



ISPA | Instituto Superior de Psicologia Aplicada

“Conto um conto, acrescento um ponto”

Estudo de caso a James Barrie: o autor de *Peter Pan*

Sara Renata Zorro de Sá Oliveira

Orientador de Dissertação:

Prof. Doutor Eduardo Sá

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Especialidade em Psicologia Clínica

Dissertação de Mestrado realizada
sob a orientação de Eduardo Sá,
apresentada no Instituto Superior de
Psicologia Aplicada para obtenção de
grau de Mestre na especialidade de
Psicologia Clínica, conforme o
despacho da DGES, nº 19673/2006
Publicado em Diário da República 2ª
série de 23 de Março, 2007.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que sempre aplaudiram as minhas iniciativas e acreditaram nas minhas potencialidades. Pela imprescindível força interior e por me terem ensinado a ser tolerante, condescendente e, sobretudo, resistente.

Ao meu irmão, ser especial e inigualável, pela paixão partilhada, pelo sentido que aprendemos a encontrar nas profundezas do nosso olhar e no silêncio do nosso espaço.

Ao Sandro, pelo humor e amor, compreensão e paciência, e por alimentar o meu gerador energético em todos os momentos (presentes e ausentes).

Aos meus insubstituíveis amigos – João Dias, Andreia Flor, Juliana Saraiva, Susana Marques e Carla Bernardo, pelo sentimento genuíno que reina ao longo dos anos. A partilha de experiências, os momentos vividos e as estonteantes aventuras ao vosso lado ajudam-me a crescer, a pensar e a aprender.

Aos meus colegas e grandes amigos – Susana Bicho, Filipe Marques e Filipa Dias pelos episódios inesquecíveis, gargalhadas espontâneas, desabafos inesperados e pelas conversas construtivas. A nossa união ao longo de todo o percurso universitário permitiu um gratificante crescimento pessoal e profissional, bem como o estabelecimento de uma bonita e especial amizade.

À Catarina Amaral, Filipa Barbosa, Sara Cardia, Marta Ribeiro e Joana Valente pelos maravilhosos encontros e pela de partilha de pontos de vista que tanto me ajudaram a pensar e, também, a decidir.

Ao meu orientador – Prof. Eduardo Sá, por ter caminhado ao meu lado na concretização deste desafio, oferecendo-me, sempre com um sorriso tranquilizador, sugestões críticas e construtivas. Agradeço, principalmente, a confiança depositada, permitindo-me voar livremente, e os importantes reconhecimentos que perpetuaram a minha dedicação e motivação.

À grande estrela – James Barrie que através da sua personagem Peter Pan me possibilitou desvendar mistérios, dirigir um novo olhar sobre os contos infantis e de reflectir sobre a ténue ligação entre o desejo, o imaginário, a fantasia e a realidade. Obrigada por me terem oferecido um meio formidável de trabalho, e por me terem ensinado a olhar a infância sem os habituais estereótipos sensacionais.

A todos estes que permanecem em primeiro lugar no meu afecto e admiração.

Resumo: Através do universo mágico de *Peter Pan* e de um enredo que se desenvolve em torno da fuga de crianças para a Terra do Nunca, podemos chegar a interpretações acerca do criador James Barrie, constatando o seu positivismo dissimulado, relativamente a infâncias derrotadas, lacunas parentais e a necessidade de recorrer à aventura e ficção para assim evitar o contacto com os dolorosos eventos do passado. O livro *Peter Pan* constitui um valioso instrumento de análise, com o objectivo de alcançar o mundo interno do seu escritor, compreender o gerador das suas projecções maciças, bem como entender o trágico significado inerente à recusa em crescer. A partir da sua biografia e de uma análise de conteúdo à sua obra, realizámos um estudo de caso que, no limite, nos possibilitou constatar que esta criação literária representa uma autobiografia secreta, sendo possível identificar autênticas semelhanças entre a personalidade aliada a cada personagem e as pessoas reais da vida do autor.

Palavras-chave: Narrativa infantil; Sonho literário; História de vida; Eterna infância; Interrupção evolutiva.

Abstract:: Through the magic universe of *Peter Pan* and a tale that develops around the children's escape to the Neverland, we can make interpretations about James Barrie, the author, and realize his dissembling positivism in relation to lost childhoods, parental gaps and the need to resort to the adventure and fiction with the purpose of avoiding the contact with distressing events of the past. The book *Peter Pan* has established as a valious tool of analysis, in order to achieve the writer's inner world, understand the generator of his massive projections, as well as knowing the tragic meaning inherent to the refusal of growing up. Based on is biography and on the a content analysis to his work, we did a case study that, at least, allowed us to realize that this literary work represents a secret auto-biography, being possible to identify credible similarities between each character's personality and the real people of the author's life.

Key-words: Childish narrative; Literary dream; History of life; Eternal childhood; Evolutionary interruption.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	6
2. MÉTODO	8
2.1. Delineamento	8
2.2. Procedimento	9
2.3. Instrumentos	11
3. BIOGRAFIA DE JAMES MATTHEW BARRIE	12
4. ANÁLISE E DISCUSSÃO	29
5. CONCLUSÃO	57
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Análise descritiva e compreensiva das personagens	II
1.1. Sr. Darling	II
1.2. Sra. Darling	IV
1.3. John & Michael	V
1.4. Wendy	VI
1.5. Nana	IX
1.6. Peter Pan; Terra do Nunca & Meninos-Perdidos	X
1.7. Peter Pan & Piratas	XVI
1.8. Sininho	XVIII

1. INTRODUÇÃO

Cada conto de fadas é um espelho mágico que reflecte certos aspectos do nosso mundo interior (...). Para aqueles que mergulham naquilo que o conto de fadas pode comunicar, este torna-se uma lagoa profunda e mansa que, ao princípio, parece reflectir somente a nossa própria imagem; porém, por trás, depressa descobrimos as lutas interiores da nossa alma – a sua profundidade e os caminhos que temos de seguir para obtermos paz (...) o que constitui a recompensa das nossas lutas.

(Bettelheim, 1975, p. 390)

A hipótese, dada pelo orientador, de poder realizar uma dissertação de mestrado acerca do significado psicológico das histórias infantis apresentou-se, por um lado, como um desafio vertiginoso e receoso mas, por outro lado, devo revelar o fascínio e a paixão ou o mero atrevimento de me aventurar por caminhos desconhecidos que me fornecem uma outra perspectiva de abraçar a clínica. Este aspecto motivacional foi decisivo para uma verdadeira dedicação, proporcionando-me inevitavelmente um doce e mágico sabor de satisfação profissional.

As histórias infantis ou os contos de fadas têm sido analisados sob a luz do simbolismo que empregam, dado que para além das fabulosas narrativas, deliciosas aventuras e da moralidade que procuram transmitir, apresentam-se, igualmente, carregadas de elementos projectados, conscientes ou não, do psiquismo dos seus escritores (Martins de Barros, 1995).

A melhor coisa que há é ser criança.

A segunda melhor coisa que há é escrever sobre ser criança.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 12)

Consideramos *Peter Pan* uma *história rigorosamente realista* (Bettelheim, 1975); uma criação literária esplêndida do escritor James Barrie que, de uma forma discretamente autobiográfica e com um cunho fantasioso, conseguiu produzir um enredo onde relaciona vários personagens fictício-reais. O facto de *Peter Pan* poder ser o «*resultado de um processo de apropriação simbólica do real*» (Gagnon, 1993; cit. por Gonçalves, 1997, p. 98), edificou a primeira constituição hipotética e representa o ponto de partida impulsionador para a realização do trabalho.

De acordo com Menéres (1997, p. 12), o conto de fadas informa sobre as questões do mundo psíquico e processos interiores “que ocorrem dentro do sentir e do pensar” do escritor. As histórias infantis ou contos de fadas são como verdadeiras obras de arte (Bettelheim, 1975), que possuem uma significação pessoal muito rica e uma profundidade tão variada que, em certos

casos, este instrumento pode transcender a questão da autenticidade, relativamente a outros meios de obter informações subjectivas. Neste contexto, Green (1973, p. 48) refere que todo o texto tem um inconsciente, produto da sua elaboração pelo escritor, e que a “existência desse inconsciente textual está presente nas articulações temáticas, nas cesuras do texto, nos silêncios brutais, nas rupturas do tom e sobretudo nas manchas, nas escórias, nos detalhes aparentemente pouco importantes (...)”. Parece-nos que a curiosidade do investigador e a sua dedicação por trabalhos desta natureza advém destes momentos ou destes silenciosos significados que se encontram nas entrelinhas da obra propriamente dita, e que o impulsiona a desvendar dos sentidos ocultos.

(...) atrevo-me a assegurar que a firmeza de uma vocação literária – a vontade ou a ordem de ser escritor – estão firmemente fundados no número de causalidades que soubemos detectar e reconhecer durante os nossos primeiros anos de vida. (...) uma vez ouvida esta música secreta, torna-se-nos impossível resistir à necessidade de lhe acrescentar alguns compassos próprios, um punhado de novas engrenagens e roldanas. É nesta altura que percebemos que já estamos na outra margem e que já não temos passagem de regresso.

(Fresán, 2008, p. 154)

Uma vez descoberta que as criações literárias representam uma forma estratégica de acedermos à realidade psíquica dos escritores, o método do estudo funda-se numa análise de conteúdo do conto *Peter Pan*, afim de compreendermos o enredo e as mensagens secretas da obra, bem como um olhar atento e paralelo à história de vida do autor. Deste modo, a investigação corresponde a um estudo de caso, que visa uma bifocalidade no livro original (Edição Portuguesa Relógio D'Água, 1993) e na biografia de Barrie (obtida pelo, inúmeras vezes citado, escritor Rodrigo Fresán). Esta articulação possibilitou-nos delinear o objectivo do estudo – consiste na realização de uma análise clínica a James Barrie, identificar as manifestações psíquicas que assumem maior destaque e reflectir acerca do dinamismo interior, baseando-nos, para o efeito, na teoria psicanalítica. Esta compreensão e interpretação psicodinâmica constitui um bom suporte para que, em última instância, seja possível aventurarmo-nos a identificar quais as personagens fictícias que correspondem às reais, ou vice-versa. Este estudo revela-se bastante pertinente devido à possibilidade de extrair de um enredo literário, que se assemelha a um sonho acordado, um conjunto de dados latentes que figuram a realidade psicológica do autor, e quando comparados à sua biografia apresentam-se como um meio fascinante de compreender a natureza dos conflitos psíquicos, e a forma como o escritor os projecta e relaciona na obra.

2. MÉTODO

2.1. Delineamento: A realização da investigação incidiu sobre James Barrie pelo que, entre as opções metodológicas à disposição, consideramos que este trabalho se aproxima da abordagem de *estudo de caso* (Rey, 2000). Devemos referir, por um lado, a hesitação que sentimos ao adoptar este termo, dado que não pode ser considerado um estudo de caso autêntico pelo facto de possuímos somente informações de Barrie a partir dos seus seis anos de idade, sendo-nos apenas possível intuir uma anamnese ou um conjunto de dados relativamente à sua infância precoce. No entanto, por outro lado, este trabalho reúne vários critérios para ser considerado um estudo de caso: foca-se na singularidade de James Barrie – um indivíduo/objecto de estudo particular que será estudado de forma profunda através da análise de conteúdos escritos por si e sobre si mesmo. Segundo Rey (2000, p. 157), o estudo de caso singular “adquire seu valor para a generalização pelo que é capaz de apostar na qualidade do processo de construção teórica (...)”. O estudo de caso insere-se numa opção metodológica de *natureza qualitativa e exploratória*, sendo que os objectivos da investigação incidem sobre a descrição, descodificação e interpretação (Cassel & Symon, 1994; cit. por Oliveira, 2002) das informações ou conteúdos presentes no livro *Peter Pan*. Por este motivo é habitual que se utilize, também, a designação de *perspectiva qualitativo-interpretativa*, uma vez que assume “primazia da experiência subjectiva como fonte de conhecimento; o estudo de fenómenos a partir da perspectiva do outro respeitando os seus marcos de referência (Almeida & Freire, 2007, p. 110).

Podemos considerar que é maioritariamente um *estudo transversal* porque pressupõe a recolha de dados momentânea (Almeida & Freire, 2007). Porém, não podemos excluir a hipótese de se tratar, sob algumas nuances, de um *estudo longitudinal* pela particularidade de incidir em materiais autobiográficos e biográficos, enquanto “«expressões *narrativas de experiências de vida*», possibilitando a “criação” de «*aspectos “reais” de pessoas “reais”*» (Denzin, 1989; cit. por Gonçalves, 1997, p. 93), na qual se investiga a história de vida de Barrie (remete para o estudo longitudinal). A natureza deste estudo assume uma índole *idiográfica* – “Estuda-se a realidade sem a fragmentar e sem a descontextualizar, ao mesmo tempo que se parte sobretudo dos próprios dados, e não de teorias prévias, para os compreender ou explicar (método indutivo), e se situa mais nas peculiaridades do que na obtenção de leis gerais” (Almeida & Freire, 2007, p. 111). Podemos, também, considerar ser uma investigação *comparativa*, uma vez que se pretendem averiguar as “relações de causalidade” (Almeida & Freire, 2007) entre os fenómenos da obra, ou melhor entre as personagens de *Peter Pan*, e os fenómenos ou pessoas reais com quem Barrie se relacionou.

Portanto, uma comparação entre a criação literária e a estreita ligação com a sua biografia. O tratamento da informação será submetido à *análise de conteúdo*, sendo que a sequência metodológica utilizada estará descrita no ponto seguinte.

2.2. Procedimento: A condução do estudo foi dividida em três fases (cada uma delas compostas por diferentes etapas), com o intuito de assegurar o rigor, validade e fidelidade intrínseco à investigação, que utiliza, como tratamento da informação, o método da análise de conteúdo. Segundo Vala (1999), não há questões de validade específicas para a análise de conteúdo, mas como em qualquer investigação deve conter pormenorizadamente todos os procedimentos e etapas de estudo, de modo a proporcionar a replicação por outros investigadores. Por este motivo consideramos imprescindível, especificar a sequência que rege este estudo. A fidelidade, contrariamente à validade, obedece a critérios específicos, como sejam: critério de reprodutibilidade (associado à fidelidade inter-codificadores) e critério de estabilidade (considerado a fidelidade intra-codificadores) (Vala, 1999). Com o objectivo de assegurar estas condições, as conclusões interpretativas foram constantemente discutidas com o orientador, tentando garantir resultados não enviesados tanto pelo investigador, como por objectos externos ao estudo. É importante referir, de princípio, que não seguimos totalmente os parâmetros da análise de conteúdo clássica, onde é frequente a elaboração categórica, pelos motivos expressos mais à frente. Devido a este facto e intrínseco ao próprio método de análise de conteúdo, existe a possibilidade de serem encontradas fragilidades metódicas, na medida em que a subjectividade e interpretação inclui os sentidos contratransferenciais que a aproximação empática do investigador condiciona (Bardin, 1977; Weber, 1987; Rangel, 1997; Vala, 1999; Rey, 2000).

1. Numa primeira fase procedeu-se à *leitura flutuante* (Bardin, 1977) do livro, com o intuito de estabelecer contacto com o material a explorar. Seguidamente passámos para uma leitura mais atenta da obra, tirando-se paralelamente notas nas margens do livro – estas notas são representativas de um “trabalho inicial de selecção e interpretação das informações emitidas” (Ludke & André, 1986; cit. por Rangel, 1997, p. 483). Numa segunda etapa de organização dos dados e demarcação do universo, realizou-se uma descrição das personagens (apoiada em excertos da obra), sendo cada uma delas “cuidadosamente classificada e repertoriada, de maneira a não se perderem as informações sinaléticas que serão indispensáveis ao longo do trabalho” (Poirier, Valladon-Clapier & Raybaut, 1999, p. 108). Quando discutido com o orientador os dados recolhidos, sentiu-se a necessidade de realizar uma *descrição analítica* e uma *interpretação referencial* (Bardin, 1977) de cada uma das personagens, permitindo assim um primeiro contacto clínico (espontâneo) com a obra. De acordo com Rangel (1997, p. 488), esta terceira etapa

permite “examinar o “entremeio” (as entrelinhas) do discurso (...) É preciso, portanto perceber o “não-dito” no interior do que é dito (...) Procura-se atingir o significado “contido” nas palavras e nas circunstâncias em que se formam e expressam (...) contribui no sentido de captar o significado oculto”. Por outras palavras, procurámos responder à questão inevitavelmente colocada: o que é que tudo isto significa? Qual o significado latente desta transmissão?

