

O CONTO POPULAR DO NORDESTE DO BRASIL: UMA LEITURA PSICOSSEMIÓTICA DO ARQUÉTIPO FEMININO

THE BRAZILIAN NORTHEAST FOLKTALE: A PSYCHOSEMIOTIC READING OF THE FEMININE ARCHETYPE

Maria Nazareth de LIMA ARRAIS
Universidade Federal de Campina Grande

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita BATISTA
CNPq/UFPB/PPLP

RESUMO. O presente texto objetiva fazer uma leitura psicossemiótica do arquétipo feminino nos contos populares do Nordeste do Brasil. Está estruturado em quatro partes: a primeira aborda características do conto popular; a segunda discorre sobre a semiótica em interface com as teorias do inconsciente; a terceira, sobre o arquétipo feminino; e a quarta, o filtro, nos contos, dos atores que configuram a *anima*. Trata-se de um texto construído a partir da tese de doutoramento, defendida em 2011, cujo objetivo primeiro foi analisar contos populares do Nordeste do Brasil a fim de encontrar os arquétipos ali presentes.

PALAVRAS-CHAVE: Conto popular. Psicossemiótica. Arquétipo feminino.

ABSTRACT. This paper aims to make a psychosemiotic reading of the feminine archetype in folktales of Northeast Brazil. It is structured in four parts: the first cover characteristics of the folktale, the second discuss the semiotics that interface with the theories of the unconscious; the third on the feminine archetype; and the fourth, the filter, in the tales, of the actors that shape the anima. It is a text constructed from a PhD thesis, defended in 2011, whose primary aim was to analyze folktales of the Northeast of Brazil in order to find the archetypes present there.

KEY WORDS: Folktale. Psychosemiotics. Feminine Archetype.

1 O CONTO POPULAR

Contar é uma prática antiga que se encontra em todas as partes do mundo, em todas as civilizações. Através dos tempos, os homens selecionam experiências e as transmitem por meio de contos, de indivíduo a indivíduo, de povo a povo, pela oralidade. “Contar é uma atividade mnemônica”, como afirma PATRINI (2005, p. 106), uma vez que utiliza a memória como instrumento de ação. A autora explica que a reminiscência é o primeiro passo da tradição, transmitindo os acontecimentos mais

importantes de geração a geração. E nesse processo artístico, o contador de histórias dispõe de formas particulares para evocar imagens e ideias de sua memória, mesclando-as às convenções “contextuais e verbais” de seu grupo, de forma a adequá-las, segundo o ponto de vista “cultural e ideológico” de seu meio.

Estas construções constituem um gênero da literatura que, como os demais, apresentam uma forma fixa elaborada, permitindo um revestimento estético, cujos valores se modificam, conforme as incessantes adaptações pelas quais passam, dando origem às versões ou variantes.

Na boca de um contador, as histórias têm uma força que atrai a atenção do ouvinte. A labilidade sedutora da voz se intensifica, marca, emite, quando necessário, vozes estranhas de animais. Ele utiliza, com maestria, o corpo, a voz, os gestos e o silêncio, para embelezar e desenrolar sua história (PATRINI, 2005, p. 108).

Dada a dinamicidade plástica do contador quando de posse da narrativa, é inconcebível negar a natureza artística que permeia este ato e, conseqüentemente, o enredo que da sua memória flui. Todos os elementos abordados pelo autor funcionam como uma espécie de sedução ao ouvinte que se deixa conquistar.

Quanto aos atos de transmissão e de recepção orais do conto, o contador e seu público são os elementos principais. O contador tem “o poder de fazer emergir, através de seu próprio inconsciente, as imagens primordiais ou arquetípicas da humanidade, aquelas do inconsciente coletivo” (PATRINI, 2005, p. 148). São imagens que se repetem nas mais diversas épocas da história da humanidade, despertando a fantasia criadora e constante da produção artística.

