinha atua como mediadora entre o mundo e o *self*. As laranjas são a representação da divindade na Terra, pois guardam os mistérios da vida e da morte e, com estes, outras oposições. O príncipe, demonstrando imaturidade, uma vez egocêntrico, pensando em saciar apenas sua própria sede, deixa as duas moças desaparecerem, passando a sujeito competente quando desencanta a terceira moça. É nesse momento, que o príncipe atinge o *self*. De acordo com Von Franz (1985, p. 312), pode-se dizer que, quem consegue “penetrar no *self*, perder sua personalidade de ego e retirar-se para o núcleo mais interior de sua personalidade”, fica inacessível ao mal.

O desperdício das duas primeiras laranjas, acarretando a morte das duas moças, acontece, basicamente, pela falta de sensibilidade aos problemas que envolvem a maturação pessoal, social e sexual do príncipe, sugerindo, principalmente, que a maturidade sexual não consiste apenas na potência sexual, mas também, no autocontrole.

Além disso, o príncipe precisava entrar em contato com o objeto do *self artístico-religioso*, representado pela rolinha, com seu piado triste, aproximando-o do sagrado e inserindo-o na atemporalidade da experiência humana (SAFRA, 2005, p. 32), para tornar-se sensível, capaz de entender a *anima* e, só então, estar pronto para casar-se.

Todas as tardes o príncipe vinha despairecer no jardim e **notava** que uma **rolinha** voava sempre ao redor dele, **piando triste de fazer pena**. Aquilo sucedeu tantas vezes que o **príncipe acabou ficando impressionado**. [...] O criado levou a rolinha ao Príncipe e **este segurou com delicadeza**, alisando as peninhas. [...] Imediatamente a **moça desencantou-se** e apareceu bonita como os amores.

VOL. 16 - ANO 35 - Nº 2 - 2011

A princesa é a representação arquetípica da *anima*, princípio feminino, fator decisivo na batalha contra o princípio do mal, inicialmente negativa porque se mostra *tola*, evolui para positiva. É por ela que o príncipe se põe em ação contra o mal, só desencadeado após encontrá-la. O enunciador concede à princesa o estatuto de virgem, pura e ingênua, que precisa de proteção, o modelo ideal do feminino veiculado nos contos e que, por sua pureza, é destinada a casar-se com o príncipe, como prêmio pelas ações heróicas que ele realiza. Inconscientemente, no início, a princesa é a mocinha desinformada, sedenta, iniciada sexualmente pelo príncipe de quem recebe “água”.

[...] Foi logo **pedindo água** e o **Príncipe** mais que depressa **lhe deu**. **A moça bebeu e desencantou**, começando a conversar com o rapaz e contando história. Ficaram **namorados um do outro**. **A moça** estava quase **nua** [...]

Assim, detentora de um novo conhecimento, em analogia a Eva<sup>19</sup> e quase nua, a princesa é escondida pelo príncipe que pede para ela “subir” numa árvore. A partir do encontro com o príncipe, ela fica comprometida, e ficar em cima da árvore sugere a possibilidade de reprodução, uma vez que é da árvore que vêm os frutos, além de sugerir um percurso à maturidade: árvore é símbolo do *Self*, mediando céu e terra. No entanto, deixando-se perceber pela Moura, ao desobedecer às orientações do príncipe, a quem ficara submissa, a princesa é punida, sendo atingida em seu ponto fraco: a cabeça. Isso por não ter sido capaz de intuir o perigo a que estava exposta.

[...] Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, **tirou um alfinete encantado e fincou-o na**

---

<sup>19</sup> Personagem bíblica que comeu do fruto proibido.