Seguidamente à pré-análise, procedeu-se à elaboração da *clarificação* ou *codificação* (Bardin, 1977), em que o produto final – denominado de *Análise descritiva e compreensiva das personagens* – permitiu-nos reter a singularidade de cada personagem e extrair o tipo de janela indiscreta, por detrás do manifesto expresso pelo autor. A constituição do texto foi suportada em excertos da obra, sendo a ordem das citações ilustrativas adoptadas consoante a pertinência e o contexto em questão. Este produto possibilitou-nos, também, uma visão geral sobre a obra – conseguido através de uma escuta dupla: o enredo propriamente dito que conjuga o sonho e as particularidades do conto infantil e as reflexões subjectivas representativas da voz projectada de Barrie – “não somente os dois elementos coexistem mas um é motor do outro” (Poirier, Valladon-Clapier & Raybaut, 1999, p. 111). Este texto final foi inúmeras vezes reformulado, pelo que a sua “versão zero” (Anexo 1, p. II) permitiu-nos considerá-la o *corpus da análise* (Bardin, 1977, Vala, 1999), e excluir a hipótese de elaborar grelhas ou categorias, dado que essa estrutura iria retirar a magia precisa, a voz minunciosa e significante do autor; e, percebemos que o seu volume não se traduzia numa complexidade ou extensão que o justificasse.

2. Uma vez que a fase anterior nos aproximou da hipótese que o enredo da obra poderia estar muito próximo do “vivido real” do autor, considerámos ser uma mais-valia construir a sua biografia, numa segunda fase da investigação. A obra é indissociável do seu autor, “cuja identidade configurou, «o acontecido guarda fragmentos de verdade na memória dos protagonistas a que não se pode chegar se não no encontro com eles»” (Marinas & SantaMarina, 1999; cit. por Gonçalves, 1997, p. 98). Assim, consideramos que a riqueza da investigação consiste no cozinhado entre a obra (descoberto o pressuposto que representa uma narrativa autobiográfica) e a biografia do escritor. Como nos afirma Ferrarotti (1988; cit. por Gonçalves, 1997, p. 95), a dinâmica do estudo “reside na «subjectividade explosiva» dos «materiais biográficos primários» (...) que deverão ser privilegiados, relativamente aos «materiais biográficos secundários» (toda a espécie de documentos biográficos não recolhidos no quadro de uma interacção primária)”. Lamentavelmente, a biografia adquirida de Barrie não foi escrita por si, mas após uma pesquisa sobre os seus materiais biográficos, elegemos o livro de Rodrigo Frésan. Este escritor dedicou-se, ao longo dos anos, a investigar a vida do

autor de *Peter Pan*, garantido conhecer a sua verdadeira história, e conserva a enorme vantagem de o citar inúmeras vezes.

3. A terceira, e última, fase destinou-se à questão interpretativa e à articulação de conexões significativas, que o método de análise de conteúdo impulsiona. Foi elaborada uma extensa discussão, onde nos podemos dedicar à reflexão (em torno de constructos teóricos do quadro de referência - psicanalítico), e através dos materiais obtidos nas duas fases anteriores chegámos à dinâmica mental de Barrie. Tal como nas outras fases, esforçamo-nos para contextualizar os excertos à medida que ordenávamos a narração e a discussão, sob a forma de indiciar ou confirmar as analogias teóricas.

2.3. Instrumentos: Como já foi referido, o método incorpora a criação literária do escritor – o livro *Peter Pan* (Edição portuguesa); a biografia obtida através do livro *Jardins de Kensington* de Rodrigo Fresán; e, uma revisão bibliográfica em torno dos autores psicanalíticos que considerámos serem os que melhor abordam os conflitos psíquicos e a arquitectura mental de James Barrie.

3. BIOGRAFIA DE JAMES MATTHEW BARRIE

Deus fulmine todo aquele que escrever uma biografia sobre a minha pessoa.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p.12)

Mágica, arrepiante, delirante, cruel, esplêndida, exuberante, vertiginosa... Estas são as diversas formas que existem para adjectivar a biografia do talentoso Barrie. Creio que quem se aproxima da vida do autor de *Peter Pan* não consegue realizar a sua vontade e resistir ao encanto de entrar no seu universo. Perdão Barrie, vamos começar pelo habitual...

James Matthew Barrie, filho de David Barrie e Margaret Ogilvy, nasceu em Kirriemuir, na Escócia, no dia 9 de Maio de 1860. Foi o nono filho de uma legião de dez irmãos – sete sereias e quatro piratas, que cedo se resumiram a oito dado que dois destes faleceram nos seus berços. Sabe-se que Margaret Ogilvy era filha de um pedreiro e sobre a sua mãe nada foi acrescentado. Daí que a sua função no lar, desde tenra idade, fosse a de assegurar a sobrevivência de seus irmãos, como de filhos se tratassem. Em 1843, casa-se com David Barrie e as suas tarefas estão condenadas à repetição. É descrita como uma mulher bonita, altiva e de punho pesado na hora de tomar decisões no lar. Comanda a casa e ordena a seita com a verticalidade profissional a que foi destinada. Parece invulnerável e firme, como uma verdadeira dirigente perante o seu batalhão de filhos. Seu marido, e pai das crianças, dispendia de pouco tempo para a completar nesta derradeira função, sendo consumido pela sua qualidade de negociante. Saboreava a vida através de um filtro treinado para extrair a admiração e o respeito que os engratados da comunidade mantinham por si.

Os escritos acerca da vida de James Barrie parecem renunciar uma parte da sua existência. Só a partir de certa altura da infância é que a vida de Barrie começa a ser relatada. Parece ter sido esquecido por todos, inclusive por uma mãe que levanta sérias suspeitas da sua condição maternal. Muito se fala acerca da incompletude de Barrie no coração da sua mãe, na falta de preciosidade que este tinha para iluminar o olhar e o sorriso de Margaret. Parece que esta realidade não isola Barrie, uma vez que abrange os restantes irmãos. Excepto um. Somente um. O seu nome é David. Este seria o filho eleito por Margaret e por tantos outros que não se cansavam de o elogiar. David era dono de uma beleza invejável, protagonista de inúmeros aplausos em matéria escolar e desportiva, pelo que as perspectivas de futuro ascendiam vitória e sucesso. Barrie, estava longe de tamanha admiração. Exibia um corpo minúsculo, que contrastava com uma cabeça e uns pés demasiadamente grandes, que nem as melhores fatiotas o conseguiam decorar. O seu rosto infantil traduzia a descrença e a inferioridade transmitida, apresentando “os olhos e o nariz e a

boca como se procurassem o centro exacto desse círculo pálido que parece sempre acabado de sair do eclipse de uma doença longa e cansativa e aborrecida” (Fresán, 2008, p. 25). Esta clivagem que situava Barrie e David em extremidades opostas definiu a sua vida até aos seis anos de idade, para depois se acrescentar um terrível capítulo.

Até aos seis anos de vida, tudo é pura suposição.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 31)

O protagonista mantém-se. Na véspera de David completar catorze anos, o trágico e inesperado acontece. Em Janeiro de 1867 chegaram dois telegramas: o primeiro informava que David teve um acidente enquanto esquiava, e o seguinte confirmava a penosa realidade: a sua morte. Mais tarde Barrie recorda o momento. Escondido no seu refúgio predilecto – na *casinha do lavadeiro*, em frente à porta de sua casa, Barrie percepcionava o cenário. As irmãs percorriam a rua com cantares, como quem desenha um mapa sonoro, para que os familiares e vizinhos não se enganassem no caminho da dor. A sua mãe soltava gritos estridentes e sombrios que ameaçavam despedaçar os vidros das janelas que foram eternamente presos com cadeados resistentes. Ouviam-se as mais dolorosas frases daqueles que por ali passavam, o que, inevitavelmente, fez Barrie pensar que seria preferível que a fatalidade tivesse acontecido a si ou a qualquer um dos seus irmãos. Talvez não tivessem direito a tamanha cerimónia fúnebre. O corpo de David chegava num trenó, como de uma celebridade se tratasse, e foi depositado em cima da mesa para que se despedissem da promessa da família. Também, Barrie subiu a uma cadeira para vislumbrar o irmão, mas não tardou em se refugiar debaixo da mesa com a sua irmã Maggie a observar a fila crescente de pés e com a esperança de abafar o exasperado sonoro de sua mãe.

Aquele dia marcou a vida de Barrie para sempre. Tudo mudou... o branco tornou-se preto, o movimento foi substituído pelo estático, o som inibiu-se perante um silêncio assustador e o vazio teimou a eternizar-se. Assim era o quarto que assistiu à transformação de Margaret Ogilvy numa espécie de vegetal. Tornou-se irreconhecível e inacessível, obcecada por rezas e orações, negando o sucedido e convencendo-se da imortalidade de David. Ansiava a sua visita.

Sim: James Matthew Barrie tem o raro dom de viajar sem se deslocar.

(Fresán, 2008, p. 24)

Perante este cenário, Barrie entrega-se às tréguas da sua imaginação. Torna-se no melhor dos sonhadores, contactando o prazer e fugindo da dor, enquanto desfolha cada um dos seus terapêuticos livros de aventura. Segundo Fresán (2008, p. 26), “chega-lhe e sobra-lhe imaginar que aquela casa é um barco e que pode naufragar dia após dia e nadar até à ilha das suas histórias.

E ser feliz aí”. A porta do seu quarto assinalava a divisão entre os dois mundos – no interior a ficção, a aventura e o sonho estavam garantidos, no exterior a sua história teimava em invadi-lo. Neste momento, era a hora em que Barrie tinha de ir ver o estado da sua mãe – função atribuída pelo pai.

O sofrimento que esta evidenciava angustiava-o, e Barrie não descansou enquanto não lhe surgiu algo que despertasse uma expressão no rosto Margaret. Recorreu às profundezas da sua memória, estudou os pormenores que caracterizavam David e avançou com a ideia de o ressuscitar. Numa dessas tardes, Barrie subiu ao palco... com as roupas de David entrou no quarto escuro de Margaret a assobiar e a dançar tal como o seu irmão fazia. A imitação estava tão perfeita que a mãe soltou uma gargalhada alucinada confirmadora da imortalidade do filho. Barrie consegue um abraço da mãe mas esse calor é interrompido por um gemido de desilusão quando se apercebe que aquele não corresponde ao corpo atlético de David. Barrie bate a porta e inveja David por continuar a ser o único merecedor de tal momento, confirmando a ideia de que os mortos podem ser mais amados do que aqueles que estão perto de poderem ser tocados. *Os vivos têm de ser, pelo menos, tão importantes como os mortos* – lembra Barrie – uma frase de sua irmã Jane (Fresán, 2008, p. 32). Barrie corre para o outro mundo, em que novas histórias hipnotizam e abafam a sua dura realidade.

Barrie estudou na Dumfries Academy e, ainda que nunca tenha exibido dotes desportivos, diverte-se a jogar futebol e críquete. É neste colégio que se interessa por teatro e que escreve a sua primeira peça – *Bandelero the Bandit*, que não tarda em se tornar um êxito. O sucesso propaga-se também ao universo feminino que lhe atribui “o prémio «para o sorriso mais doce da escola» e Barrie, assustado, decide «deixar de sorrir para sempre»” (Fresán, 2008, p. 65). Aos dezassete anos, Barrie é visto somente com colegas mais novos, num meio onde parece não se sentir incomodado com o seu metro e meio de altura.

Em 1978, pretende tornar-se num escritor profissional mas a opção não agrada à sua mãe, uma vez que mantém o desejo que o filho se torne num “famoso Doutor” como teria acontecido se David estivesse vivo. Barrie não a contraria e inicia os estudos de jornalismo na Universidade de Edimburgo. Muito se comenta acerca da sua expressão infeliz, reforçada pelo facto de andar sempre muito solitário. Começa a anotar os seus pensamentos num diário, na margem dos livros escolares ou em qualquer papel à sua disposição. Imaginamos que esses diários rapidamente edificaram uma biblioteca de desabafos, característica de uma vida social nula. Por temer que alguém lesse esses escritos, Barrie sente-se mais confiante ao escrever na terceira pessoa.

Durante umas férias a irmã Jane, ao conhecer o fascínio literário de Barrie, mostra-lhe um anúncio onde se solicita um colunista para o *Nottingham Journal*. Em segredo da mãe, Barrie responde e é contratado. Os seus textos são geralmente considerados polémicos e com especial ironia. Pode-se ler um pequeno excerto:

(...) se estamos determinados a ser um homem para além das suas consequências, então devemos continuar a esbofetear com força a sua bochechinha rosada enquanto a mãe fica sem palavras e o pai olha para o outro lado, admirando em segredo a nossa coragem e desejando ter feito o mesmo em tantas ocasiões (...).

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 65)

Barrie não pretende incomodar os leitores e colecciona um conjunto de textos mais suaves sobre o passado da sua mãe e a seita de *Auld Licht*, para enviar a *St. James's Gazette*. O Editor mostra agrado pelo trabalho, mas pede a Barrie mais e melhor.

Aos vinte e cinco anos, parece sentir que é na mágica cidade de Londres que concretizará o sonho de se tornar num escritor profissional. Fica alojado em Bloomsbury. Enquanto caminha pelas ruas londrinas, Barrie não se cansa de viver a autêntica paixão pela cidade – observa todo o seu esplendor, baralha-se no intenso movimento e ruído, delira com as luzes que o salvam da escuridão aterrorizadora... Encontra o famoso Kensington Gardens e o ritmo cardíaco acelera. Barrie apaixonou-se e interroga-se em que mundo está: realidade ou ficção? Perante este panorama, que parece ter sido desenhado com mágicas aguarelas, Barrie corre como tantas outras crianças, salta bancos, dá piruetas, escapam-lhe gargalhadas, descobre atalhos e esconderijos, e perde-se num espaço que parece restrito ao mundo do sonho.

No encontro com o editor de *St. James's Gazette*, Barrie percebe que este não ficou impressionado com os seus trabalhos. Barrie começa a viver só para a escrita, como se fosse o único alimento capaz de o saciar. Só o décimo quinto artigo é que fascina o editor, mas a publicação de *Better Dead* é acusada de ser demasiado sofisticada para os leitores habituais. Incomodado com a crítica, Barrie promete fazer textos diferentes e começa a escrever de forma mais emocional.

Muda-se para um pequeno quarto em Greenville Street e dedica-se cada vez mais à profissão. Passa os dias sentado na secretária a coleccionar novos trabalhos. Era habitual vê-lo, ao final da tarde, a definhar junto à janela do seu quarto, perdendo-se em pensamentos e recordações até que percebia que tinha de voltar ao trabalho. A escrita era uma estratégia terapêutica para Barrie? Só a hipótese de escrever novas vidas o afasta da sua velha história? Independentemente de tudo, Barrie continuava infeliz...

Seis pés e três polegadas... Se eu tivesse atingido uma estatura assim, isso teria significado uma grande diferença na minha vida. Não me teria dedicado ao fabrico constante de rolos e rolos de papel cheios de letra impressa. O meu único objectivo teria sido tornar-me o favorito das damas: a minha única e pesarosa ambição desde sempre. As coisas que poderia ter dito a elas se as minhas pernas tivessem sido mais compridas. Leio isto com um amargo gemido...

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 118)

Até ao momento não é descrita nenhuma relação amorosa na vida de Barrie. Apenas, é referido que Barrie se torna um escritor capaz de brilhar tanto no jornalismo como no teatro. Em 1888, finaliza *Auld Licht Idylls*, um livro que retrata a vida escocesa, e em 1889 publica *A Window in Thrums*. Em 1891, triunfa com a obra *The Little Minister* – a história de um homem que vive atormentado pela sua baixa estatura torna-se rapidamente num *best-seller* internacional. De seguida, *When a Man's Single*, aproxima-o cada vez mais da classificação de um autor autobiográfico, por excelência. Barrie começa a ficar famoso e cria amizades com outros escritores respeitados, nomeadamente Stevenson, Thomas Hardy e George Meredith. A sua vida social toma um novo rumo quando com os amigos Jerome K. Jerome, Arthur Doyle e outros, fundou uma equipa de críquete: os *Allahakbar*.

Barrie está de volta ao teatro. Escreve inúmeras peças e recebe merecidos reconhecimentos. Em 1892, com a peça *Walker, London* alcança o êxito absoluto. São muitos os que aplaudem Barrie, mas o escritor recusa subir ao palco da fama no final dos espectáculos. A crítica elogia-o, mas ele não fica satisfeito com a actriz escolhida para representar a personagem principal. Sem o consentimento do director e actor do Toole's Theatre, Barrie contrata a bela actriz que Jerome K. Jerome lhe apresenta. O entusiasmo é mútuo, e Barrie inicia um relacionamento com a protagonista Mary Ansell. A comunicação social interessa-se pelo sucedido mas ambos recusam prestar declarações. Mais tarde, Barrie escreve sobre o seu noivado para o *Edinburgh Evening Dispatch* e intitula o artigo de *My Ghastly Dream*.

O meu horripilante sonho nunca varia no seu argumento: vejo-me sempre casado e então acordo lançando um grito de alma perdida, entorpecido e trémulo... (...)