Essas histórias são construídas para exprimirem desejos, sofrimentos e alegrias de um povo, de uma comunidade. Ao mesmo tempo em que fazem referência a algo que está além do limite deste mundo, sua significação é extraída da ideologia de um grupo. Neste contexto, a palavra tem função mediadora. O contar e o recontar permitem transmitir a tradição, construir uma nova geração, sem, no entanto, deixar de fora o lúdico que constitui a experiência. Quem conta atualiza conceitos e “concilia o corpo social”; exerce a função de autoridade e de quem legitima.

2 A SEMIÓTICA

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

FONTANILLE e ZILBERBERG (1998, 2001, p. 12), apesar de analisarem o processo de desvendamento da significação, também por meio do percurso gerativo, acreditam que “o discurso não se contenta em acolher os ‘produtos acabados do percurso gerativo’”, por isso complementam a discussão com a ideia de que “outros modos de associação e de rearticulação das grandezas semióticas estão entrando em cena”, a saber: as “formas de vida”, as “paixões” e as “emoções”. Segundo os autores, a semiótica do discurso depara-se com “conglomerados”, dispositivos que associam grandezas heterogêneas, cuja coerência busca além do percurso gerativo da significação.

Isso permite compreender porque a proximidade entre a linguagem do Inconsciente e a do imaginário é uma possibilidade largamente admitida pelos estudiosos da linguagem e das psicologias. É nesse contexto, que é possível, usando métodos de estudiosos do Inconsciente, uma aproximação do método linguístico e semiótico de descrição da significação. Os mecanismos de *condensação* e *deslocamento* podem ser fonte de explicação do problema da significação. Nisto, podemos falar de um processo psicossemiótico de articulação da significação.

Na busca pelo sentido, sem restringir seu universo a uma linguagem ou códigos específicos, a semiótica parte da observação dos signos e dos emaranhados de relações dos quais estes signos participam, objetivando visualizar, flagrar algo, encontrar um vestígio de paradigma, de permanência, de configuração, “retalhos” de estrutura, onde se imagina ver uma ordem, uma lógica. Da parte para o todo ou do todo para as partes, a semiótica procura uma forma de dar sentido.

Fundamentamos este texto nas estruturas discursivas, consideradas, em relação aos níveis fundamental e narrativo, menos profundas e responsáveis por retomar as estruturas de superfície, colocando-as em discurso pela enunciação. Apresenta um componente sintático, ou sintaxe discursiva, encarregado da discursivização das estruturas narrativas e que comporta três subcomponentes: actorialização,

temporalização e espacialização, além de um componente semântico, ou semântica discursiva, onde são explorados os subcomponentes: tematização e figurativização.

Dentro das estruturas discursivas, privilegamos a actorialização, procedimento de emergência dos atores que povoam, neste contexto, as narrativas contadas pelo povo. Tais atores serão abordados sob o revestimento metafórico do arquétipo feminino.

3 O ARQUÉTIPO FEMININO

Para falar de arquétipo, é imprescindível que, antes, retomemos a ideia de Inconsciente, passando pela especificidade do Inconsciente coletivo, cuja concepção e difusão foram mérito de Jung, para, então, adentrar na ideia de arquétipo e, dentre os vários apontados pelo autor, distinguir o feminino, objeto de discussão aqui neste texto.

Antes de Jung, a ideia de Inconsciente limitava-se, sob a visão de Freud, aos conteúdos reprimidos ou esquecidos, fixados no plano estritamente pessoal. Com Jung, este conceito sofreu uma alteração, uma vez que o psicanalista concebeu-o a partir da ideia de libido, cujos conteúdos estão fixados em, além de um plano pessoal, um coletivo.

É por esta via que Jung fala de um Inconsciente coletivo, caracterizado como a camada mais profunda da *psique* humana constituída pelos materiais herdados da humanidade. Nele residem os traços funcionais, a exemplo de imagens virtuais, comuns a todos os seres humanos, e que se chamam arquétipo. Em seus escritos, o arquétipo é caracterizado como “sistemas vivos de reação e prontidão que, por via invisível e, por isso mais eficiente ainda, determina a vida individual” (JUNG, 1921/1991, p. 173).