*cabeça da moça. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha, saindo a voar.*

Ao ser percebida, a princesa deixa-se enganar pelas palavras falsas da Moura que, tomada de inveja, finca um alfinete na cabeça da princesa, transformando-a em rolinha. A introdução do alfinete pressupõe a sensação de dor, sugerida pelo grito da princesa. Encantada em rolinha, dada sua fragilidade, o enunciador destina a princesa a desenvolver a intuição que a capacita a prever os perigos e controlar os sentimentos. Além disso, este período de mutação pode ser concebido como um momento destinado à purificação que a prepara para exercer a função mais bela, mais pura e mais próxima de Deus que é a de ser mãe. A princesa não foi capaz de intuir a maldade da Moura, apesar das evidências e gargalhou, involuntariamente, envolvendo-se, sentimentalmente, pela situação de embaraço da Moura.

*[...] Esta não podendo conter-se com a vaidade da negra, desatou uma boa gargalhada.*

*— Ah! É vossimicê, minha moça branca? Que está fazendo aí, feito passarinho? Desça para conversar comigo.*

*[...] Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete encantado e fincou-o na cabeça da moça. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha, saindo a voar.*

De acordo com Bettelheim (2003, p. 128), os pássaros “representam as aspirações mais altas do superego e do ideal do ego”. Na mitologia germânica, os pássaros pertencem a Wotan<sup>20</sup> e,

---

<sup>20</sup> Deus da força.

no Mediterrâneo, a Apolo<sup>21</sup>, representando a capacidade de profetizar. Geralmente e, certamente, esta é a conotação para a *rolinha* impressa no conto. Os pássaros representam a intuição, pois são seres que voam pelo ar, através do mundo espiritual, ligados às intuições secretas, com pensamentos involuntários, revelados como verdadeiros (VON FRANZ, 1985, p. 58-59).

O segundo encanto da princesa, apesar de ser obra das forças malignas, permitiu a ela uma evolução interior, atingindo o grau de *anima* positiva, através de uma expiação da culpa, por ter sido desobediente, além de oportunizar ao príncipe momentos de introspecção, cujo resultado seria desenvolver a sensibilidade e a delicadeza, capacitando-o a lidar com a *anima*.

*Todas as tardes o príncipe vinha despairecer no jardim e notava que uma rolinha voava sempre ao redor dele, piando triste de fazer pena. Aquilo sucedeu tantas vezes que o príncipe acabou ficando impressionado. [...] O criado levou a rolinha ao Príncipe e este segurou com delicadeza, alisando as peninhas. [...]*

Na projeção da Moura Torta, é possível reconhecê-la como a personificação da *anima* negativa, embora, neste conto, outras representações estejam presentes neste mesmo ator. Assim como todos os arquétipos junguianos, não é tão simples reconhecer a *anima*, diferenciado-a entre positiva e negativa. É necessário

---

<sup>21</sup> Apolo era uma divindade da mitologia greco-romana. Foi descrito como o deus da divina distância, que ameaçava ou protegia deste o alto dos céus, sendo identificado com o sol e a luz da verdade. Fazia os homens perceberem seus pecados e agia em prol da purificação; era o símbolo da inspiração profética e artística. Foi o deus da morte súbita, das pragas e doenças como também da cura e da proteção contra as forças malignas. Além de ser o deus da Beleza, da Perfeição, da Harmonia, do Equilíbrio e da Razão, era iniciador dos jovens no mundo dos adultos.

esclarecer que os conteúdos inconscientes jazem desordenadamente e, por isso, as representações arquetípicas transitam e se misturam.

A *sombra*, por exemplo, pode ser definida, além dos conceitos já veiculados, nesta pesquisa, como um “conglomerado de aspectos em que não conseguimos definir o que é pessoal do que é coletivo” (VON FRANZ, 1985, p. 12). Esse arquétipo se constrói a partir de aspectos reprimidos, não aceitos ou não admitidos, por não se encaixarem no modelo adotado.

Por esse viés, compreende-se por que a Moura, também condensa aspectos da *sombra*: ela é moura<sup>22</sup>, é empregada e é torta, ou seja, diferente do modelo estético europeu em voga no imaginário popular, portanto, negado. Além desta aparência indesejada, o enunciador também lhe atribui defeitos que fere a moral, segundo os preceitos que regem a boa conduta: ela é invejosa, falsa e mentirosa.