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 123)

O texto de Barrie é mais revelador e nítido do que algum possível comunicado dado à imprensa. Ainda que a ideia de se tornar esposo lhe cause profundos arrepios, nada parece impedir Barrie de pedir Mary Ansell em casamento. No regresso a Londres, depois dar a notícia do seu noivado à família em Kirriemuir, Barrie fica gravemente doente. Os jornais avançam com

a quase certa fatalidade. Neste embaraço, o casamento acontece aos trinta e quatro anos de Barrie e trinta e dois de Mary Ansell.

- *O nosso amor não me trouxe nada senão misérias.*
- *O Rapaz é todo ele nervos. «És muito ignorante.»*
- *Cena para uma peça. Esposa: «Renuncias a mim? não queres fazer nada comigo?»*
- *Como? Porventura tenho de te instruir nos mistérios do acto amoroso?*

(Barrie, 1894; cit. por Fresán, 2008, p. 124)

As polémicas referem que Mary Ansell não tencionava casar, mas em virtude do estado de saúde de Barrie a actriz vislumbrou a oportunidade de se tornar na única mulher do prestigioso escritor e assim conquistar o seu lugar no pódio. Relativamente a Barrie, as frases que escreveu dois dias após o casamento, esclarecem possíveis dúvidas acerca da sua felicidade. Entretanto, Barrie melhora e o casal parte para a Suíça em lua-de-mel. O presente que Barrie reservou para oferecer à sua esposa na noite de núpcias foi um cão de raça São Bernardo, que baptizaram com nome *Portbos*. Talvez, Mary Ansell ainda não conhecesse suficientemente bem Barrie para compreender a natureza desta surpresa.

Pouco ou nada se escreveu acerca do desenrolar da relação. Imagino que Barrie tenha continuado a dedicar-se à impressão de mais uma série de rolos de tinta, enquanto Mary Ansell Barrie continua a representar o árduo papel concebido pelo seu amo. Passado um ano de casamento, voltam à Suíça para celebrarem a data e são recebidos com uma carta de felicitações da eterna amiga e irmã de Barrie. Os sorrisos imobilizam-se quando cai em suas mãos um segundo telegrama que anuncia a inesperada morte de Jane Barrie. O escritor, desolado com a notícia, parte para Kirriemuir, onde todos aguardam pela sua chegada para realizar, não um, mas dois funerais. Barrie petrifica – a sua mãe também o espera ao lado de Jane. Contam-lhe que antes de Margaret fechar os olhos, esboçou um sorriso ao pronunciar as últimas palavras: “És tu, David?” (Fresán, 2008, p. 128).

No regresso a Londres, o casal muda de casa. Numa mansão, perto de Kensington Gardens, Barrie dedica-se de alma e coração a escrever a biografia da mãe. *Margaret Ogilvy é (...) um dos livros mais requintadamente patológicos alguma vez escritos. (...) é um livro psicótico: um tributo emocionado? Uma biografia que, por osmose, se transforma em autobiografia? Uma investigação sobre um passado imaginário?* (Fresán, 2008, p. 129). Inequívoco. Barrie escreve muito e parece utilizar esta estratégia como uma fuga à vida de marido e à intimidade que uma relação acarreta. Quando Barrie abre a porta do seu escritório é para descer até aos famosos jardins de Londres. Aqui, a perspectiva é

favorável à companhia de Margaret e *Porthos*, longe da convivência que a casa provoca e o parece assustar. Os três desempenham momentos de espetáculo para todos os que por ali passam, especialmente as crianças. Barrie gosta que estas fiquem em êxtase, de ver seus olhos em órbita e de ouvir as suas exclamações, enquanto exerce poderes mágicos sobre o seu cão.

The Little Minister foi uma peça muito bem sucedida tanto em Inglaterra como nos Estados Unidos, onde conheceu o famoso produtor teatral, empresário e grande amigo, Charles Frohman.

De volta a Londres, e mais propriamente a Kensington Gardens, Barrie e *Porthos* tornam-se os mais aguardados amigos de todas as crianças. Barrie gosta de todas, mas não esconde a especial admiração e favoritismo por três meninos que chegam sempre acompanhados pela criada. Sim: ali os pais estão proibidos de entrar. Os “três meninos sempre vestidos com casacos e boinas encarnadas que nunca estão quietos e que parecem dançar como pequenas labaredas, como o pequeno princípio de um enorme incêndio” (Fresán, 2008, p. 151), chamam-se George (cinco anos), Jack (quatro anos) e Peter (bebê).

O momento mais terrível da minha infância aconteceu quando compreendi que chegaria uma idade em que me veria obrigado a abandonar as brincadeiras (esta dor terrível volta a procurar-me nos meus sonhos, onde me descubro a brincar e a ser observado com reprovação pelos adultos); por isso, foi também então que compreendi que devia continuar a brincar, mas às escondidas.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 49)

Barrie parece ter conseguido, ao lado dos irmãos, viver a infância que lhe foi renunciada. Barrie não resiste ao eleger George e George não consegue esconder o olhar orgulhoso quando vislumbra Barrie. Desde início a paixão é mútua. Barrie proporciona-lhe grandes episódios cómicos – mexe todas as zonas da cara como só uma marioneta parece capaz, vibra enquanto sussurra histórias que combinam fadas e piratas, ilhas desertas e lagos gélidos, doces animais e mascarilhas selvagens. Tudo é feito pelo menino *capaz de oferecer centenas de poses galantes num só dia e, quando cai a brincar, coisa que acontece muitas vezes, não demora nem um segundo a pôr-se de pé de um salto, tal como um pequeno deus grego faria* (Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 152).

Ao final da tarde, Barrie regressa ao trabalho que é muitas vezes interrompido com longínquos jantares entre celebridades. Existem muitas versões contraditórias sobre o momento em que Barrie conheceu a mãe dos três meninos de Kensington Gardens. Uma avança que foi numa destas noites festivas em casa de Sir. George Lewis. Um colega de equipa de críquete refere que se conheceram numa das suas *team-parties*. Fresán (2008, p. 158), acredita que “Barrie sabia perfeitamente que Sylvia Llewelys era mãe dos seus adorados companheiros de brincadeira em

Kensington Gardens e, mal a viu e compreendeu do que se tratava foi atrás dela”. Independentemente da veracidade, Barrie (s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 153) escreveu mais tarde que para além de Sylvia ter sido *a mais formosa criatura que alguma vez viu*, era também a filha do actor que protagonizou a novela com um São Bernardo chamado *Porthos*, daí a inspiração para o nome do seu cão.

Nunca houve família mais simples e feliz até à chegada de Peter Pan.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 176)

Nós acrescentaríamos que, também, nunca houve Barrie mais feliz até à chegada de *Peter Pan* e desta família. Barrie estava fascinado e queria saber tudo acerca dos Llewelys Davies. Sylvia preenchia os seus dias a desenhar roupa para uma alfaiataria teatral, e quando as sobras eram generosas aproveitava-as para elaborar os mais bonitos fatos para os seus filhos. Arthur era formado em direito e já um prestigiado advogado na sociedade londrina. Estavam casados desde 1892, mas só recentemente se tinham mudado para o Kensington Park Gardens e contratado a criada Mary Hodgson. A exclusividade com os filhos deste casal era, cada vez mais, uma necessidade para Barrie. George começa a ser o mais mencionado nas suas anotações e foi quem o inspirou para *The Little White Bird* – um romance baseado nas infinitas brincadeiras e conversas que, geralmente surgiam ao final de tarde, enquanto descansavam deitados na relva. Barrie precisava de os ver a todo um instante, os momentos juntos eram sagrados e nada nem ninguém podia acordá-lo deste sonho. É importante fixar que estes meninos representavam uma espécie de potência energética que alimentava o gerador motivacional de Barrie. A dada altura já não os esperava nos jardins, mas dirigia-se a sua casa sem qualquer aviso prévio, como quem sempre fizera parte desta família – “Ele amava a beleza e a inteligência dessas crianças e permaneceu enamorado de toda a família” (Vasconcelos, 2009, p. 106). Barrie também precisava de ver Sylvia, e muito se comentou sobre o facto de manter uma paixão repentina e um amor secreto por esta mulher. Talvez, Barrie estivesse baralhado: amar uma mulher ou ser amado por uma mãe (como os seus rapazes Llewelyn Davies são).

Sylvia não parecia sentir-se incomodada com as suas visitas; afinal, também se divertia e este homem tratava-se de um companheiro bem-aventurado que olhava pelos seus filhos. Arthur, inicialmente mostra algum desagrado pela frequência assídua de Barrie, mas logo percebe que este homemzinho infantil não constitui uma ameaça ao seu casamento e que, enquanto ele estava presente, podia preparar as audiências e por o seu trabalho em dia. E Mary Barrie? Naturalmente, é a que se mostra mais insatisfeita, pois esta família é a única que consegue afastar Barrie de horas infinitas de escrita. Ela nunca conseguiu tamanho milagre. Ao princípio Mary e Sylvia não se

deram bem: Sylvia não gostava dos seus exibicionismos de riqueza e, talvez, Mary sentisse ciúmes pela procriadora dos adorados de Barrie.

Charles Frohman visita Barrie: transmite-lhe o êxito dos seus trabalhos nos Estados Unidos e pede-lhe uma brilhante produção teatral. Já muitos conheciam Barrie e os seus dotes literários, mas o escritor não se cansava de trabalhar horas a fio para corresponder aos pedidos do seu empresário. Claro que estava sempre inerente a condição magnética com as crianças Davies.

Em 1900, estreia *The Wedding Guest* – ficou aquém das expectativas do empresário. Barrie continua a trabalhar muito, e inicia *Admirable Crichton*. O único tempo disponível do escritor era passado em Kensington Gardens. Mary Barrie sente-se cansada com esta exclusividade, que a afasta cada vez mais de um casamento gratificante, de se olhar ao espelho e de ver reflectida a imagem de mulher solitária. O casal muda-se para uma casa de campo em Surrey, onde Mary se dedica à decoração de interiores. Manda construir um requintado estúdio com a esperança de Barrie se deslumbrar e desistir das suas tardes no jardim. Escusado será referir esta impossibilidade, reforçada pelo novo filho do casal – Michael. De acordo com Fresán (2008, p. 209), “Para Barrie é como se cada novo filho de Sylvia e Arthur (...) fosse um novo capítulo ou um acto num formidável *work in progress* (...)”. Na ideia de Barrie, Mary tinha de se convencer que tinha um marido que todos os dias precisava de brincar no jardim. Barrie era o filho que Mary nunca terá e apenas lhe restava canalizar essa energia maternal para *Porthos*.

Em 1901, Barrie publica *The Boy Castaways of Black Lake Island* – um livro constituído por dezasseis capítulos, foi inspirado nas brincadeiras com os meninos Llewelyn Davies, contendo fotografias bem como “textos pretensamente escritos pelos rapazes e com dedicatória a Sylvia: «À nossa mãe, como Reconhecimento Cordial pelos seus Esforços para nos Elevar acima dos Brutos»” (Vasconcelos, 2009, p. 103). Peter é o protagonista das aventuras entre irmãos, sendo esta obra considerada um ensaio para a futura sobreprodução *Peter Pan*. A dedicatória à família propaga-se e Barrie transforma a sua casa numa espécie de sala de teatro onde todos os elementos estão integrados. Peter é mais uma vez a personagem principal; Arthur, Sylvia e Mary não conseguem desviar o olhar e de soltarem profundas gargalhadas, aquando percebem que os próprios estão a ser representados. As crianças ficaram imobilizadas com o mérito do seu herói e a partir de então não se contentavam com histórias contadas, elas tinham de ser representadas. As tardes transformam-se em verdadeiros palcos teatrais, onde se geram deliciosos cozinhados que misturam fantasia e realidade, “recriando, quase passo a passo, a narrativa de *A Ilha de Coral*, o livro favorito de Barrie” (Vasconcelos, 2009, p. 103). Entre máscaras perfeitas, o uso de facas e

flechas, Barrie confunde-se diante os três meninos. Não parece entender o significado da palavra *perigo* quando o tema é brincadeira e o intuito é deslocar-se para ilhas longínquas que garantem aventura e felicidade.

Em 1902, Barrie finaliza *The Little White Bird*, após quatro anos de autêntica dedicação. O nome *Peter Pan*, inspirado em Peter Davies e no “antigo deus grego símbolo da natureza” (Frésan, 2008, p. 185), aparece pela primeira e retrata um menino que percorre a ilha e se salva de arrepiantes combates através do ninho de um pássaro de *Neverland*. Na Terra do Nunca os seus imortais habitantes não crescem, apenas o que é permitido que cresça e floresça é a imaginação para muitas e diferentes aventuras. O elenco que mistura índios, fadas, piratas e um engenhoso capitão, também é originário desta obra. *The Little White Bird* rapidamente se torna no trabalho mais falado e são muitos os que se dirigem a Barrie para o felicitar. A fim de festejar este êxito, o casal muda-se para a zona norte de Kensington Gardens e é lá que recebem a notícia do falecimento do pai e da irmã Mary do escritor. David Barrie morreu atropelado e nunca fora muito referido nos trabalhos do filho. Também, o adorável *Portbos* tinha partido, e Mary, inconsolável, decide escrever três livros reflexos de uma vida matrimonial fracassada e desesperante – *Men and Dogs*, *The Happy Gardens* e *Happy House*; entre os inúmeros escritos de Mary consta o seguinte: “Sou apenas uma mulher que cometeu um erro” (Vasconcelos, 2009, p. 103). Fala-se que, nesta altura, Barrie entrou em profunda depressão e que conseguiu ultrapassá-la devido aos êxitos de *Quality Street* e *Admirable Crichton*. Perante sucessivos reconhecimentos em *The Little White Bird*, as lamparinas do cérebro de Barrie, que tendem em ficcionar a realidade para conseguir enfrentá-la, voltam a acender-se e iluminam uma nova ideia... a brilhante ideia de começar a trabalhar no que futuramente se tornaria num clássico geracional.

Eu criei Peter Pan esfregando-os, todos juntos, ao mesmo tempo. Meus queridos rapazes: eu esfreguei-os uns aos outros da mesma forma que um selvagem arranca o fogo a dois pedaços de madeira. Peter Pan não é senão o produto dessa faísca que vos roubei.

(Barrie, 1901; cit. por Frésan, 2008, p. 17)

Em 1903, começa a trabalhar na peça de teatro *Peter Pan* (na altura ainda não tinha esta designação). O primeiro esboço, intitulado de *Anon*, retrata o lar Darling e a prometedora visita de *Peter Pan*. De seguida, são acrescentados dois novos actos, no que Barrie denominou de *Peter and Wendy*. Barrie invoca a sua infância perdida numa perfeita mistura com a infância dos três irmãos. Aparece a famosa Terra do Nunca como um lugar restrito às crianças e à mais autêntica diversão. Barrie introduz a sua célebre frase: *Morrer será uma aventura incrivelmente formidável!* O

escritor está tão deslumbrado com a peça, que diz ser o seu *filho sonhado*, que dá pouca importância à estreia de *Little Mary*.

Neste ano, o casal Llewelyn Davies muda-se para fora de Londres e é na nova casa que nasce Nicholas – o último menino do clã. Esta decisão “entristeceu Barrie, que, entretanto, festejava o décimo aniversário do seu casamento com uma série de notas fragmentadas nas quais veiculava toda a sua irritação: contra ele próprio por continuar com aquilo que achava uma farsa, contra Mary pelos seus acessos de violência e desespero (...) e contra o «amor de ambos feito em pedaços»” (Vasconcelos, 2009, p. 103).

Em 1904, Barrie comunica a Frohman a conclusão de duas peças: *Alice Sit-by-the-Fire* e, o rebaptizado, *The Great White Father*. Frohman demonstra o total agrado pela segunda peça e parece antecipar o sabor da vitória. Frohman apadrinha a peça desta forma: “O nome tem de ser *Peter Pan*, não há outra hipótese” (Frohman, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 250), e com o subtítulo *The Boy Who Wouldn't Grow Up*.

Deliciados com a grande promessa, ambos iniciam os minuciosos preparativos para a estreia. Tudo é pensado e repensado, obsessivamente controlado e pormenorizado, para a soberba produção teatral. Barrie “mestre em disfarces e exemplar contador de histórias, não poupou esforços para transformar a sua peça numa fantástica produção cheia de truques e magia que deixassem de respiração suspensa, tanto o público mais novo como o mais velho” (Vasconcelos, 2009, p. 90). Cinco cenários esplendorosos, selecção rigorosa de actores que transpirassem qualidade e a extravagância de ingredientes que tornassem a peça no melhor regresso de sempre à infância. Imagine-se que Barrie exigiu um aparelho voador e uma lente que reduzisse o tamanho da actriz que desempenhava o papel de fada *sininho*. Esta última foi impraticável, mas Barrie estava deslumbrado com a ideia dos actores voarem por cima da assistência.

No dia 27 de Dezembro, os mais aguardados são os “verdadeiros autores da obra”. Um, dois, três... acção! *Abhh, Yeabhh...* eram as únicas exclamações que se ouviam naquele formidável silêncio. O público não se atreve a pronunciar uma palavra ou a distrair-se, com o que quer que fosse, com medo de perder um segundo da peça. As bocas permaneciam abertas, as testas levantadas, e os olhos cintilavam perante aquele milagre de palco. No final, o público ainda parecia imóvel mas não tardou em dar um pulo da cadeira para abraçar e chorar com quem estava ao seu lado.