Arquétipo é um conceito formal, uma espécie de esqueleto, preenchido com ideias, temas e vivências. A forma do arquétipo é herdada, mas o conteúdo não, pois não depende de mudanças históricas e ambientais, sendo sempre determinado pelo indivíduo. Salientamos que todos os arquétipos contêm, em si, um aspecto sadio e um patológico (JUNG, 1934/2000a).

Na discussão em torno do arquétipo, não podemos deixar de lado os mitos. Estes fazem parte da história da humanidade e são representados por meio de manifestações arquetípicas em cada indivíduo, ou seja, são a expressão do imaginário e a evidência dos arquétipos que, em si, são incognoscíveis. O mito será sempre mito. JUNG (1935/2000b) explica que este tende a mudar no decorrer do tempo, quando deixa de ser

um objeto de fé. O mito precisa ser recontado, rememorado para que seja reavivado em uma nova interpretação.

Para JUNG (1935/2000b), a introspecção nos insere no mundo mítico e por meio do mito, entende-se o dia a dia. Os mitos são, portanto, dados instintivos que funcionam como uma espécie de padrão de comportamento mental que faz parte da natureza humana. Trata-se de histórias que refletem a camada mais profunda e perene do psiquismo humano.

Jung considera o mito uma forma de pensamento autônomo e de organização cognitiva do mundo. Todo o conhecimento e a competência que o homem já experimentou estão inscritos, em códigos, nos mitos, em uma linha de tempo e espaço que se traduz como “desde sempre”. O mito é o emblema da atividade psíquica e a demonstração do inconsciente coletivo e de seus respectivos arquétipos.

Para esta discussão, nos deteremos ao arquétipo feminino, entendendo o feminino não como gênero em oposição ao masculino, mas como característica de certos conteúdos da *psique*. Este arquétipo, que é designado de *anima*, exerce influência tanto no homem quanto na mulher. E é este arquétipo o responsável pela emergência das tendências maternas por meio do complexo materno.

Ao lado do inconsciente coletivo, temos um inconsciente pessoal. Neste, se destacam conteúdos, entre outros, que são os complexos conjuntos 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 como, por exemplo, arquétipo materno ou paterno. Quando ativados, seja por forças internas ou externas, os complexos concentram em si intensa energia psíquica, obrigando o eu a se manifestar. É quando aparece o afeto e o engendramento de uma mania, possessão ou tremenda unilateralidade que pode comprometer gravemente o equilíbrio psíquico.

4 NOS CONTOS, O ARQUÉTIPO FEMININO

Inscritas nas memórias de um povo, as narrativas populares vêm de um passado filogenético²⁴ e ontogenético²⁵ de seus antepassados e, por isso, permitem a presença de

²⁴História evolucionária das espécies.

²⁵ Desenvolvimento do indivíduo desde a fecundação até a maturidade para a reprodução.

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 um sem número de temáticas que caracterizam aspectos socioculturais de um povo, por meio de reatualizações e revestidos esteticamente de imagens arquetípicas.

No cenário nordestino, os contos populares sofrem adaptações, cujos valores são característicos de sujeitos, espaço e tempo peculiares, mas revivem forças virtualmente universais. Como referido, no recorte do inconsciente coletivo, aqui proposto, destacamos a *anima*, representação do arquétipo feminino na psique masculina.

Com base em nossa pesquisa, podemos afirmar que as imagens representativas da *anima*, nos contos populares da região Nordeste, são metaforizadas por pessoas, animais, vegetais e elementos que abarcam o contexto dos minerais. Para a primeira representação, emergem imagens de rainha e princesa que se convertem em elementos do território nacional, como palmeiras. Embora as palmeiras não tenham sido analisadas como representação da *anima*, são consideradas em razão da paisagem brasileira, além de constituir um meio de transição de uma representação (família real) a outra (figuras características do espaço nordestino). As palmeiras, em *As mil e uma noites*, se transformam em noivas, mulheres, almas. As mudanças acontecem sempre sob o efeito de um encantamento.