*[...] uma escrava negra, cega de um olho, a quem chamavam a Moura Torta. [...]*

*[...] e a Moura Torta pediu para pentear o cabelo dela, [...] A moça deixou. A Moura Torta deitou a cabeça no seu colo e começou a catar, dando cafuné e desembaraçando as tranças. Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete encantado e fincou-o na cabeça da moça. [...]*

*[...] Encontrou a Moura Torta, feia como a miséria. [...]*

*— O sol queimou minha pele e os espinhos furaram meu olho. Vamos esperar que o tempo melhore e eu fique como era antes.*

As relações de intersubjetividade da Moura com os demais atores com quem interage, na trama, são problemáticas, uma vez

---

<sup>22</sup> Pertencente a um povo que habitava, antigamente, o norte de África.

apelando para as forças malignas. Ela deseja um casamento, mas usa de meios considerados inadequados socialmente quando, movida por sentimentos negativos, visa ao príncipe, homem já comprometido com a princesa, destruindo, dessa forma, a união dos dois. Além disso, não se aceita como o enunciador a projeta, negra e feia, uma vez que prefere pensar que o reflexo da princesa, na água, é o seu. O engano da negra sugere a negação de seus próprios atributos, recalçando o que não aceita, permitindo, neste caso, a construção da *sombra*. O ato de olhar o reflexo, na água, permitiu à Moura mergulhar em seu inconsciente e se perder nas suas próprias emoções (VON FRANZ, 1964, p. 217). Nesse momento, a *sombra* confunde-se com o inconsciente porque representa o desconhecido e/ou o que não tem consciência.

*[...] A negra baixou-se para encher o pote com água do rio mas avistou o rosto da moça que se retratava nas águas e pensou que fosse o dela. Ficou assombrada de tanta formosura.*

Neste ponto, há uma alerta para a necessidade de se entender as simbologias do inconsciente, cuidando para não distanciar-se da própria subjetividade. É de fundamental importância que o ser humano se reconheça imperfeito para tornar-se receptivo aos processos significativos do inconsciente (VON FRANZ, 1964, p. 217).

Para os processos inconscientes, a Moura também pode ser concebida como *Ego* realizando as demandas do *Id*, habituada a atender as necessidades sexuais daqueles que a manipulam, ideia embutida no fato de lhe darem um “pote”<sup>23</sup> para que ela vá encher com água<sup>24</sup>. Esta era uma realidade, comum às negras escravas,

---

<sup>23</sup> Receptáculo, sugerindo a ideia de vagina.

<sup>24</sup> Fluido masculino que permite a vida. Além disso, mitologicamente a água simboliza vida.

abusadas sexualmente por quem se sentisse superior a elas. Embora habituada a esta prática, a Moura passa a repeli-la, desejando casamento e, certamente, com este, chegar à posição de rainha, o que lhe daria poder e riqueza. A Moura vê a possibilidade de realizar seu desejo quando descobre a princesa que espera o príncipe em cima da árvore.

— *Meu Deus! Eu tão bonita e carregando água?  
Não é possível... [...]*

*A negra trepou-se na mesma árvore e ficou  
esperando o príncipe, [...]*

O vocábulo *trepou* também empregado, popular e vulgarmente, para designar a efetivação do ato sexual concorre para a ideia de que a Moura tenha se relacionado com o príncipe, assim como a princesa, ficando em cima da “árvore”, enquanto a princesa vai para o espaço, na forma de rolinha. Esse estereótipo de mulher que busca um parceiro a qualquer custo, mesmo o comprometido, é negado pela sociedade, onde predomina a ideia de mulher submissa ao homem, semelhante à princesa. Além disso, a Moura é ativa, criativa, decidida e independente, atributos não reconhecidos como positivos.