(...) *Peter Pan é do princípio ao fim, uma perfeita delícia.* (The Times)

(...) *acaba por conseguir um produto com tal originalidade, ternura, audácia que não cabe insinuar nem sequer a sombra de uma dúvida quanto ao seu inevitável e arrasador êxito.* (Daily Telegraph)

Mr. Barrie é o único escritor (...) capaz de erigir palácios de diversão sobre os mais insubstanciais cimentos. (The Mourning Post)

No dia seguinte a excitação dava vida à cidade, percorrida por cidadãos que sorriam enquanto confirmavam as manchetes dos jornais. No corpo de Barrie não havia espaço para grandiosa felicidade, e Frohman não sabia como processar tanta informação. Barrie tornava-se no incontestável herói para tantos pais e filhos. Se já era famoso, agora não se imagina a popularidade a que é sujeito. Barrie é muitas vezes convidado para assistir a homenagens, receber felicitações e as mais generosas recompensas. *The Alice Sit-by-the-Fire* foi um micróbio ao lado deste exuberante trabalho de *Peter Pan*.

É neste espantoso cenário que Barrie recebe a dura notícia que Arthur Davies se encontra gravemente doente. Um cancro submete-o a terríveis tratamentos, infundáveis internamentos e a uma transformação que o torna irreconhecível. Barrie encarrega-se de tudo, procura os melhores especialistas, assegura as despesas do Hospital, e está a toda a hora ao lado da família. Arthur não consegue parar de chorar enquanto desabafa com o amigo, quando passeia em Kensington Gardens de véu preto a cobrir-lhe o rosto ou quando se olha ao espelho e vislumbra no monstro em que se tornou. Os meses finais de vida foram de um sofrimento indescritível. Arthur acaba por falecer com quarenta e quatro anos, e Barrie assume o comando no lar.

Durante esta altura, Barrie deixou tudo e foi Frohman quem o substituiu. *Peter Pan* continua a alcançar um sucesso surpreendente e tornam-se vulgares as enchentes à porta das bilheteiras. O escritor dedica-se à continuação da obra e à realização de novas cenas. A versão de *Peter Pan*, em cinco actos, sobe ao Duke of York's Theatre em 1905. Dois anos mais tarde, Barrie surpreende Frohman com o finalíssimo sexto acto e apresenta o que se tornaria num dos maiores clássicos de literatura infantil. *Peter Pan* rapidamente conquista o mundo.

Barrie continuou a triunfar com os seus escritos, a encarregar-se de Sylvia e dos meninos, enquanto que Mary Barrie parecia ter sido definitivamente esquecida. A pobre mulher está cada vez mais cansada desta relação, que o marido mantém, com a família Llewelyn Davies. Mary, intolerante às rotinas e ao casamento com Barrie, começa a seduzir Gilbert Canon. Sylvia parece ter estado nos bastidores deste romance. Sylvia ambicionava a fama, riqueza e vitória. Barrie descobre as infidelidades da sua esposa, e promete-lhe esquecer-se de tudo se esta lhe desse a oportunidade de se tornar no marido que nunca foi. Mary está determinada, e rejeita qualquer tipo de reconciliação. Mais uma vez, só resta a Barrie mergulhar no universo das suas páginas,

para dissimular e fugir da dor insuportável de ser substituído. Escreve *The Twelve-Pound Look* – uma história que aborda temas como o divórcio e adultério.

Em Adephy Terrace House, Sylvia e os seus filhos visitam-no muitas vezes. Sylvia tem-se queixado de cansaço e fraqueza, apresentando uma sintomatologia que a tem vindo a assustar. Os desmaios são frequentes e sente-se sem vontade para nada. A visita do médico não pode ser mais adiada, e o diagnóstico assinala a gravidade do seu estado de saúde. A fiel criada é a única que tem conhecimento que Sylvia tinha cancro e que nada poderia ser feito para a salvar. Barrie não se separa de Sylvia e Sylvia não pretende outra companhia. O grande amigo da família torna-se agora marido da melhor mãe que alguma vez conhecera. Pouco tempo depois deste marco, Sylvia piora e recusa ser vista por todos, nomeadamente pelos seus meninos. Desfigurada pela excessiva magreza e pelo profundo sofrimento, Sylvia não resiste e acaba por falecer em Agosto de 1910.

Agora Barrie é, por fim, dono dos seus lost boys.

(Fresán, 2008, p. 351)

A polémica instala-se e duvida-se se Sylvia queria ou não Barrie como guardião dos seus amados filhos. Falou-se que Barrie na altura alterou o testamento, com o propósito de ser tutor dos seus rapazes. Relativamente a Mary Hodgson ninguém coloca em hipótese essa questão. Se fosse ela a mandar decerto que não delegaria essa função a Barrie, mas não houve espaço para a criada opinar, uma vez que todos os familiares de Arthur e Sylvia estavam de acordo em nomear e eleger o escritor como responsável pelos meninos que viu crescer.

Em 1911, Barrie publica o livro *Peter and Wendy*, que depois veio a intitular-se *Peter Pan*, tal como a peça de teatro – “as críticas não são muito entusiásticas e reprovam a Barrie a onnipotência da sua voz narradora que se intromete na acção como se precisasse de proclamar a sua propriedade relativamente a algo que já é de todos. (...) *Peter Pan* já era um clássico infantil antes de ser um livro infantil” (Fresán, 2008, p. 360). Passado um ano, foi inaugurada a estátua de *Peter Pan* no Kensington Gardens, mas, aquele rapazinho de bronze a tocar flauta, afasta-se decididamente da sua concepção original. Está longe de agradar a Barrie, pois o escultor George Frampton não utilizou como modelo as fotos de Michael que lhe tinham sido entregues.

Barrie concretiza todos os sonhos, vontades e exigências dos Llewelyn Davies. Por vezes parece esquecer que eles já cresceram e que já não são aqueles com quem ele brincava todas as tardes. Barrie entristece-se, pois percebe que o facto de viverem todos juntos resultou de uma tragédia, e não de uma vontade legítima manifestada pelos seus rapazes. George é dos alunos mais populares em Eton. Peter, também em Eton, começa a ficar farto de estar associado a *Peter Pan* e desinteressa-se pela literatura e teatro. Jack, separado dos irmãos, estuda em Osborne.

Michael e Nico, os mais novos do clã, iniciam com bons resultados a sua vida académica. Barrie só vive para os irmãos órfãos e revoga a sua vida social, como nos tempos passados.

Em 1913, Nico é o único que reside com Barrie – o actual baronete. Seus irmãos visitam-nos nas férias ou quando podem. Barrie está entusiasmado a escrever uma peça para ser protagonizada pela *sex symbol* Gaby Deslys, e os irmãos Davies aplaudem esta iniciativa, pois todos os invejam de estarem tão próximos da erótica e hipnotizadora actriz. Barrie interessa-se pelo cinema – por ser o único meio através do qual nada envelhece e tudo permanecerá como ele originou? Ou pela tentadora proximidade com as belas atrizes cinematográficas? Frohman apoia o amigo nas suas decisões, mas mostra-se entristecido por o trabalho não estar a correr como desejava. A última peça de Barrie – *The Adored One* – foi um fracasso.

No ano seguinte, Peter e George – recém-casado com Josephine Mitchell-Innes – recebem instrução militar e são enviados para reforçar o grupo de soldados na frente da guerra. Barrie teme pelos seus rapazes, e exige estar sempre actualizado. George informa-o do horror que vive: a assistência a derradeiros combates, vidas interrompidas e corpos despedaçados. Barrie estava demasiado longe para o proteger, mas os conteúdos das cartas e os presentes enviados eram suficientes para o consolar. George entra em combate e desfila com os seus irmãos de guerra. O eterno eleito de Barrie e o oficial aclamado por todos os companheiros é atingido por uma bala e não resiste à fatalidade. A tragédia instala-se sobre Hill Square, onde não páram de chegar telegramas de condolências. Não há forma para expressar tamanha dor. Inconsoláveis, inconformados e desesperados...

Se alguma coisa há que é indiscutível, é o facto de, com a morte de George, a nossa família ter perdido uma das suas virtudes essenciais. (...) O desaparecimento de George, porém, revelou-se demasiado para Barrie e em breve todos nos tornamos com muito pouco a que nos pudéssemos agarrar no momento de nos sentirmos parte de uma família.

(Peter Davies, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 381)

Após o dramático acontecimento, estreia a peça destinada à exibição de Gaby Deslys. Outro completo disparate, avançam as críticas. Mais um golpe é acrescentado na vida de Barrie: “o único não-Llewelyn Davies a quem soube como amar” (Fresán, 2003, p. 381), embarcava no *Lusitânia* quando o navio foi atingido por dois torpedos, e onde, entre o nome de tantas vítimas, constava o de Charles Frohman.

Barrie começa a trabalhar em *A Kiss for Cinderella*. Nesta altura, as noites do escritor são invadidas com terríveis pesadelos – “ (...) regista no seu caderno de notas pesadelos nos quais sente que umas mãos o procuram por baixo dos lençóis e nas quais, ao acender a luz, nada

encontra para além da solidez do seu próprio medo” (Fresán, 2008, p. 385). Barrie amedrontado, introduz estes fantasmas nocturnos na peça *The House of Fear*.

Em 1916, Nico junta-se a Michael, em Eton, retirando-o dos dolorosos momentos de solidão e depressão que se queixava e consegue muitos amigos, com o seu simpático e doce sorriso. Jack visita Londres e convida-os para viajarem até Edimburgo para conhecerem a sua noiva. Peter, com 19 anos, tem autorização para ir a casa. O seu estado é lastimável e refugia-se nos braços de Mary Hodgson, enquanto lhe relata os sangrentos episódios a que tem assistido e participado. Os pesadelos estremecem-no e nos períodos de vigília apenas lhe aparecem imagens-relâmpago de cruéis combates, inocentes quedas e sufocantes despedidas. Barrie, atingido pelas nuances da guerra, escreve *The Old Lady Shows Her Medals* e *A Well-Remember Voice*. Como já nos habituámos, a escrita parece ser o único acto sagrado que encontra para “ultrapassar” a sua dor. Neste momento, procura forças para resistir da morte de George e aceitar o regresso de Peter à batalha do Somme.

Peter mal recuperado tem de regressar. Jack parte para Portsmouth – também foi chamado para a guerra. Nico e Michael viajam para Eton. Em 1917, Barrie estreia *Dear Brutus* e volta ao sucesso dos velhos tempos. Tudo se mantém nestes *conformes* até se aproximar o último capítulo de James Barrie...

Mary Hodgson demitiu-se. Jack casou-se. Peter muda-se para Soho e vive momentos de paixão ao lado de Vera Willoughby. Michael decide dar continuidade aos estudos em Oxford e é admirado pela sua genialidade e inteligência. Este, segundo eleito de Barrie, dedica-se também ao desenho e utiliza-o como modelo, oferecendo-lhe esboços que acentuam o seu desgosto – *os retratos são tão cruéis que discuto com ele e recuso-os mais tarde, escondido no meu quarto, tudo o que ele viu em mim vejo-o eu diante o espelho* (Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 398). Barrie sente que Michael já não demonstra a mesma admiração pelo seu velho amigo e pelos seus trabalhos. Contudo, Michael nunca deixou de trocar correspondência com Barrie. Informa-o do actual melhor amigo e companheiro de tardes na biblioteca. Rupert Buxton é quem Michael elogia e com quem mantém uma relação de exclusividade, relativamente estranha segundo os seus amigos. Em 1920, estreia *Mary Rose*, a história de uma mãe que partiu há muitos anos e quando regressa, ainda jovem, vê que o seu filho se tinha tornado num adulto.

Barrie não consegue esconder a angústia que a velhice acarreta, a tristeza de estar só, o desprezo dos seus eternos meninos e o cansaço de lutar para alcançar uma utópica vida prazerosa. Barrie contrata a bela Cynthia Asquith para tratar dos seus assuntos.

Em 1921, Barrie é surpreendido à porta de sua casa por um jornalista que lhe pede um comentário acerca do dramático acontecimento. Barrie não o compreende e pede-lhe explicações. Atrapalhado, o jornalista obedece à sua exigência: dois jovens morreram afogados enquanto desfrutavam de um refrescante banho no rio Tamisa. Seus nomes são Rupert Buxton e Michael Llewelyn Davies.

Barrie é um fantasma. Um fantasma perfeito. Um desses fantasmas condenados a repetir uma e outra vez os horrores da sua existência passada (...).

(Fresán, 2008, p. 401)

Barrie fecha-se num quarto escuro, semelhante aquele que a sua mãe se tinha entregue após a morte de David. Tal como ela, não quer ouvir nem ver ninguém, apenas pensar que tudo é uma engenhosa armadilha. Uma vida confinada a assistir a sucessivas mortes não pode merecer outro final. Com a cabeça entre os cotovelos presos aos joelhos, Barrie protege-se do medo de receber mais notícias. Possivelmente mais mortes.

Peter está desesperado; parte para Oxford para assistir ao resgate do corpo do seu irmão e, assim, acreditar na dura realidade. Nico corre para Mary Hodgson o consolar. Em silêncio, os irmãos interrogam-se da poderosa maldição que a sua família foi sujeita. O número de elementos que a compunham está agora reduzido a metade.

Os jornais anunciam a catástrofe do modelo original de *Peter Pan*. Os dois mais importantes e inspiradores do clássico (George e Michael) tinham partido para Neverland no pico da sua juventude – *É como se, tanto tempo depois de ter escrito Peter Pan, o seu verdadeiro significado se tornasse para mim, por fim, claro, transparente: o desespero de tentar crescer e de nunca o conseguir* (Barrie, 1921; cit. por Fresán, 2008, p. 405). Um senhor testemunha que viu os dois jovens abraçados e sem sombra de aflição. Por todos terem conhecimento que aquela era uma zona perigosa, e o facto de Michael não saber nadar, foi motivo para se suspeitar de suicídio. Os irmãos Llewelyn Davies não rejeitam a hipótese: os longos momentos depressivos, os constantes pesadelos e a difícil aceitação da sua homossexualidade perante uma família de homens podiam estar na origem da tragédia. Ainda assim, “perfeitamente possível mas completamente inconfirmável” (Peter Davies, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 402).

Todo o mundo mudou para mim agora... Michael era o meu mundo.

(Barrie, 1921, cit. por Fresán, 2008, p. 403)

Barrie permanece suspenso, de queixo colado ao peito, esperando a visita de Michael – o seu imortal. Cynthia chama um médico, e são os calmantes que pouco a pouco o fazem sair do quarto. Neste ano, estreia *Shall We Join the Ladies?*, um policial sugerido por Michael.

Ao observar e ao tocar no seu rosto percebe a caricatura que se tornou, definha com a sua horripilante aparência e fixa os olhos em folhas de papel, com o fim de escrever *The Blot On Peter Pan. The Boy David*, uma obra construída ao longo da vida de Barrie, é alvo de profundas críticas. Cynthia refere que Barrie delira muito, tem medo do escuro, as insónias são rotineiras e a convicção de que todos gozam com a sua patética vida tornou-o uma criatura insuportável. Uma antiga cidade de sonho transforma-se no mais presente pesadelo: nada era como dantes! Kensington Gardens perdeu a magia de outrora, as ruas londrinas parecem decoradas de vermelho ardente e o seu *Peter Pan* (que está no *revival* número 5.347.839, em 1934) em nada se parece seu! Só lhe resta correr sem parar, numa maratona até à sua secretária e, desta vez, com os pés assentes na terra. Escreve *The Greenwood Hat*, uma auto-biografia, mas não consegue mastigar tudo o que anda a recusar há tantos anos, e fecha este tesouro com sete chaves.

Em 1929, Barrie legou os direitos da peça de teatro *Peter Pan* ao Hospital infantil de Great Ormond Street, em Londres. Em 1987, a oferta expirou, mas a Câmara voltou a prescrever uma parte dos lucros – realidade que ainda hoje se mantém.

Barrie está muito abatido, a sua saúde está a piorar e o humor parece não pertencer ao homem que conseguia *palácios de diversão*. Cynthia foge, enquanto Nico e Peter desfrutam os seus casamentos, longe de Londres. Peter tinha envergado pela carreira de editor, “para assim vencer o terror de ter sido personagem durante tantos anos, demasiados anos” (Fresán, 2008, p.14). Barrie interna-se no asilo de Manchester Square. É aqui que o deslumbrante escritor delira mais que nunca – “Barrie pergunta por pessoas mortas. Barrie conhece mais mortos que vivos, Barrie tem tantas coisas sobre as quais conversar com os seus mortos” (Fresán, 2008, p. 416). Barrie entra em coma e acaba por falecer a 19 de Junho de 1937, ao lado de Nico, Peter e Cynthia.