É latente, aqui, a adaptação por que passam tais imagens: muda a roupagem porque mudam cenário, sujeitos e tempo. No entanto, não muda a tendência arquetípica do feminino. A rainha e a princesa da corte europeia se transformam em palmeiras do cenário brasileiro e em mulheres que trabalham, lavando roupa em açudes, bem típico do Nordeste brasileiro.

A *anima*, “personificação de todas as tendências femininas na *psique* do homem” (VON FRANZ, 1964, p.177), se mostra, por vezes, como fator decisivo na batalha contra o princípio do mal, quando, por exemplo, emerge sob a imagem de uma princesa. Geralmente, no início do conto é *tola*, depois evolui para conhecedora. O enunciador concede sempre 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. Inconscientemente, no início, a princesa é a mocinha desinformada, sedenta, iniciada sexualmente por um príncipe de quem recebe

“água”, como bem mostra o conto *A Moura Torta*. É por ela que, geralmente, o príncipe se põe em ação contra o mal, só desencadeado após encontrá-la.

Esta *anima*, em seu primeiro estágio, nos contos *Seu Nino* e *A Moura Torta*, por exemplo, faz o príncipe apaixonar-se subitamente, ao primeiro contato. Embora tenha sido um amor repentino, guarda-o e se mantém fiel, apesar dos obstáculos que a separam do ente amado. É uma *anima* que força o amadurecimento do *animus*, integrando melhor sua personalidade inconsciente e trazendo vida à realidade.

Outros papéis temáticos que representam o arquétipo feminino metaforizado por pessoas e que, podemos afirmar, substituem, neste tempo, a rainha e a princesa são mãe e filha. Estas últimas duas representações podem ser contempladas em também *Seu Nino* e em outros, como *O Boi Leição* e *A menina dos brincos de ouro*.

A filha, em *O Boi Leição*, por exemplo, também desperta uma paixão ao primeiro contato, assim como as princesas, mas para atender aos desejos do pai que lhe propõe conquistar o vaqueiro que cuida do Boi. Podemos falar de uma relação de incesto pelo pai que manipula as ações dela. Em *A menina dos brincos de ouro*, a filha inicialmente nega a mãe e foge com o um homem bem mais velho. Depois da experiência traumática, a filha passa a desejar os cuidados da mãe. Tais desejos estão no inconsciente.

Ao lado destes, encontramos em quantidade mínima, um nome que podemos caracterizá-lo como próprio, apesar de composto por vocábulos comuns. Trata-se de Moura Torta. 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*, diferenciando-a entre positiva e negativa. É necessário esclarecer que os conteúdos inconscientes jazem desordenadamente e, por isso, as representações arquetípicas transitam e se misturam.

Como negativa, a Moura condensa aspectos da *sombra*: ela é moura²⁶, é empregada e é torta, ou seja, diferente do modelo estético europeu em voga no imaginário popular, portanto, negado. Além dessa aparência indesejada, o enunciador também lhe atribui defeitos que ferem a moral, segundo os preceitos que regem a boa

²⁶Pertencente a um povo que habitava, antigamente, o norte de África.

conduta: ela é invejosa, falsa e mentirosa. Ela quer a qualquer custo ficar com o príncipe que já estava destinado à princesa.

Emerge, também, nos contos populares do Nordeste brasileiro, em largo emprego, a *anima* sob as representações das fases da vida: menina, moça, velha. Esta última sempre no diminutivo “velhinha”, significando afeto positivo. Ao projetar a filha figurativizada pela menina, em *A menina dos brincos de ouro*, por exemplo, o enunciador, possivelmente, quer mostrar que a desobediência e a falta de atenção acarretam sérios problemas ao crescimento interior. A menina é o exemplo de uma pessoa em crescimento físico e cognitivo, caminhando por relações intersubjetivas traumáticas. Como menina e como filha, ela é sempre dependente.