É possível pensar no alfinete como a materialização de valores que possibilitam o crescimento interior, a saber, criatividade, poder de decisão, intuição, em detrimento da tolice da princesa, uma vez que, com o *alfinete mágico*, a Moura atinge justamente a cabeça, onde se encontra o cérebro, órgão principal do sistema nervoso, cuja função é gerar comportamentos. Partindo deste contexto, infere-se que o objetivo de se introduzir o alfinete na cabeça é despertar o sentimento, intuição e autocontrole, no contexto da *anima*. A princesa, por meio do alfinete, chega ao *self*.

[...] Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete encantado e **fincou-o na cabeça da moça**. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha, saindo a voar.

Projetada uma única vez na tessitura textual, a rainha é mais uma manifestação da *anima*, neste caso, simboliza o arquétipo materno. Ela é a mãe do príncipe com quem, pressupostamente, ele obteve a primeira possessão do não eu e em quem ele visualizou o modelo de sua companheira sexual. Assim como a rainha, sem voz e poder de decisão, o enunciador projeta a princesa, dando continuidade à supremacia masculina.

Discorrendo sobre as projeções dos atores, chega-se, por fim, ao criado como mais uma representação arquetípica do *animus*. Demonstrando praticidade, habilidade e racionalidade, nas suas tarefas de servo do príncipe, ele laçou a rolinha e a levou ao amo. Neste momento, a razão sobrepõe-se ao sentimento: pássaros devem ser livres, mas o amo, a quem o criado deve obediência ordenou-lhe que prendesse, logo deve prendê-lo.

[...] **Mandou um criado** armar um laço num galho e a rolinha ficou presa. **O criado levou a rolinha ao Príncipe** [...]

A *persona*, neste conto, pode ser intuída a partir dos papéis temáticos de cada ator, por exemplo, o rei, a rainha, a princesa, o príncipe, a velha, a escrava e o criado, indicando a forma como esses atores se portam socialmente. Trata-se de máscaras e aparenta uma individualidade e guardam os arquétipos da *psique* coletiva, já abordadas: *anima*, *animus* e *sombra*.

## 6. Conclusões:

Para a construção dos contos, o enunciador escolheu, conscientemente, as lexias e, num processo de atualização, organizou a tessitura narrativa. No entanto, simbolizam conteúdos inconscientes, tanto no plano pessoal, quanto no plano coletivo.

No âmbito das escolhas conscientes, o conto maravilhoso *A Moura Torta* narra uma inquieta procura pela riqueza e pela satisfação do corpo, ou seja, há uma busca pelo poder e pelo prazer. No âmbito do inconsciente coletivo, emergiram a *anima*, o *animus*, a *sombra*, a *persona* e o *self*, arquétipos principais, representando tendências a repetir ideias míticas semelhantes.

A projeção da Moura Torta é representativa da adolescência, fase dos intensos desejos sexuais, mas de ingenuidade em virtude da inexperiência. A *anima* dessa fase, para a sabedoria popular, deve esperar ser ensinada, o que possibilita uma posição adulta de submissão ao *animus*. No entanto, a Moura Torta foi em busca desses desejos, portanto destaca-se como *anima* negativa. A terceira fase do percurso que é a idade adulta é figurativizada pela *persona* da rainha. Nesta instância, a *anima* veiculou a ideia de maternidade, uma vez que cuida e nutre. Além disso, é responsável por suprir os prazeres sexuais e da procriação, como modelo ideal de esposa. E a última fase, em que emerge a *anima* personificada pela velha, sobressaiu-se a ideia de sabedoria adquirida pela experiência, quando possibilitou vivenciar a plenitude do *self*.

O *animus*, arquétipo das tendências masculinas na *psique* feminina, emergiu sob a projeção do rei veiculando a ideia do poder cujo objetivo é mandar nos outros. O príncipe é a personificação do *animus* que indica o poder potencial: percorreu um caminho que o prepararia para ser um futuro rei.

A *sombra*, arquétipo que personifica os aspectos negados, sejam eles positivos ou negativos, apareceu sob projeções de imagens que personificaram a *anima* e o *animus*. As tendências

femininas negadas que evoluíram para o arquétipo da *sombra* é representada pela Moura Torta.