Segundo se consta, Peter foi o mais infeliz; nunca conseguiu interiorizar uma vida destinada a ser uma personagem inventada; tornou-se num homem profundamente deprimido. Em 1945, dedica-se novamente à literatura e escreve seis volumes que são considerados, pelo mesmo, uma espécie de “hobby da sua memória” (Peter Davies, s/d; cit. por Fresán, 2003, p. 18). *The Morgue* ou *The Family Mausoleum* é onde se refere a *Peter Pan* como “essa terrível obra-prima”, a Barrie como “uma criatura estranha”, entre outras confissões curiosas. Aos sessenta e três anos, Peter surpreende tudo e todos com a sua viagem para a Terra do Nunca... Peter suicidou-se na linha do metro.

4. ANÁLISE E DISCUSSÃO

É certo que relativamente à primeira infância de Barrie temos poucas referências concretas. No entanto, a informação dada pela biografia conjugada com a obra *Peter Pan*, parecem-nos suficientemente esclarecedoras relativamente à questão da relação precoce entre o autor e a sua mãe.

Comecemos, então, pela Terra do Nunca. Esta representa o local onde as crianças nunca deixam de ser crianças, porque parece ser o refúgio daquelas que fogem das suas mães quando nascem. Foi assim com Peter Pan e com todos os meninos-perdidos que caíram dos carrinhos de bebé, e que as suas mães não reclamaram seus desaparecimentos, nem tão pouco evidenciaram tristeza pela ausência dos filhos. Lembremo-nos, ainda, que a Terra do Nunca é a «mais acolhedora ilha»; mais do que qualquer lar, ou mais do que qualquer mãe? “Ainda quando de curta duração, há uma referência a uma infância descuidada e feliz que pode estar já marcada por algo irregular (...) Esta “irregularidade indicia um percurso diferente, anuncia uma “partida” (Conceição Costa, 1997, p. 103).

Wendy, eu fugi de casa no dia em que nasci (...) foi porque ouvi o pai e a mãe a falar do que eu havia de ser quando fosse crescido (...) eu não quero nunca ser crescido (...) quero sempre ser um menino pequeno para poder brincar. Por isso fugi para os jardins de Kensington e vivi muito tempo com fadas”

(Barrie, 1993, p.34)

Cada vez mais nos vamos aproximando da ideia que a Terra do Nunca se assemelha ao céu das crianças isentas de uma prestação de *cuidados suficientemente bons* (Winnicott, 1960b), um lugar destinado à falta de um amor sólido, rotineiro e continuado que devolve em espelho-reflexo o sabor da existência. O céu dos meninos-perdidos ou o céu de quem o inventou: James Barrie.

Margaret Ogilvy (...) não percebe muito bem Barrie, o menor dos seus filhos varões. Há nele algo de incompleto, no modo como podemos ver nas poucas fotografias que lhe tiraram; porque que sentido tem fotografar esse menino que nem sequer parece suficientemente interessante para fixar com força a sua imagem num papel. Nas fotografias da sua infância, Barrie aparece sempre impreciso. Mais parecido com um esboço que com um retrato. Mais próximo da aguarela de um aprendiz que do flamante e quase automático milagre dos líquidos para revelar.

(Fresán, 2008, p. 25)

Foi-nos possível observar uma evidente decepção narcísica da mãe, pelo facto de Barrie não ter correspondido à criança imaginada (Lebovici, 1983) ou idealizada por Margaret Ogilvy. Deste modo, intuímos a ausência de uma *mãe suficientemente boa* com *preocupação maternal primária*

(Winnicott, 1956a), incapaz de exercer as funções de *holding* e de *handling* – que favorecem, respectivamente, a integração e personalização (Winnicott, 1960b). Este fracasso na prestação de cuidados comprometeu a obtenção de importantes aquisições, como sejam, a alteridade, autonomia e, conseqüentemente, a vinculação (Bolwby, 1990, 1998). Barrie manteve-se num estado de *desconfiança básica* (Erikson, 1959, 1986), afastando-se do esperado *estado geral de confiança* (Erikson, 1959) em relação ao ambiente e a si própria.

Todas as crianças sentem o mesmo da primeira vez que as tratam injustamente. Se há coisa a que se julgam com direito, quando se colocam à nossa mercê, é a lealdade. Não é que deixem de nos amar depois de sermos desleais para com elas, mas nunca mais voltam a ser exactamente as mesmas crianças. Ninguém consegue apagar da memória essa primeira injustiça (...).

(Barrie, 1993, p. 100)

Esta relação não promoveu experiências integradoras, mas confusionais que introduziu em Barrie um sofrimento violento. Retomando Winnicott (1951), poderemos afirmar que entre a díade (mãe-filho) não foi estabelecida uma *relação transitiva* que compatibiliza com experiências que tendem para a comunhão e, por sua vez, para a saúde mental da criança. Segundo Winnicott (1951, p. 14), o *espaço transitivo* representa a “área intermediária de experiência (...) entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objetos, entre a criatividade primária e a projecção do que já foi introjetado, entre o desconhecimento primário de dívida e o reconhecimento desta”. A inexistência deste *espaço transicional* – equivalente ao *espaço potencial* (Ogden, 1985) ou *barreira de contacto* (Bion, 1962a) – inviabiliza o desenvolvimento do *Eu-pele* (Anzieu, 1985) ou *pele psíquica* (Bick, 1967), e do *gesto espontâneo* como produto das aquisições associadas ao *verdadeiro self* (Winnicott, 1960a).

O desapego (Bowlby, 1900) evidenciado pela mãe comprometeu o processo identitário de Barrie, dado que a identidade depende da forma como o bebé se reconhece num rosto que o reconhece (Winnicott, 1967) e do tipo de vínculo emocional estabelecido entre si (Bion, 1962a, 1962b). Margaret ofereceu a Barrie o rosto da ausência, de um reflexo desvalorativo, impossibilitando-o de se vislumbrar enquanto ser excepcional. Em detrimento da sua incapacidade contentora, constitui-se uma *segunda pele* (Bick, 1967), deixando Barrie numa intensa amargura, levando-o a confrontar-se permanentemente com a perda de si – “a ausência de si a si, de si ao outro e do outro a si. Ser e não ser, ter e não ter (...)” (Sami-Ali, 2002). Uma realidade que representa o sofrimento depressivo e/ou melancólico, que levou Barrie a um hiperinvestimento no objecto perdido e a uma procura incessante de se ver reflectido – esta

tentativa fracassada de encontrar o caminho da indiferenciação aumentou a sua angústia de separação.

Esta dinâmica relacional condiciona a formação do *self* – sendo este uma estrutura do interior da mente, com uma energia instintiva, que funciona como um agente activo e dinâmico, cresce com as trocas relacionais e que, por sua vez, se constitui como um mediador entre o indivíduo e o mundo objectal (Kohut, 1971). Assim, estão criadas as condições para o desenvolvimento do *falso self* quando “(...) as experiências de comunhão são mediadas pela decepção que a proximidade é sinónimo de con-fusão (...)” (Sá, 2006, p. 110). O *falso self* de Barrie surge na sequência da não resolução edipiana (como veremos no desenvolvimento da discussão) e do evidente vazio relacional, que se traduz na experiência de aniquilamento psíquico ou na ausência de esperança (Winnicott, 1951, 1960a). De acordo com Sá (2009, p. 183), “sempre que falha o self, falha o ritmo corpo-mente, falha a função simbólica, falha o acesso à subjectividade: o falso self é uma barreira de defesas contra a patologia borderline e a psicose”.

A mágoa insuportável de Barrie relativamente à falha de qualidade materna está, então, expressa quando Peter Pan adopta Wendy para ser a mãe dedicada e contadora de histórias, que dá o sentido inteligível aos conteúdos confusos, que os meninos-perdidos nunca tiveram? *Haverá quem prefira Peter e quem prefira Wendy, mas a minha preferida é a Sra. Darling* (Barrie, 1993, p. 172). Interdita a entrada a adultos na Terra do Nunca, Wendy tornou-se numa Sra. Darling amável e protectora. Esta Sra. Darling, a eleita de Barrie, é equivalente a Sylvia Llewelys Davies, «a mais formosa criatura», no plano da realidade. Sylvia foi por quem Barrie se “apaixonou” pela sua sensibilidade, afectividade e, principalmente, maternidade para com os seus filhos e com todos aqueles que se aproximavam de si. Através destas referências indirectas, conseguimos perceber “as fracturas ténues que ameaçam a harmonia” (Vasconcelos, 2009, p. 91) de Barrie, pelo que o autor em *Peter Pan* cria uma Wendy – “figura materna e idealizada de irmã e possível esposa, leal, hábil e sensata (...)” (Vasconcelos, 2009, p. 93) que compadeça com os requisitos básicos de acção, talvez para colmatar o facto deste nunca a ter tido. Veremos...

Todas as boas mães costumam, à noite, depois de os filhos adormecerem, passar em revista os seus pensamentos e arrumar as coisas para a manhã do dia seguinte, voltando a pôr no sítio os muitos artigos que durante o dia foram sendo desarrumados. Se conseguíssemos ficar acordados (mas é claro que não conseguimos) poderíamos ver a nossa mãe a fazer isto, e observá-la-íamos com o maior interesse. É tal e qual como arrumar gavetas. Vê-la-íamos de joelhos, imagino, examinando com ar divertido esta ou aquela parte do nosso conteúdo, tentando adivinhar onde teríamos ido buscar isto ou aquilo (...). Quando acordamos de manhã, a maldade e as paixões

ruínas com que nos fomos deitar estão muito bem dobradas e arrumadas no fundo do nosso espírito; e por cima de tudo, frescos e arejados, os nossos pensamentos mais bonitos, prontos a serem usados”

(Barrie, 1993, p. 12)

Arrumar os pensamentos, emoções e sentimentos em gavetas da mente para que no dia seguinte estejam disponíveis para serem utilizados é uma forma mágica de explicar, exactamente, o que Bion nos transmitiu. Wendy seria, então, uma mãe com capacidade de *rêverie* (Bion, 1962a, 1962b, 1963), que através da sua *função alfa* transforma os conteúdos insuportáveis e confusos no seu interior, “assume-se como continente dos conteúdos do bebé, dando-lhe elementos pensáveis (elementos alfa) que o tornam apto a organizar uma função pensante (função alfa) e a pensar” (Sá, 2003, p. 131). Os muitos artigos que durante o dia foram desarrumados aproximam-se do que Bion (1963) denominou de *elementos beta*, ou a área não pensante – “(...) acontecimentos que não podem ser acolhidos na mente (...) são impressões dos sentidos desprovidas de sentido (...) são incoerentes. São não digeridas e são sentidas como coisas-em-si-mesmas, como corpos estranhos (...)” (Symington & Symington, 1997, p.84).

Sendo Margaret Ogilvy uma mãe que apresenta uma forte disposição (ou pré-disposição) depressiva, apresentou-se incapaz de exercer esta função de *rêverie: mãe continente ou transformadora* (Bion, 1962b, 1963) permitindo a Barrie projectar as suas sensações primitivas, dolorosas e intoleráveis no seu interior, devolvendo-lhe *elementos alfa* possíveis de serem mentalizados e conducentes à actividade de pensar. De acordo com Zimerman (1999, p. 100), a continuada falha de *rêverie* materna acentua a onnipotência (que substitui a capacidade para pensar) e a omniscência (que ocupa o lugar destinado a aprender com a experiência). Podemos considerar que o que aconteceu com Barrie foi o que Bion (s/d; cit. por Ferreira, 2002) denominou de *«inversão da função alfa»*, resultado da predominância de elementos beta, uso excessivo de identificação projectiva, assim como outros fenómenos regressivos e que assume como maior consequência – a não mentalização e, por sua vez, o défice na função simbólica. Assim sendo, como explicamos que Barrie tenha conseguido produzir um enredo como o de *Peter Pan*? Dado que as informações para responder a esta questão nos parecem ainda insuficientes, responderemos à mesma no desenrolar da discussão.

Margaret Ogilvy – aniquilada pela dor e pela surpresa que essa dor lhe causa – não recusa Deus mas recusa, isso sim, o seu filho mais novo. James Matthew é tão pouca coisa comparado com David. Mesmo debaixo da terra, David parece-lhe mais real e presente (...).

(Fresán, 2008, p. 31)

Pelo que constatamos, aos seis anos de Barrie e despoletado pela morte precoce do irmão, a dinâmica relacional agravou-se. O interior do *self* de Barrie preenche-se de confusões, é invadido por um “sofrimento depressivo (por ameaça aos/dos objectos internos” (Sá, 2007, p. 37), dado que não encontrou continente acolhedor e transformador dessa projecção, tornando-se a experiência emocional incompreensível e sem significado (Bion, 1962b). Barrie sentiu-se perdido entre uma mãe deprimida e desvitalizada, e um pai ausente que lhe delega a responsabilidade de cuidador da mãe. Segundo Sá (2009, p 212), quando estamos perante uma relação borderline de casal (como vimos ser a relação dos pais de Barrie) “a criança por mais que tente mobilizar, mais acentua a angústia, acabando por soçobrar ao aspecto depressivo de um dos pais ou à aliança com as defesas narcísicas do outro”. De acordo com o mesmo autor, é ainda frequente que as crianças sejam parentificadas, deixando de existir um sub-sistema parental e um sub-sistema filial (como aconteceu com Barrie, e projectado pelo autor no enredo criado em torno da dinâmica do lar Darling). Podemos então considerar que o pai de Barrie ao delegar-lhe a função de cuidador do lar e da sua mãe, “convergiu para si o narcisismo (...) que lhe solicita que cumpra a sua missão regenerativa do narcisismo familiar, sem que, contudo, o autorize a rivalizar com o eu-ideal do pai narcisado projectado sobre si” (Sá, 2009, p. 213). Este *sistema relacional narcísico*, induz a “inferiorização do próprio e idealização do outro (...) é um dos principais factores etiológicos da estrutura narcísica e depressiva” (Matos, 1987, p. 487).

A continuidade de experiências desintegradas, as relações patogénicas estabelecidas, o facto de Margaret Ogilvy negar a morte do seu filho mais novo e o, conseqüente, alheamento desta mãe conduziu Barrie a um tremendo *vazjo traumático* (Matos, 1979b) e produziu “*pontos de fixação* ou de *estagnação* do desenvolvimento a níveis muito primitivos do psiquismo” (Zimmerman, 1999, p. 100). Segundo Sá (2009, p. 96) “ (...) em consequência de um objecto depressígeno, em vez de corpo e mente construírem uma harmonia melódica, prevalecer entre eles (...) o silêncio, isso faz com que (...) o pensamento do corpo e o pensamento nas palavras se tornem inconciliáveis, constituindo estados psicóticos. Estados repito”.

Perante o *estado de ansiedade aguda* (Segal, 1988), Barrie sente-se rodeado de elementos desprovidos de sentido – *coisas-em-si-mesmas*, (Bion, 1963) devido à ausência de uma figura contentora e organizadora desses conteúdos difusos. Em virtude de uma indiferença generalizada, comprometedor da continuidade de condições de desenvolvimento minimamente favoráveis e de figuras alternativas que assegurassem a maturidade egóica, consideramos que Barrie regrediu a uma posição limite – não ficou preso à posição esquizo-paranóide, nem adquiriu grande parte das competências precisas e características da posição depressiva.

PERSONAGEM que fracassa no momento de se desenvolver com normalidade, o seu espírito continua a ser jovem dentro do seu corpo que envelhece, constantemente incomodado pelo doloroso assombro que todos experimentamos nalgum momento quando somos assaltados por alguma evidência externa que derruba a nossa convicção de eterna juventude.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 273)

De acordo com Segal (1988, p. 174), “se as ansiedades forem intensas demais, pode ocorrer em qualquer estágio do desenvolvimento uma regressão à posição esquizo-paranóide e o recurso à identificação projectiva como defesa contra a realidade”. Também Bion (s/d; cit. por Rezende, 1995), refere que por *ocasião de uma psicotização mental* a pessoa, em qualquer estágio do desenvolvimento, pode regredir a condições idênticas às da vida fetal ou da primeira infância. Segundo o esquema de Bion esta regressão origina o seguinte: “o aparelho de identificação projectiva é um substituto do aparelho para pensar: em vez de pensamentos identificações projectivas. Em consequência, o aparelho de identificações projectivas fica no lugar do aparelho para pensar, até ao ponto em que isso compromete o próprio pensador: o pensamento passa a ser tratado como um objecto interno mau (...)” (Rezende, 1995, p. 50).