As moças, geralmente são a extensão da mãe. Em *A menina dos brincos de ouro* realiza o desejo da mãe, libertando a menina. É possível concebê-las como as amigas da mãe e da filha que, assim como a mãe, queriam o bem da menina. Nesse sentido, a *anima* por ela personificada é positiva no sentido de fazer valer a liberdade, a amizade e a vida.

Já em *Boi Leição*, a moça é a mesma filha já referida. Ela age em cumplicidade com a má fé do pai, uma vez que, sob a orientação dele, usa seus atributos femininos irresistíveis ao homem, para seduzir e enganar o vaqueiro. Ela é uma mulher comum que atrai o vaqueiro com sua astúcia lasciva. Porque submissa ao pai, obedece-o, constituindo a extensão da má conduta paterna. A personalidade detentora desse tipo de *anima* é problemática, uma vez que alimenta conflitos, criando obstáculos ao *animus*. Embora o conto não explicita a razão por que a moça aceitou casar-se com o vaqueiro, se por interesse, uma vez que o vaqueiro ficou rico, postura que estaria em sincronia com a *performance* assentada na falsidade, presente no percurso dela, ou se por amor, hipótese também possível, dada a interferência do sobrenatural e a possibilidade de evolução. Inicialmente negativa, esta representação evolui e o equilíbrio se estabelece.

Velhinhas, nos contos, são sempre aquelas que ensinam, orientam e possibilitam a evolução do *animus*. Por exemplo, ao receber da velhinha, em *A Moura Torta*, as três “laranjas”, o príncipe deve seguir as orientações recebidas, demonstrando autocontrole e, conseqüentemente, maturidade.

A velhinha, em *Seu Nino*, diz ao príncipe ser criada da princesa e o incentiva a encontrá-la. É possível identificá-la como o modelo materno de quem o príncipe recebe

as orientações para iniciar o relacionamento com uma mulher que possa ser sua companheira. Nessa manifestação, a *anima* é a responsável pela escolha certa do príncipe, quando possibilita que ele busque uma esposa. A velhinha atua no momento em que o espírito lógico do príncipe mostra-se “incapaz de discernir os fatos escondidos em seu inconsciente” (VON FRANZ, 1964, p.180). Ela ajuda o príncipe a identificá-los, encaminhando-o a um percurso que o levará a um equilíbrio interior.

Assim, podemos dizer que meninas estão sempre em evolução psíquica e física. Moças, apenas em evolução psíquica e velhinhas, são sempre mais experientes, orientam os mais jovens e, por isto, sugerem equilíbrio. Contos onde podemos encontrar tais representações da *anima* são, por exemplo, *A Moura Torta*, *Seu Nino*, *O Boi Leição* e *A menina dos brincos de ouro*.

É comum também a presença de almas como metáfora da *anima*. Aparecem sempre num contexto religioso, mostrando a vida após a morte dos bons, que vão para o céu, e dos maus, que vão para o inferno e se transformam em demônios. Esta é uma compreensão das religiões que acreditam na vida eterna; e, no caso do Nordeste do Brasil, o predomínio do catolicismo difundido pelos portugueses que enviaram os jesuítas para esta missão. Almas aparecem em *As mil e uma noites*, conto que não foi registrado no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*, de Nascimento. Encontra-se no livro *Histórias de Luzia Tereza*, publicado por Altimar Pimentel. Embora contado por uma paraibana, veicula imagens que povoam outros estados da região.

A *anima* metaforizada pelo universo animal representa a fauna nordestina e emerge sob a forma de felino (onça e gato, por exemplo), roedor (cutia), gado bovino (vaca, ovelha), ave (rolinha e juriti, por exemplo) e aracnídeo (aranha caranguejeira). Cada animal desses representa uma tendência psíquica específica.