A *persona* emergiu sob o papel temático de cada um dos atores, uma vez que este arquétipo é uma espécie de máscara adotada pelo ser humano, seja voluntária ou involuntariamente para transitar na sociedade e melhor se adequar às ideologias sociais.

Por último, a manifestação do *Self*, arquétipo da unidade, emergiu sob figurativização da velhinha, fontes, pedras, laranjas, caixinha mágica, árvore, frutos, rolinha, como representação circular. A caixinha guarda em seu interior o círculo; a árvore, posicionada no sentido vertical, sugere o alcance de uma experiência atemporal humana como forma de chegar ao *Self*; a rolinha, por mediar céu e terra, representa a liberdade, dominando espaço.

**ANEXO: CONCEIÇÃO**, Lourenço Maria da. A Moura Torta. In: CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; Editora Universidade de São Paulo, 1986. 316 p. p.117-119.

## A MOURA TORTA

Era uma vez um rei que tinha um filho único, e este, chegando a ser rapaz, pediu para correr mundo. Não houve outro remédio senão deixar o Príncipe seguir viagem como desejava.

Nos primeiros tempos nada aconteceu de novidades. O Príncipe andou, andou, dormindo aqui, acolá, passando fome e frio. Numa tarde ia ele chegando a uma cidade quando uma velhinha, muito corcunda, carregando um feixe de gravetos, pediu esmola. O Príncipe, com pena da velhinha, deu dinheiro bastante e colocou nos ombros o feixe de gravetos, levando a carga até pertinho das ruas. A velha agradeceu muito, abençoou e disse:

— Meu netinho, não tenho nada para lhe dar: leve essas frutas para regalo mas só abra perto das águas correntes.

Tirou do alforje sujo três laranjas e entregou ao príncipe que as guardou e continuou sua jornada.

Dias depois, na hora do meio dia, estava morto de sede e lembrou-se das laranjas. Tirou uma, abriu o canivete e cortou. Imediatamente a casca abriu para um lado e outro e pulou de dentro uma moça bonita como os anjos, dizendo:

— Quero água! Quero água!

Não havia água por ali e a moça desapareceu. O Príncipe ficou triste com o caso. Dias passados sucedeu o mesmo. Estava com sede e cortou a segunda laranja. Outra moça, ainda mais bonita, apareceu, pedindo água pelo amor de Deus.

O Príncipe não pôde arranjar nem uma gota. A moça sumiu-se como uma fumaça, deixando o Príncipe muito contrariado.

Noutra ocasião o Príncipe tornou a ter muita sede. Estava já voltando para o palácio de seu Pai. Lembrou-se do sucedido com as duas moças e andou até um rio corrente. Parou e descascou a última laranja que a velha lhe dera. A terceira era bonita de fazer raiva. Muito mais bonita que as duas outras. Foi logo pedindo água e o Príncipe mais que depressa lhe deu. A moça bebeu e desencantou, começando a conversar com o rapaz e contando história. Ficaram namorados um do outro. A moça estava quase nua e o Príncipe viajava a pé, não podendo levar sua noiva naqueles trajes. Mandou subir para uma árvore, na beira do rio, despediu-se dela e correu para casa.

Nesse momento chegou uma escrava negra, cega de um olho, a quem chamavam a Moura Torta. A negra baixou-se para encher o pote com água do rio mas avistou o rosto da moça que se retratava nas águas e pensou que fosse o dela. Ficou assombrada de tanta formosura.

— Meu Deus! Eu tão bonita e carregando água? Não é possível... Atirou o pote nas pedras, quebrando-o e voltou para o palácio, cantando de alegria. Quando a viram voltar sem água e toda

importante, deram muita vaia na Moura Torta, brigaram com ela e mandaram que fosse buscar água, com outro pote.

Lá voltou a negra, com o pote na cabeça, sucumbida. Meteu o pote no rio e viu o rosto da moça que estava na árvore, mesmo por cima da correnteza. Novamente a escrava ficou convencida da própria beleza. Sacudiu o pote bem longe e regressou ao palácio, toda cheia de si.