Desde modo, podemos compreender o que aconteceu com Barrie, dado que o autor demonstra um funcionamento defensivo predominante das fases mais arcaicas do desenvolvimento infantil. Vigorou, então, a clivagem (bom e mau objecto), identificação projectiva e projecção (expelir do self os conteúdos assustadores e indesejados) como forma de se proteger da realidade externa que o invade de uma ansiedade persecutória intolerável, produzida pelo instinto de morte (Klein, 1946). O uso maciço da projecção e das identificações projectivas conduziram Barrie a “um esvaziamento progressivo das capacidades do ego, de perceber, pensar e conhecer, como também as projecções se fragmentam e múltiplos pedaços menores que são expulsos no ambiente exterior sob a forma do que Bion denomina como “objectos (ou fragmentos) bizarros” (...)” (Zimmerman, 1995, p. 133). O excesso de identificações projectivas e a falta de identificações introjectivas foram responsáveis pela incapacidade empática (Segal, 1975) de Barrie. Esta realidade é bastante evidente, aquando Barrie cria um personagem – Peter Pan – que “nas suas relações com os outros é inábil, não tem qualquer noção dos sentimentos das pessoas e é sexual e afectivamente ignorante” (Vasconcelos, 2009, p. 92).

Este funcionamento típico da posição esquizo-paranóide, engloba também a incapacidade de reconhecer o objecto como total (Klein, 1946); a indiferenciação entre o objecto e o ego e, consequentemente, entre símbolo (que é uma criação e função do ego) e simbolizado que representa o que a autora denominou de *equação simbólica* (contrapõe-se à desejável *representação simbólica*) (Klein, 1930; Segal, 1988).

Assim, a fragilidade entre as posições esquizo-paranóide a depressiva conduziram Barrie à formação de condensações que – com recurso à projecção – é excelente para representar e de colocar os conflitos, ansiedades, angústias e frustrações de forma expressa (como vemos com a produção da obra *Peter Pan*), mas, no limite, este tipo de funcionamento é pré-simbólico e representa “uma forma de compromisso entre a integração e as dificuldades de mentalizar (a que podemos chamar Equação Simbólica)” (Sá, 2009, p. 128).

Sou um passarinho acabado de sair do ovo.

(Barrie, 1993, p. 163)

O fundo desta *fixação-regressão oral* (Matos, 1982) está associada à perda do amor do objecto – em ausência pela sua presença (Sami-Ali, 2002) – e, uma vez que se deu no decurso da segunda infância, comprometeu “os movimentos de autonomia e de afirmação (...) transformam a idealidade narcísica, com que foi pelo objecto de referência num abandono” (Sá, 2009, p. 143). Esta angústia de abandono despoleta em Barrie um intenso sofrimento de desamparo, agravado substancialmente devido a uma frágil representação mental do objecto materno (Greenberg & Mitchell, 2003), comprometendo-lhe o caminho para *estados de adaptabilidade evolutiva* (Bowlby, 1990). A prevalência desta atmosfera abandonónica e a brutal insuficiência narcísica pelos pais constituiu a génese da depressão anaclítica de Barrie. A depressão anaclítica, característica da patologia borderline, é uma “depressão sem o colorido abertamente depressivo” (Sá, 2009, p. 136), sendo, por este motivo, considerada uma falsa depressão por “não ser vivida no plano da interioridade (pela não constância do objecto interno) – defesa antidepressiva que impede a formação da própria depressão” (Matos, 2002, p. XXI). Neste sentido, devido à incapacidade de atingir a posição depressiva e às lacunas de mentalização, as ansiedades ao invés de serem de ordem depressiva e de culpabilidade, são projectadas ou expelidas através do acting-out (Matos, 2002). Assim, perante a sua uma incapacidade integradora, Barrie recorre ao uso de defesas maníacas e à impulsividade, como forma de fugir à angústia persecutória, às ansiedades esquizóides (Segal, 1975), bem como aos sentimentos depressivos, escamoteados através de uma elevação narcísica (como veremos mais à frente).

Segundo Matos (1994, p. 406) quando estes acontecimentos de desamparo se agravam “ (...) antes e sobretudo durante a subfase de separação individuação e em reaproximações ulteriores (fase genital infantil, período de latência ou em plena adolescência) (...), vão acentuar o universal *conflito de ambitendência* – afastamento/não afastamento do objecto analítico (...)”. Este conflito colagem-simbiose, foi vivido por Barrie como uma intensa angústia de separação,

gerando uma “dificuldade em viver e desenvolver sentimentos próprios e autênticos (...) a *permanência da ligação* (...) impossibilita qualquer delimitação da personalidade (...) e a criança que não pôde edificar uma segurança própria e genuína torna-se dependente dos pais, primeiro conscientemente e, mais em diante, inconscientemente” (Miller, 1997, p. 20). Esta angústia de separação está expressa nas tentativas de Barrie de re-aproximação à mãe, mais tarde quando ele escreve a sua biografia, no seu relacionamento com figuras femininas (dominada por traços anaclíticos) e, também, em *Peter Pan*.

A dolorosa ambivalência objectal ou a continuada exposição a sofrimentos violentos, conseqüente da ausência de experiências de comunhão, criam condições para episódios de pulsão de morte (Sá, 2009)

Existe um pequeno e irónico Deus que nos sorri, e está do nosso lado até que puxa pela corda e então lá vamos todos, a cair e a rebolar ladeira abaixo.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 316)

Freud (1938) falou-nos de dois instintos básicos – o *Eros*, relacionado com as pulsões de vida e que tem como objectivo a autoconservação do amor objectal necessária ao narcisismo primário, e o *Tanatos* que está associado às pulsões de morte que, contrariamente ao *Eros*, representa um ataque à vida e às ligações emocionais. A pulsão de morte origina uma pulsão de destruição, sendo propulsora de um desligamento em relação ao próprio e ao mundo que o rodeia, marcada pela «incapacidade de projectar e libido de forma durável e positiva» (Abraham, 1965; cit. Por Sá, 2009, p. 147). Uma parte dessa pulsão de destruição é projectada no objecto externo (deflexão da agressividade) ou é retida no ego (inflexão da agressividade) com a função de canalizar essa agressão contra o objecto (Freud, 1938). A inflexão da agressividade representa uma relação interior com o objecto mau/persecutório ou *objecto enlouquecedor* (Badarocco, 1986).

Segundo Stretch (2003, p. 38-39), “ (...) muitas vezes, o que se passa (...) é uma lenta e previsível caminhada para a (...) morte psíquica, numa desligação progressiva entre boas e más experiências emocionais, até uma fase de organização narcísica negativa, onde por ausência sistemática de experiências de amor, se instala progressivamente a zanga, a revolta, o ódio”.

Os agonizantes. Os amigos à sua volta falam de outras coisas. Perguntam a si próprios como será morrer quando, em silêncio, não fazem outra coisa para além de se prepararem para a morte, para essa viagem.

Morte. Pensa-se nos mortos como aves que levantam voo, que voam sozinhas.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 338)

Barrie, desde cedo, foi confrontado com a morte pelo que, juntamente com o petrificante desinvestimento parental, não lhe restou “outra possibilidade que não seja a de a sentir como algo próximo e constante. A morte como a resposta a todas as adivinhações. A morte como companheira de jogos, a morte como um jogo em si mesma” (Fresán, 2008, p. 316). Deste modo, a Terra do Nunca condensa todos estes vividos, como uma viagem obscura ou um anúncio latente que para além da ilha não haverá outro lugar mais sensacional. Parece-nos legítimo afirmar que a ligação entre a forma da gargalhada das crianças surgirem fadas (ou que quando uma criança não acredita em fadas há algures uma que caí morta), e que cada vez que alguém respira um adulto morre pode ser um enredo em torno da pulsão de morte. Lembremo-nos, ainda, da célebre frase que *«morror será uma aventura incrivelmente formidável»*. Barrie leva-nos a perspectivar a morte como uma questão de princípio e a Terra do Nunca como um lugar prometedor e vingativo dos imortais, que não tiveram oportunidade de brindar e de se aventurarem na terra firme.

Gostaria que compreendessem quão pouca coisa é a morte; nem sequer te apercebes de quem está deste lado e quem está do outro. Nem sequer me lembro do momento em que me mataram, sabes? Só me lembro daquela quietude. Quando te matam, tudo se aquieta, tudo é mais silencioso que em casa. E é tudo.

(Barrie, 1917; cit. por Fresán, 2008, p. 392)

Barrie “tinha medo da vida e subtraía-se como podia à marcha do tempo (...)” (Vasconcelos, 2009, p. 47). Barrie foi um morto-vivo ou um vivo-morto (não sabemos ao certo; julgamos que ele também não), e assim instituiu a imagem dessa «estranha criatura» como Peter – um dos seus meninos-perdidos reais, o caracterizou. “Mortos em vida e vivos em morte. Não há diferença: o mesmo patrocinador para uns e outros. Esses mortos que acabam por ser as ficções daqueles que lhes sobrevivem e os submetem ao impúdico processo de rasuras, acrescentos e correcções (...)” (Fresán, 2008, p. 156-157). Segundo Sá (2009, p. 142), “a *psicose é sinónimo de luto patológico* (de uma morte em vida, de uma perda que se faz através de surtos hemorrágicos que se impõe através da *exuberância mortífera do objecto de referência* (...)).” Tal como Carotenudo (2004, p. 11), nos refere a pessoa só se pode sentir viva quando “permeada de afectos, quer dizer, só quando, entre ele e aquele que nela participa, flui uma corrente emocional que cria a circularidade benéfica de uma troca mútua, (...) de consonâncias íntimas que tornem a experiência (...) fiável, crível e sugestiva”.

O domínio da pulsão de morte no psiquismo representa um paralelismo com a melancolia, podendo desencadear “a mortificação interior (através de somatizações muito graves)” (Sá, 2009, p. 58). Como vimos na biografia, este adoecer somático parece ter acontecido com Barrie no instante antes de se casar – “Perante um círculo vicioso de ausências, sem se avistar uma saída, face a um acontecimento traumático que conduza a uma angústia avassaladora, o indivíduo vê-se encurralado num impasse, ocorrendo um processo de recalçamento daquele afecto, que não pode ser sentido nem falado. Mas se a angústia retorna, não encontra espaço psíquico para se manifestar, expressando-se no corpo, através de sintomas orgânicos, suspendendo mais uma vez o conflito, que continua por ser elaborado” (Sami-Ali, 2002).

Quanto mais depressa acabarmos com estes horrores, melhor.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 342)

É nessa altura que as ficções nos servem para aprender a lutar contra o esquecimento, para fixar as nossas realidades e, sim, para as tornar melhores do que aquilo que na realidade são.

(Fresán, 2008, p. 36)

Em detrimento do medo de ser invadido pelos “objectos bizarros” que o ameaçam e perseguem (Bion, 1957), Barrie tende a fugir ao tóxico *teste da realidade* (Freud, 1969), e “todos os seus terrores eram compensados por um apetite voraz pela literatura que o levava a paroxismos de entusiasmo” (Vasconcelos, 2009, p. 97) – “As histórias falam ao seu ego nascente, encorajando o seu desenvolvimento, enquanto, ao mesmo tempo, aliviam tensões pré-conscientes ou inconscientes” (Bettelheim, 1976, p. 13). Barrie quando entra nos livros encontra a *capacidade de estar sozinho na presença de alguém* (Winnicott, 1958). Segundo Fresán (2008, p. 35-36), “Um livro (...) e esse particular e inimitável silêncio que enche um quarto quando nesse quarto está alguém a ler. Um silêncio diferente (...) O silêncio que brota dos livros e nos envolve é um silêncio cheio de sons. Um silêncio que altera as coordenadas da eternidade e, assim, sem disso darmos conta, uma pessoa pode passar horas a ler (...) Como ponto de fuga (...)”. Esta “fuga maníaca” representa o fio-condutor que permite a continuação “do viver” de Barrie.

As personagens de ficção parecem-lhe mais reais e dignas de dedicação do que as personagens humanas que teimam em ignorá-lo. Barrie ao delirar, defende-se maniacamente (Sá, 2009), vivendo grandes emoções ao depositar os seus sentimentos nos protagonistas bem-aventurados das suas páginas de literatura infantil; tornando-os seus objectos ideais, enquanto projecta a sua agressividade nos perseguidores que o rodeiam (Segal, 1975, p. 75). Neste contexto,

Segal (1975, p. 76), acrescenta que “Em vez de pessoas reais (...) os personagens de um livro (...) satisfazem melhor as condições para um objeto ideal (...) tem de devorar livros numa tentativa de colocar esses objetos ideais dentro (de si), e de conseguir de volta suas próprias partes projectadas (...)”.

Na adolescência, Barrie interessa-se pela escrita e, em adulto, torna-se um verdadeiro e prestigiado escritor – “a tinta enquanto elixir da vida eterna que se bebe através dos olhos, e Barrie pensa que se existe alguma coisa melhor do que ser escritor, essa coisa é ser personagem” (Fresán, 2008, p. 30). O facto de Barrie escrever na terceira pessoa parece-nos revelador de um processo de despersonalização (Matos, 1996), catalizado por confusões identitárias, acentuadas ao longo do seu percurso adolescente. Esta realidade deixou-nos alerta, pelo que – corroborando com Green – percebemos que “o autor é um personagem secreto” (Green, 1973, p. 47). Deste modo, percebemos a personagem Peter Pan como “uma projecção «virtual», um avatar do seu criador” (Vasconcelos, 2009, p. 89). De acordo com Fresán (2008, p. 185), “Barrie (...) não tarda a descobrir que na figura deste menino voador se encontra a corporização perfeita de todas as suas obsessões: a infância como território desprovido de gravidade e fora de qualquer lei, a firme vontade de deter o tempo recusando-se a crescer, o verbo *brincar* em todas as conjugações possíveis”. Na íntegra, para Barrie, Peter Pan é “um rapaz que representou tudo aquilo que ele foi, mais tudo o que ele gostaria ter sido” (Vasconcelos, 2009, p. 89) – “Assim como Peter Pan (...) permanece sem idade, num estádio infantil. Como tal é amoral, selvagem, irresponsável, preocupado apenas em brincar e em seguir os seus impulsos” (Vasconcelos, 2009, p. 92).

Os homens não se podem juntar senão para falar de porcarias... Ele tem um aspecto muito infantil; a condenação de ser sempre considerado uma criança. Há muitas coisas melhores que a perseguição amorosa de uma rapariga. Imenso horror sonho que casei. Acordo a gritar... Repentino e forte impulso de entrar numa loja de brinquedos e comprar alguma coisa para mim, mas não me atrevo.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 67)

Barrie só abdica de viver dentro dos livros durante umas horas – aquelas onde se dedica de “corpo e alma” a construir as melhores aventuras e a tornar-se no herói dos seus meninos Llewelyn Davies. Barrie descobre, com estas crianças, o lugar onde pode combinar a sua infantilidade e viver o que não lhe foi permitido, com a qualidade de não ser um eterno condenado por isso. De regresso à escrita, Barrie elabora um *continuum* dessas aventuras – transpõe para a Terra do Nunca a mesma realidade de Kensington Gardens: Peter Pan (Barrie) é o admirado, grandioso e célebre herói dos meninos-perdidos (Llewelyn Davies).

A “obstinada vontade de permanecer criança” (Cataluccio, 1992; cit. por Carotenudo, 2004, p. 85) invade aquele que, no fundo, nunca lhe foi proporcionado a possibilidade de ser criança onde devia. Barrie quer ser uma criança eterna e Peter Pan é o anúncio claro disso, representando desta forma o evitamento do luto, como forma de preservar a infância que nunca teve. Na íntegra, a relação que Barrie estabelece com as crianças, principalmente quando se torna seu tutor, aproxima-se do que se chama de relação psicótica entre pais e filhos, onde prevalece a *infância fantasmática* – “A *infância fantasmática perdura como um luto patológico*, que sugere um conjunto de memórias muito dolorosas que perseguem, e *condiciona a maior parte dos gestos de parentalidade*” (Sá, 2009, p. 207-208). Em virtude das experiências de sofrimento violento originadas pelos pais na sua infância, Barrie encontra nestas crianças um “espaço de projecção e de evacuação das suas imagos persecutórias” (Sá, 2009, p. 217)

O meu bem mais precioso é o prazer que experimento ao sentar-me na minha secretária.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 91)

Corroborando com Freud, Green (1973, p. 55) refere que toda a escrita reflecte uma tragédia, “pois consegue transformar em prazer o sofrimento de escrever”. Poderíamos dizer que, tal como nos estágios precoces do desenvolvimento, Barrie é dominado pelo *princípio do prazer* em que o seu objectivo é exclusivamente a busca de alívio e redução da tensão psíquica, numa procura incessante de descarga libidinal (Freud, 1969). Devido à incapacidade de adquirir as competências da posição depressiva (processo secundário), prevalece em Barrie uma ruptura com o *princípio da realidade* e uma incapacidade psíquica de sustentar a tensão e adiar a satisfação (Freud, 1969). Esta realidade comprometeu, inevitavelmente, “a riqueza, a profundidade e a acuidade do pensar” (Segal, 1975, p. 34), de Barrie (como já postulámos anteriormente).

Em virtude desta dificuldade de mentalizar, Barrie não vive sem “aceder ao reino dos céus dos outros, e aí aprender as muitas maneiras de sair do próprio inferno graças às estratégias não fictícias de personagens de ficção” (Fresán, 2008, p. 37). Quando Barrie entra nos livros o que ele procura é um mundo ideal, “produzindo uma fantasia de satisfação do desejo” (Segal, 1975, p. 27) que visa o afastamento da insuportável realidade interna.