Numa rápida abordagem, tendo em vista a necessária brevidade deste texto, elencamos algumas características da *anima* que os sujeitos representados por animais veiculam. A onça veicula valores de uma *anima* que prima pela fidelidade. No conto *O macaco e a cabaça*, a *anima* que a onça personifica mantém analogia com a representação arquetípica de Hera, esposa canônica de Zeus, no sentido de que a onça e o macaco, possivelmente possam constituir uma relação inscrita pelo *hieros gamos*. O gato, uma *anima* que controla o *animus*. A cutia, uma *anima* submissa, resiliente. A vaca representa a *anima* que dá condição para o crescimento, uma vez que é fonte de

nutrição. No referido conto, além de nutrir, também manipula quando exige do gato o capim colhido pela velha. A ovelha atua de forma semelhante à atuação da velhinha, sendo possibilidade de crescimento para o *animus*. As aves, de acordo com BETTELHEIM (2003, p. 128), por exemplo, “representam as aspirações mais altas do superego e do ideal do ego”. Na mitologia germânica, os pássaros pertencem a Wotan²⁷ e, no Mediterrâneo, a Apolo²⁸, representando a capacidade de profetizar. 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). E, por fim, a aranha que representa uma *anima* expressamente negativa. De acordo com VON FRANZ (1995, p.76) “Uma aranha significa fiar, fiar fantasias”. Tais fantasias podem ser benéficas, ou maléficas como as que a aranha caranguejeira teceu em suas relações com os demais bichos do conto. Com seu desejo megalomaniaco de se sair bem em todas as situações, ela vivencia as idealizações do *Id* por meio do *Ego*. Embora astuta, a teia maldosa que trama é rompida, e a verdade sempre se revela, deixando marcas negativas por onde passa. Trata-se de uma *anima* negativa

Do contexto mineral, a metáfora da *anima* é construída comumente com a imagem de nuvens, pedras e fontes. Nuvens que molham as pedras sedentas e formam rios que dão origem às fontes. Podemos perceber uma evolução do arquétipo feminino uma vez que as fontes são sempre representativas do uno, o equilíbrio.

Para BRANDÃO (1998, v. 1, p. 235), as nuvens configuram “corpo de arrebatamento espiritual” e a sua dissolução “corpo de transformação”. É como se o enunciador, com essa projeção, quisesse dizer que, com estes seres, o ser que está em fase de constituição do *self*, consegue conceber um poder involuntário sobre si, que vem além do natural, um superior atemporal e, dessa forma, gerar uma transformação interior e, conseqüentemente, física. Na tentativa de explicar o processo geográfico de energia da natureza, nas fontes, como surgimento da vida, a mitologia grega concebe a ideia da existência de “divindades das águas claras, das fontes e das nascentes”

²⁷Deus da força.

²⁸Apolo 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.

responsáveis por conceber e criar grandes heróis. Estes apresentam aspectos apavorantes, que constituem a causa por que todo nascimento está relacionado à morte e vice-versa (BRANDÃO, 1998, v. 1, p. 215).

No conto, as fontes que dão rios às pedras representam a morte do apego à matéria, às coisas efêmeras, ou, simplesmente ao que antes era apegado, para dar lugar ao nascimento do desapego à matéria (é a única que não exige nada do gato), valorizando a vida em si, a oportunidade de crescimento, ao homem novo com novo olhar, ou para dar lugar a um novo apego, tornando-se indiferente ao anterior. As fontes também alimentam o apego, quando possibilitam aos atores o recebimento do seu pedido.

Destas imagens que acabamos de exemplificar como metáforas do arquétipo feminino comuns aos contos populares da região Nordeste do Brasil, são representações do arquétipo materno: a rainha, a mãe, a vaca e as fontes. Sob tais figurativizações, estes sujeitos têm como valor primeiro o cuidado com aqueles de quem deles dependem, ou daqueles a quem eles acreditam que devem cuidar, orientar, nutrir.

Funcionando os arquétipos como núcleo, encontramos atrelados a eles os complexos. Aqui abordaremos somente o complexo materno que influencia a natureza do feminino em alguns atores figurativizados por vocábulos que designam pessoas. O complexo materno é apenas um entre vários que integram a *psique*. Cada um atua a seu modo, de maneira coerente ao conteúdo que veicula em si. O complexo materno é fundamentado pela experiência com a mãe e, quando constelado, age em sua especificidade, levando ao ego informações da mãe, carregadas de afetividade.