Quase a matam de vaias e de puxões. Deram o terceiro pote e ameaçaram a negra de uma surra de chibata se ela chegasse sem o pote cheio d'água. Lá veio a Moura Torta no destino. Mergulhou o pote no rio e tornou a ver a face da moça. Esta não podendo conter-se com a vaidade da negra, desatou uma boa gargalhada. A escrava levantou a cabeça e viu a causadora de toda sua complicação.

— Ah! Ê vossimicê, minha moça branca? Que está fazendo aí, feito passarinho? Desça para conversar comigo.

A moça, de boba, desceu, e a Moura Torta pediu para pentear o cabelo dela, um cabelão louro e muito comprido que era um primor. A moça deixou. A Moura Torta deitou a cabeça no seu colo e começou a catar, dando cafuné e desembaraçando as tranças. Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete encantado e fincou-o na cabeça da moça. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha, saindo a voar.

A negra trepou-se na mesma árvore e ficou esperando o príncipe, como a moça lhe tinha dito, de boba.

Finalmente o Príncipe chegou, numa carruagem dourada, com os criados e criadas trazendo roupa para vestir a noiva. Encontrou a Moura Torta, feia como a miséria. O Príncipe assim que a viu, ficou admirado e perguntou a razão de tanta mudança. A Moura Torta disse:

— O sol queimou minha pele e os espinhos furaram meu olho. Vamos esperar que o tempo melhore e eu fique como era antes.

O Príncipe acreditou e lá se foi a Moura Torta de carruagem dourada, feito gente. O rei e a Rainha ficaram de caldo vendo uma

nora tão horrenda como a negra. Mas, palavra de Rei não volta atrás e o prometido seria cumprido. O Príncipe anunciou seu casamento e mandou convite aos amigos.

A Moura Torta não acreditava nos olhos. Vivia toda coberta de seda e perfumada, dando ordens e ainda mais feia do que carregando o pote d'água. Todos antipatizavam com a futura Princesa.

Todas as tardes o príncipe vinha despairecer no jardim e notava que uma rolinha voava sempre ao redor dele, piando triste de fazer pena. Aquilo sucedeu tantas vezes que o príncipe acabou ficando impressionado. Mandou um criado armar um laço num galho e a rolinha ficou presa. O criado levou a rolinha ao Príncipe e este segurou com delicadeza, alisando as peninhas. Depois coçou a cabecinha da avezinha e encontrou um caroço duro. Puxou e saiu um alfinete fino. Imediatamente a moça desencantou-se e apareceu bonita como os amores.

O Príncipe ficou sabendo da malvadeza da negra escrava. Mandou prender a Moura Torta e contou a todo mundo a perversidade dela, condenando-a a morrer queimada e as cinzas atiradas ao vento.

Fizeram uma fogueira bem grande e sacudiram a Moura Torta dentro, até que ficou reduzida a poeira.

A moça casou-se com o Príncipe e viveram como Deus com seus anjos, querida por todos. Entrou por uma perna de pinto e saiu por uma perna de pato, mandou dizer El-Rei Meu Senhor que me contassem quatro...

## **BIBLIOGRAFIA:**

ALCOFORADO, D. F. X. O conto popular. **Sitienbus**, Feira de Santana, v. 3, n. 5, p. 87-99, jan./jun. 1986.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2003. 366 p.

- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 405 p. 3 v.
- GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- HENDERSON, J. L. Os mitos e o homem moderno. In: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. 316 p.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000. 408 p.
- \_\_\_\_\_. **Psicologia do inconsciente**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1980. 127 p.
- SAFRA, G. **A face estética do self: teoria e análise**. 4. ed. São Paulo: Unimarco, 2005. 174 p.
- VON FRANZ, M.L. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1985.
- \_\_\_\_\_. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 1964. 316 p.
- LIMA ARRAIS, M. N. de. **O fazer semiótico do conto popular nordestino: intersubjetividade e inconsciente coletivo**. 2011. 415 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras)-Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