A propósito desta regressão evolutiva, Barrie manifesta uma grande fragilidade na distinção entre a fantasia e a realidade. Fragilidade, repetimos; não indiferenciação. Vimos pela sua biografia, que a vivência após a morte do irmão o levou a confundir os limites entre realidade

e ficção. Porém, percebemos que Barrie não corta todos os vínculos com o real – ele existe, mas de uma maneira metaforicamente fantasiosa. Bion (1957), diz-nos que a criação de uma nova realidade é característica da psicose, onde predomina um conflito entre o consciente e o sistema perceptivo (ego e realidade). No entanto, de acordo com Bion (1957, p. 72), o psicótico nunca está inteiramente afastado da realidade, uma vez que o ego conserva contacto com a realidade, existindo “uma personalidade não-psicótica paralela à personalidade psicótica, embora obscurecida por esta”. O mesmo autor refere que o que há é uma *ilusão desse afastamento do real*, consequente do uso maciço de identificação projectiva.

É difícil precisar a natureza dos sonhos de olhos fechados de alguém que parece viver a sonhar sem fechar os olhos.

(Fresán, 2008, p. 155)

No acto de escrever Barrie refugia-se do contacto externo, cria devaneios e alicerça sonhos, protegendo-se dos *objectos bizarros* (Bion, 1957) que a realidade comporta. Barrie constrói deliciosas histórias, povoadas de seres fantásticos capazes de fazer da vida uma eterna aventura. Neste sentido podemos tomar a escrita de *Peter Pan*, e respectivo enredo, como um sonho acordado – “Como acontece quando se tenta contar uma vida que, porque terminada, já é quase um sonho, uma história, um episódio líquido (...)” (Fresán, 2008, p. 156). Esta ideia aproxima-se da *tela beta* que Bion nos fala e que define como “os estados mentais em que não existe diferenciação entre o consciente e o inconsciente; estar a dormir ou estar acordado (...) mais parecida a uma aglutinação do que uma integração” (Grinberg, Sor & Biancheli, 1991, p. 57).

Freud (1907), refere que o escritor encontra inspiração nas profundezas do sonho e nas fantasias inconscientes. A linguagem inerente em *Peter Pan* é uma linguagem de sonho, “que contém várias cadeias de representações com os respectivos significados inconscientes, produzindo aquilo que se denomina como condensação (...) que, por sua vez, podem produzir novos deslocamentos e assim sucessivamente (...)” (Zimmerman, 1999, p. 80-81). Freud (1900), estabeleceu vários mecanismos através dos quais os conteúdos e os pensamentos originais do sonho são modificados no seu percurso do inconsciente para o sonho manifesto/narrável. A condensação representa todo este processo em que “diferentes elementos são combinados ou fundidos numa única imagem, de modo a que a explicação ou o desmantelamento de tal imagem é invariavelmente mais longo e complexo (...)” (Bateman & Holmes, 1998 p. 113). Assim, Freud (1900), apresenta a condensação como uma “omissão: quer dizer, que o sonho não é uma tradução fiel (...)”, mas um processo pelo qual “se *criam* (...) novos elementos mentais, e que pela

associação, se constroem novas unidades significativas (...)” (Pereira, 2000, p. 117). Bettelheim (1975), também, refere que os contos de fadas têm algumas características do sonho mas que a sua “grande vantagem sobre o sonho é ter uma estrutura consistente com um princípio definido e um enredo que aponta para uma solução satisfatória à qual se chega ao fim”.

Da mesma maneira que um sonho recorrente, *Peter Pan* é um sonho manifesto que nos transmite a criação de uma série de aventuras que consistem em “ocultar as representações pré-conscientes” (Green, 1971, p. 23), e que se apresenta como uma realidade/tradução deformada da vida de Barrie. Dado que o escritor tem a capacidade discreta e indirecta de dotar cada um dos seus personagens de um inconsciente (Freud, 1907), veremos como este presumível sonho de Barrie pode ser comparado com o enredo da família real. Se Peter Pan é Barrie, quais os mistérios que reservam as restantes personagens?

Fugimos para longe com a maior crueldade do mundo, a crueldade própria de todas as crianças, por muito adoráveis que sejam; divertimo-nos da maneira mais egoísta; e depois; quando precisamos de atenções especiais voltamos nobremente em busca delas, seguros de que nos acolherão com beijos e não com açoites.

(Barrie, 1993, p. 121)

A distância procurada representa uma “ruptura com o regaço materno” em que o desejo de fuga pode ser interpretado como uma esperança percursora em busca da harmonia, equilíbrio e, sobretudo, identidade – “deslocações exteriores representam outras tantas deslocações interiores que permitem (...) aceder a espaços diferentes na construção do seu “eu” (Conceição Costa, 1997, p. 104). Da mesma maneira que Barrie vislumbrou a potencialidade intrínseca na mágica cidade de Londres, Peter Pan alcançou o mundo ideal na Terra do Nunca – “Nesta viagem, o herói (...) dá-se conta da rejeição e, tomando consciência de que a harmonia desapareceu parte em busca do “paraíso perdido” (...)” (Conceição Costa, 1997, p. 112-113).

Vimos que na infância, adolescência e idade adulta, Barrie apresentou sérias dificuldades empáticas e no relacionamento com o outro, mantendo poucos contactos sociais – a *solidão objectal*, própria das estruturas pré-psicóticas e psicóticas (Sá, 2009). Este facto é indicativo de uma retirada externa ou de uma *tendência anti-social*. Segundo Winnicott (1956b, p. 503-504), “quando há uma tendência anti-social, *houve uma verdadeira privação* (não uma privação simples), isto é, houve a perda de algo bom que havia sido positivo na experiência da criança até determinada idade e que lhe foi retirado”. Esta retirada (materna) estendeu-se por um extenso período de tempo; durabilidade esta, que é maior do que aquela “durante a qual a criança consegue manter viva a recordação da experiência” (Winnicott, 1956b, p. 504). Neste processo decorrem inúmeros

movimentos nos quais a criança pretende dar continuidade à recepção de cuidados, movendo-se por um *impulso de busca do objecto* (Winnicott, 1956b). Esta ideia parece estar subjacente quando Barrie vestia a roupa do seu irmão e imitava os seus cantares, na esperança de recuperar ou reanimar o objecto perdido. Esta procura de objecto está também expressa quando Peter Pan decide regressar a casa e refere «*Talvez a mãe já ande de luto aliviado*» (Barrie, 1993, p. 122).

No entanto, a *denegação total da perda* perante a morte do seu filho eleito, conduziu Margaret Ogilvy a um *luto delirante* (Matos, 2002), e transformou-a numa “mãe indiferente, alheada, enclausurada na sua concha narcísea” (Matos, 2006, p. 47), comprometendo a continuidade do desenvolvimento sadio de Barrie. Neste contexto, Green (1988), refere que uma figura materna inanimada ou “morta” (porque se encontra arelacional) tem graves consequências no processo de identificação da criança, dado que em vez de uma identificação com o objecto, a mesma ocorre com o vazio, deixando irremediavelmente, no inconsciente, “buracos psíquicos” que são preenchidos por desinvestimento, desmantelamento e experiências destrutivas.

Barrie perante o violento desinvestimento e a traumática perda objectal, “suspende o processo de luto (...) A não-aceitação da perda mantém-no na condição crónica de desespero” (Matos, 2002, p. XX). Barrie impedido de introjectar um objecto interno coeso e/ou de perceber o objecto na sua totalidade (característica da posição depressiva), “tornar-se-á um objecto parcial se, em consequência das decepções aos seus apelos (...) tiver de clivar em boa e má mãe (...) como forma de sobreviver à dor que ela lhe traz” (Sá, 2006, p. 111).

Ninguém deve regressar, não importa quanto o amem.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 349)

A regressão que consideramos ter acontecido com Barrie e que estamos a justificar, parece estar presente na obra.

Em primeiro lugar, consideramos incrível o facto de Barrie nos passar a ideia de que Peter tinha fraca memória mas, no entanto, lembrava-se das piores facetas maternas – «*Ninguém consegue apagar da memória essa primeira injustiça; ninguém excepto Peter. Deslealdades, já conhecera muitas, mas esqueci-as sempre*» (Barrie, 1993, p. 100). Parece-nos que tal conteúdo permanece intacto como “uma matéria imortal (...) que decidimos recordar para sempre. O que se enreda não se pode desenredar. Os fios do passado que movimentam a marioneta do presente” (Fresán, 2008, p. 45). Barrie, através de Peter, transmite-nos o que exactamente se passou com ele: poucas memórias de infância que representam traumatismos e que integra tudo aquilo que não pode ser mentalizável (Bergeret, s/d; cit. por Sá, 2009). Assim, “as recordações que (pelo seu valor traumático) se

impõe no pensamento e que se tornam persecutórias (como acontece na psicose) são prisões para o pensamento, que o impedem de se entregar ao esquecimento (e à integração), e não o deixam pensar...” (Sá, 2009, p. 130). *Peter Pan* é uma obra que “não está centrada na memória, mas no poder invencível do esquecimento” (Green, 1973, p. 51).

A imagem do seu glorioso e jovem irmão permaneceu na sua memória e ressuscitou em Peter Pan, uma forma de esconjurar fantasmas e de tentar cumprir o desejo profundo e confessado de substituir o irmão no afecto da mãe, uma proeza que nunca chegou a ser bem-sucedida.

(Vasconcelos, 2009, p. 95)

O segundo aspecto, onde nos parece estar inerente uma sublime mensagem, é o facto de Barrie nos transmitir que quando Peter tentou regressar ao seu lugar no lar já estava ocupado. Com este excerto, não estaria Barrie a projectar a substituição que fora sempre sujeito e a evidenciar a inveja que mantinha pelo seu irmão, que depois de morto ainda era o único merecedor de amor materno?

Barrie inveja o irmão pelo amor exclusivo que a mãe lhe presta, e inveja a mãe porque percebe que esta possui os elementos que ele precisa para sobreviver e aliviar a sua angústia (Klein, 1957). Barrie evidencia estes sentimentos invejosos que tece pela mãe quando estabelece um diálogo entre Peter e Wendy – «*Todas as crianças sabem que as mães são assim, e desprezam-nas por isso, mas recorrem constantemente aos seus serviços*» (Barrie, 1993, p. 150). Klein (1957), refere que a criança inveja o objecto porque é este que é a sua fonte de gratificação, razão pela qual esta quer igualar-se ao objecto que tem poder de dar vida. Assim, a criança tende a destruir o rival para adquirir as suas qualidades e, ao mesmo tempo, experiencia uma profunda culpa ou uma intensa ansiedade persecutória ligada à perda total de gratificação (e, por sua vez, perda total das situações internas que são favoráveis para o desenvolvimento do self), resultando em introjeções que ganham um representante mau e negativo (Klein, 1957). Segundo Segal (1975, p. 53), “ (...) a falta de introjeção boa priva o ego de sua capacidade de crescimento e de assimilação, a qual diminuiria o sentimento de uma tremenda brecha entre si mesmo e o objeto; surge então um círculo vicioso, no qual a inveja impede a introjeção boa; isso por sua vez aumenta a inveja”. Paralelamente a estes sentimentos invejosos e à projecção maciça, “uma rígida idealização pode ser usada, numa tentativa de preservar algum objeto ideal (...) que ele podia introjetar e com o qual podia identificar-se parcialmente” (Segal, 1975, p. 57).

Se conjugamos esta realidade e a informação que foi expressa anteriormente – as personagens do livro podem reunir melhores condições para um objecto ideal do que personagens reais, podemos alcançar curiosos resultados interpretativos. Lembremo-nos dos sentimentos intensos que Peter Pan mantinha por Sininho – “a fada caprichosa com poderes mágicos, pequenina e maldosa, bonita e amoral a que o cauteloso Barrie removeu toda a alusão sexual, embora ela esteja bem presente nesta espécie de menina-mulher fatal” (Vasconcelos, 2009, p. 93). Este enredo não seria uma manifestação de Barrie de uma relação transferencial representativa de “um deslocamento do passado (...) das relações de objecto primitivas (...) motivado por uma procura de satisfação libidinal” (Greenberg & Mitchell, 2003, p. 459)? Sininho seria, então, a personagem subjacente a uma rígida idealização? Acreditamos que sim!

Barrie estabelece uma relação simbiótica entre a fada e Peter, em que esta é a única que o protagonista autoriza a saciar-lhe a sua avidez de afecto. Poderemos interpretar esta relação como uma expressão de Barrie relativamente à intensa ansiedade de separação, gerada por uma angústia paranóide que a sua mãe lhe projectou – “ (...) a criança surge como recipiente que absorve as projecções de um dos pais (...) ” (Sá, 2009, p. 214). Para além disso, está explícita a clivagem entre boa e má mãe (mecanismo necessário na posição esquizo-paranóide, quando a inveja foi demasiado intensa (Segal, 1975)) quando Peter diz que «*as fadas só podem ser uma coisa ou outra (boas ou más), porque infelizmente, sendo tão pequeninas, só têm lugar para um sentimento de cada vez*» (Barrie, 1993, p.55).

O facto do objecto bom ou idealizado ter sido invejado de forma intensa, Barrie deparou-se com a ausência do mesmo, isto é, sem *objectos do self* (Kohut, 1971, 1995), reguladores do narcisismo, comprometendo, assim, experiências gratificantes essenciais para o desenvolvimento gradual do self e para a realização de uma identificação evolutiva. É perante este *quase-nada objectal: amor sem objecto* (Sá, 2006) que o desenvolvimento saudável é impedido e em vez de introjecção positiva dá-se a introjecção do mau objecto (perseguidor) ou a “introjecção «negativa», destrutiva ou destruidora, criando «corpos estranhos» dentro da personalidade” (Matos, 1979a, p. 141). Em virtude da suspensão da constituição coesa do objecto interno (total), apenas foi possível a Barrie a introjecção parcial do objecto primário, resultando um Eu incoerente com limites mal definidos, e com uma estima de si próprio insegura ou desvalorizante, estruturando um “*self* com feridas narcísicas abertas” (Matos, 1979c).

É desajeitado e expressa-se tão mal e é tão magro como um lápis (mas não tão comprido)... O seu rosto está vazio de qualquer expressão e os seus modos têm tantos pregos como os seus sapatos. As damas já decidiram não lhe prestar a menor atenção e ele sabe-o e isto constitui a sua angústia mais secreta. Odeia o que é sentimental como um servo odeia o seu amo.

(Barrie, 1977; cit. por Fresán, 2008, p. 69-70)

Esta *incompletude narcísica* subjacente aos sentimentos invejosos vividos na relação binária (Matos, 1979b), regulou em Barrie um forte factor etiológico dos seus momentos sombrios de profunda depressão. Perante o “lado trágico da perda ou do alheamento de si próprio” (Miller, 1997, p. 38) o ego de Barrie ficou empobrecido, desprovido de valor e incapaz de qualquer sentimento de realização pessoal, traduzindo-se assim num *delírio de inferioridade* (Freud, 1917), que define o núcleo da sua melancolia – expresso nas longas tardes em que definhava junto à janela.

De acordo com Freud (1917), a melancolia (ou o luto patológico) está associada à perda do objecto de amor (e, por sua vez, à perda do Eu), mas na qual a representação do objecto perdido permanece investida de um modo inconsciente. Green (1988), refere que este investimento inconsciente está associado à tentativa do sujeito de reanimar a “mãe morta” dentro de si. Ferreira (2002, p. 459) – corroborando com Freud – expõe a “melancolia como dor face ao vazio de um interior anobjectalizado ou preenchido com introjecções parciais do objecto primário equivalente a um «mau» «desconhecido» «inquietante» «vazio»”. Matos (1981b), refere-se ao mesmo processo quando caracteriza a depressividade ou a depressão propriamente dita (embora a diferencie do luto patológico) como o resultado de um objecto externamente perdido, mas no qual permanece internamente investido, sendo neste trajecto interior que a libido objectal é maioritariamente consumida, restando pouco fôlego para investir em outros objectos no mundo externo. Sá (2009, p. 196), refere-se ao estado melancólico ou à estrutura depressiva como um “estado objectal de indiferença generalizada (...) está sob toda e qualquer psicose (...) o que é persecutório não é o objecto mas o sofrimento persecutório do objecto persecutório (...)”.

Envergonhado por ser tão baixo que continuava a pagar meio bilhete de autocarro.