Nos contos referidos, sob a figurativização de vocábulos que designam pessoas (rainha, princesa, filha, mãe, moça, velhinha), identificaremos como seus objetos de valor o complexo que as caracterizam. A rainha, a princesa, menina e moças representam o complexo materno de identificação com a mãe, uma vez que tais sujeitos têm como desejo o querer da mãe, quase sempre, negando a construção de uma identidade própria. Em *A menina dos brincos de ouro*, no início do conto, a menina apresenta o complexo materno da negação da mãe, quando busca livrar-se dela com um sujeito bem mais velho que passa a violentá-la. Como complexo da exacerbação do Eros, cujo valor primeiro varia do desejo pelo pai ao desejo por homens comprometidos, destacam-se a filha, em *Seu Nino*, e a Moura Torta. Já o sujeito

figurativizado por mulheres e velhinhas, pelo desejo exagerado de cuidar, trabalhar para servir, nos faz compreender a presença do complexo materno de hipertrofia dos instintos maternos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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. São saberes engendrados com base na mescla cultural, adquiridos e (re)criados na prática cotidiana da enunciação, em que as relações pessoais são imprescindíveis para a riqueza do discurso.

Das discussões construídas ao longo do texto, encontramos o arquétipo feminino sob as imagens que povoam o universo humano, animal e mineral. Tais atores são característicos da região Nordeste do Brasil. No universo humano, encontramos mulheres que lavam roupas em açudes, meninas que se banham em fontes, filhas desejosas de casar, animais da fauna do Nordeste do Brasil e referências a elementos da natureza como exemplos para ensinamentos.

Identificamos a *anima* que atuou como arquétipo materno e, na sequência, o complexo que refletiu. A rainha, a princesa, menina e moças representam o complexo materno de identificação com a mãe; ainda a menina e a Moura Torta apresentam o complexo materno da negação da mãe; a filha representa o complexo da exacerbação do Eros; mulheres e velhinhas, o complexo materno de hipertrofia dos instintos maternos.

Vale salientar que o olhar sobre os arquétipos e, neste contexto, o feminino possibilita a construção de infinitas e variadas imagens, dependendo do ponto de vista e do conteúdo inscrito na *psique* de cada observador. Assim, o que foi dito, é apenas uma entre as variadas formas de ver, cujas convergências e divergências constituem a riqueza da compreensão e da construção psíquica de cada pesquisador.

Espera-se que este texto, fruto de uma exaustiva pesquisa, fundamentada na articulação entre a semiótica e a teoria do inconsciente coletivo e aplicada ao conto popular, possa contribuir, cientificamente, para a direção de um novo olhar sobre as

construções engendradas pelo povo, especialmente sobre o conto, valorizando-as como integradoras da riqueza cultural que compõe o cenário do Nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. Zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais em textos populares correntes na região amazônica in **Acta Semiótica et Lingvistica**, vol. 14 Ano 33, Nº 1, 2009. p.246-257.

_____; O percurso temático figurativo do romance oral *O Conde Alarcos* in **Acta Semiótica et Lingvistica**, vol. 16 Ano 35, Nº 2, 2011. p.37-57.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2003. 366 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 405 p. (v. 1)

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007. 286 p.

_____; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução de I. C. Lopes; L. Tatit e W. Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001. 331 p.

JUNG, Carl G.. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. vol. IX/I. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000a. (Texto original publicado em 1934).

_____. **A vida simbólica**. vol. XVIII/II. Tradução de Araceli Elman e Dr. Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 2000b. (Texto original publicado em 1935).

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática, 1993. 294 p.

_____. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973. 330 p.

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dimas Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008. 542 p.

_____. Os actantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 179-186.

_____. Sobre o sentido. In: _____. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 7-17.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto**. São Paulo: Cortez, 2005. 231 p.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1985.

_____. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1964. 316 p.

_____. **C. G. Jung: seu mito em nossa época**. São Paulo: Cultrix, 1975. 300 p. Disponível em: <<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 23 out. 2010.