(Barrie, 1977; cit. por Fresán, 2008, p. 65)

A ausência de experiências de sucesso, afecto e valorização, regularam em Barrie uma baixa auto-estima e o fracasso de amor-próprio. Barrie permaneceu um homem deprimido ou melancólico, utilizando muitas vezes a metáfora do seu físico para demonstrar essa incompletude. Matos (1982b, p. 227), refere que este tipo de funcionamento é original da depressão de inferioridade ou depressão narcísica, em que vigora a “vertente narcísica em relação com a perda

do Eu, a perda do *self* – imagens valorizantes: designadamente o ruir da idealização de si próprio, o desmoronar da onnipotência infantil (...) predominam os sentimentos de inferioridade e de vergonha”. Acrescenta, ainda, que nesta depressão a “relação – narcisicamente orientada – que a mãe estabelece com o filho tem tendência a ser uma relação severa e exigente (sobretudo exigente); condicionado na criança um Eu Ideal ou Ideal do Eu, precocemente organizado, de origem materna, e representado para o sujeito, mais que metas dificilmente atingíveis, uma sensação de insucesso real e constante (...) dando aqueles que partem com a sensação de derrota para as conquistas que, no fundo, mais ambicionam conseguir” (Matos, 1980, p. 38).

Esta realidade originou em Barrie uma insatisfação crónica, uma vez que o seu Eu é tão idealizado quando inatingível – O “Eu é humilhado, desvalorizado, desvitalizado no cenário de confronto. Resta a saída pela desistência, a renúncia narcísica ao uso do seu próprio poder – o preço a pagar para evitar a solidão total” (Ferreira, 2002, p. 37).

Como forma de se defender e de resistir contra estes sentimentos desvalorativos, Barrie organizou uma imagem compensatória de *self grandioso* (Kohut, 1971, 1995) e onnipotente. Na personalidade narcísica há uma forte dependência e o indivíduo tem a necessidade de se ligar aos objectos do *self*, porque não se vivem como distintos e independentes, pelo que há uma angústia narcísica derivada da vulnerabilidade específica do desinvestimento desses objectos narcisantes primitivos (Kohut, 1995).

O seu único traço distintivo é a certa ousadia ao saber que nunca foi nem será derrotado.

(Barrie, 1985; cit. por Fresán, 2008, p. 70)

Assim, dada a *falha básica* (Balint, 1986) que Barrie foi sujeito, predomina o *self grandioso* porque não houve figuras empáticas às suas manifestações narcísicas, deixando-o encarcerado numa onnipotência patológica como forma de se defender contra as ameaças insuportáveis condensadas na auto-imagem. Neste sentido, “Afirmar o ser, é negar o ser, e nada pode pôr fim ao simulacro. O outro é um duplo narcísico, circunscrito mas fugidio, tal como a sombra que se projecta de si” (Sami-Ali, 2002, p. 72). Peter – a sombra de Barrie – evidencia também esta grandiosidade quando se define como um «*rapaz prodigioso*», exige que o tratem como «*meu capitão*» e quando fica repentinamente furioso se os seus rapazes não o «*aclamam*». Perante este tipo de funcionamento – «*Eu não consigo deixar de me gabar quando estou satisfeito (...) que esperto que eu sou*» (Barrie, 1993, p. 33) – dita-se a personalidade narcísica, em que prevalece o “desejo de domínio – porque se sentiu, na realidade, ou na fantasia, drasticamente dominado (...) – sobrepõe-se ao desejo de procura de objecto para obtenção do prazer” (Matos, 2005, p. 35).

Sá (2009, p. 137), apresenta o narcisismo como uma “denegação da inveja e das angústias paranóides representando, de certo modo, um movimento para-homicida, onde os outros são tomados como rivais em relação à avidez por um amor primário em cada objecto da relação”. Esta ansiedade de fundo, agressividade manifesta e as angústias persecutórias ou paranóides advindas dos perseguidores (Segal, 1975), parece funcionarem juntamente com o pensamento mágico. Assim, o capitão Gancho pode ser interpretado como uma projecção de Barrie do seu *narcisismo destrutivo* (Rosenfeld, 1971) ou *narcisismo de morte* (Green, 1988).

«Toca a arribar! Quando eu apareço,
Deixo um rasto de pavor;
Quem aperta a mão ao capitão Gancho
Fica com os ossos ao léu.»

(Barrie, 1993, p. 67)

Também Gancho tinha um passado trágico, vivia dentro de um complexo de superioridade e ansiava a chegada de uma Wendy, motivo pela qual planeou o seu rapto. Como vimos, Peter demonstra a utilização de esmeradas estratégias para vencer Gancho, e perante a sua vitória assume uma “troca de roupa” equivalente ao desejo de assumir o seu lugar. Desta forma, Barrie transmite que Gancho é o *alter-ego* (Kohut, 1995) de Peter, que nos parece o mesmo que dizer que o pirata é o *alter-ego* de Barrie. O alter-ego “indica uma gemelaridade, ou seja, que um outro (“alma gémea”) é o portador de aspectos que o indivíduo não diferencia daqueles que são exclusivamente seus próprios” (Zimmerman, 1999, p. 85). Esta realidade pode ser interpretada como um desejo latente de Barrie vencer o rival e de superiorizar.

A rapariga nunca faz aquilo que ele lhe ordena (sabendo que o facto de ele a tratar como se fosse uma criança está errado) e atira-se para o chão e encosta a cabeça ao assento de uma cadeira e lamenta-se... ela obriga-o a dizer que ele é o seu escravo e, de uma forma imprevista, grita que na realidade a escrava é ela.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 122)

O trabalho duro, acima de qualquer mulher no mundo, é o que mais convém a um homem.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 91)

Esta *super-compensação narcísica* (Matos, 1997), fruto do fantasma (persecutório) de ser dominado, está muitas vezes escondida atrás de uma vitimização perversa em Barrie. Observamos a clareza desta realidade através de informações contraditórias que nos passa. A última frase referida demonstra arrogância de Barrie, mas a vitimização a que nos referimos está

presente quando o mesmo refere que «talvez a maldição da sua vida seja «nunca ter tido uma mulher» (Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 11). Este funcionamento que “esconde um tom maniaco do género “eu sou o maior dos coitadinhos” surge: como forma de iludir a retaliação narcísica do objecto (...) como modo de camuflar a inveja narcísica, submetida ao pressuposto de que a um fraco tudo se perdoa” (Sá, 2009, p. 145).

Como forma de controlar um “estado emocionalmente catastrófico de «Nada» ou sem-sentido, actual ou antecipado (...) de «buraco negro» (...) o sentido mais profundo e autêntico do instinto de morte (...)” (Grotstein, 1999, p. 41), Barrie utiliza frequentemente defesas de natureza obsessiva e maniaca. Este enredo de barreiras defensivas não representam mais do que lutas anti-depressivas, numa tentativa de controlar a ansiedade provinda das identificações projectivas – “Quando a grandiosidade se manifesta a depressão está sempre à espreita, e por detrás do mau humor depressivo ocultam-se frequentemente pressentimentos ignorados (...) do passado trágico. No fundo a grandiosidade é uma defesa contra a profunda dor da perda de si próprio que resulta da negação da realidade” (Miller, 1997, p. 38). Assim, podemos comprovar que toda alegria que Barrie tentava irradiar, durante as tardes em que se convenciam da sua felicidade, não passava de vividos dissimulados. Também, na personagem de Peter Pan está projectada esta realidade, quando nos seus momentos tristes a única forma de *não pensar o impensável* (Sami-Ali, 2002) e de não contactar com conteúdos mais depressivos, era exhibir «desdenhosas gargalhadas» ou assumir a verticalidade da sua flauta.

Barrie não tendo experiências de reparação dessa angústia, mas sim experiências cumulativas desvalorativas, só lhe resta o deslocamento através de um funcionamento maniaco que bloqueia a actividade pensante, negando assim o contacto com as relíquias negras.

Descobrimos, por exemplo, que há já algum tempo, digamos que meia hora, que temos estado surdos de um ouvido.

(Barrie, 1911; cit. por Fresán, 2008, p. 339-340)

De acordo com Sá (2009, p. 106) “se a negação e recalçamento se perpetuam transformam-se em condensação e, tendencialmente em repressão e isolamento (...). As defesas obsessivas são o primeiro momento de uma clivagem (...) defesa contra a ambivalência (...) mascarada pela correspondente defesa maniaca”.

O uso de defesas maníacas representa uma regressão à onnipotência infantil, identificação narcísica e são características das organizações pré edípianas, evidenciando assim a fixação patológica no desenvolvimento de Barrie.

Será um erro matar o menino ali mesmo porque talvez cresça o suficiente para pôr de lado o seu fatinho de veludo e talvez insista para que lhe cortem o cabelo e, aliás, a culpa nunca foi de todo dele e sim da sua mãe.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 68)

A depressividade, funcionamento psíquico grandioso, onnipotência, megalomania e os mecanismos de defesa utilizados por Barrie, estão intimamente relacionados com a não resolução do complexo de Édipo.

De acordo com Freud (1938), o complexo de Édipo ocorre durante a fase fálica (entre os dois e os três anos de idade) e representa um acontecimento fundamental no desenvolvimento sexual que se prende com o deslocamento da libido, que deixa de ser auto-erótica para ser investida em objectos externos – nos pais – de uma forma triangular. Actualmente, são vários os autores que actualizam esta nuance, referindo que a triangulação ou a bifocalidade do bebé nos dois pais é inata, e que desde a nascença o bebé procura o contacto afectivo e relacional. Matos (1996), refere que esta relação bifocal precoce é a base essencial na construção da identidade: começa por uma *identificação imagóico-imagética*, que consiste na identidade atribuída pelos outros (significativos) e pelo meio. Assim, a entrada no complexo de Édipo é imprescindível para a integração identitária da criança, principalmente no que respeita à aquisição da identidade de género.

O Complexo de Édipo surge quando uma terceira figura se interpõe à relação de exclusividade entre bebé-mãe; exclusividade esta que Barrie nunca sentiu pois, como temos vindo a evidenciar ao longo da discussão, o objecto primitivo de Barrie não satisfaz as suas necessidades básicas vinculativas e organizativas, mas alimentou sentimentos invejosos – funcionamento típico da posição esquizo-paranóide que interdita o acesso à triangulação edípiana (Segal, 1975).

No Édipo masculino, o menino percepção a relação amorosa dos seus pais (da qual sente ciúme), pelo que vai estabelecer uma relação ambivalente com o seu pai – tanto é rival que impede o amor da mãe e que pretende destruí-lo em virtude das manifestações de afecto que realiza como, simultaneamente, é visto como objecto de amor e referência (Freud, 1938). Nesta fase de desenvolvimento – em que a libido se encontra organizada em torno dos órgãos genitais – o menino descobre que obtém satisfação e prazer ao tocar e ao manusear o pénis. Este –

enquanto símbolo de poder e potência – representa um recurso libidinal e agressivo para conquistar a mãe, dado que o menino ao perceber que o possui assume-se como superior (Freud, 1938). A mãe, ao aperceber-se deste cariz sexual protagonizado pelo filho, afasta-se e mostra à criança que a natureza desta aproximação é incorrecta. O mesmo autor, acrescenta que a mãe deixa de ser objecto de desejo quando o menino percebe que esta não é detentora do *falo* e, por sua vez, do poder: esta angústia consciente é denominada de *complexo de castração* e surge não só em relação às suas actividades exploratórias mas também relativamente aos desejos incestuosos.

Desejavelmente, numa fase seguinte, o pai passa a assumir a figura fulcral e o menino ao identificar-se com este irá estruturar a última instância do aparelho psíquico – *super-ego* – que é responsável pela organização interna dos valores morais e padrões sociais, e que exerce uma pressão sobre o ego de forma a condicionar a sua acção (Freud, 1938). A possibilidade de desenvolver “esta bifocalização permite (...) a ocorrência de um processo de identificação com objectos do mesmo sexo e do sexo oposto... ou seja, permite o estabelecimento de relações homobjectais (...) e de relações heterobjectais (...) o que é essencial na formação do carácter das pessoas” (Matos, 2004, p. 73).

Em detrimento das lacunas parentais, verificámos a ausência de uma triangulação relacional. Barrie demonstrou a incapacidade de “trilhar o percurso psíquico da genitalidade: conquistar e conservar o objecto, afirmar-se perante os rivais. É algo que vislumbra, deseja, mas não experimenta suficientemente” (Matos, 2002, p. XX). Esta realidade é evidente no estilo relacional que Barrie demonstra com as figuras masculinas. Arthur, o pai dos meninos Llewelyn Davies, e Barrie nunca mantiveram grande relação, excepto quando este adoeceu. Esta generosidade repentina que Barrie demonstra é estranha, representando “uma atitude ambígua e multideterminada (...) em face do rival: um desprezo mal definido, de falsa e transparente cobertura a sentimentos de admiração e amor; não só porque não se julga na posição superior que desejaria ter ((...) forte complexo de castração), como também inconscientemente não quer afastar, perder o «amigo»” (Matos, 1981a, p. 97). É perfeitamente visível que a figura paterna de Barrie, Arthur e o Sr. Darling preservam fortes semelhanças, caracterizados como caprichosos, grandiosos, que desejam ser sempre os eleitos, exibindo uma posição profissional como estratégia de admiração e de dissimulação de fraquezas e fracassos. Se olharmos para a pirataria ou, especificamente, para o Capitão-Gancho rapidamente percebemos que esta personagem projectada (como apresentámos) por Barrie se igualiza às restantes figuras masculinas. Podemos considerar que o estilo relacional de Barrie com as figuras masculinas, é uma consequência da não passagem pelo Édipo, e que o autor “ (...) não assume nem integra a verdadeira rivalidade

edipiana pela *tremenda* angústia de castração que por todos os meios procura manter inconsciente – e um dos mais eficazes é o *evitamento* da confrontação com o rival (...) odeia o rival, figura de transferência da imago infantil (do irmão mais velho em primeira linha, do próprio pai em última análise. (...) ficou *amputado* da vertente de rivalidade com o pai, o que teve como consequência (...) a relação serena e dócil, submissa, passiva e masochista com os homens em geral e os rivais possíveis, imaginários ou reais em particular, transferida da relação paterna” (Matos, 1981a, p. 98).

Esta falha edipiana encontra-se expressa no *super-ego arcaico* – característico do super-ego original do bebé (Klein, 1952) – que Barrie possui, e que está projectado de forma bastante evidente em Peter Pan, sendo este “um rapazinho (...) sem moral” (Vasconcelos, 2009, p. 89). A não passagem pelo Édipo comprometeu, também, a sua capacidade de elaborar sentimentos ciumentos, daí o domínio de sentimentos invejosos por Barrie.

Segundo Sá (2009), a integridade identificatória e o verdadeiro self advém da triangulação relacional, pelo que a não resolução do Édipo por Barrie originou o falso self e a ambiguidade dos processos identificatórios e identitários.

Há quem afirme que somos pessoas diferentes de acordo com os períodos da nossa existência; que vamos mudando não por esforço da nossa vontade, o que seria um intento de corajosos, mas antes, uma vez de dez em dez anos ou algo assim, devido ao simples decurso da natureza. Suponho que esta teoria bem possa explicar os meus problemas desses últimos dias, mas não me convence; eu acho que somos sempre a mesma pessoa inalterada do princípio ao fim. Alguém que passa por estes lapsos temporais, entrando e saindo deles, como se fossem espaços diferentes de uma mesma casa. Deste modo, se voltarmos a arejar os quartos do passado, podemos encontrar ali aquele que fomos tão ocupado com a tarefa de começar a ser o que acabámos por ser vocês e eu.

(Barrie, 1928; cit. por Fresán, 2008, p. 272)

Perante uma *relação exploradora* (Miller, 1997) ou um investimento *narcísico do objecto* e não um *investimento objectal do objecto* (Matos, 1997; p. 22), foi criado um estilo relacional marcado pela projecção e identificação projectiva, não permitindo a Barrie a aquisição de *identificação introjectiva* (Segal, 1975) ou a *integridade do ego* (Erikson, 1986), associado à definição identitária.

A identificação genuína de Barrie foi quebrada pela projecção de fantasias e desejos de *descendentes excêntricos e bizarros* (Matos, 2007), não promovendo a livre diferenciação e a capacidade de Barrie se reconhecer a si mesmo como único e autêntico, característico do processo de *identificação idiomórfica* (Matos, 1996).

A entrada na adolescência foi vivenciada por Barrie pela intensificação da *desesperança* (Erikson, 1959) e marcada pela despersonalização já apresentada, visto que o objecto bom/ideal

foi atacado de forma invejosa deixando-o num irremediável vazio interno, sentimento de incapacidade e sérias dificuldades empáticas e relacionais. Esta patogenia relacional e a não resolução edipiana, promoveu em Barrie uma difusão identitária (Erikson, 1959) que consiste na “dificuldade de transmitir uma imagem integrada, coerente e consistente de si próprio” (Zimerman, 1999. p. 230), expressa através das suas recusas objectais e pelo fracasso de estabelecer relações íntimas.

O meu horripilante sonbo começa sempre da mesma forma. Pareço dar-me conta que me fui deitar e então vejo-me a acordar num mundo envolto em neblina. A neblina começa a desvanecer-se e essa pesada massa amorfa que eu senti como uma carga durante toda a minha infância assume de repente a forma de mulher tão cruel quanto bela com um véu de noiva cobrindo o seu rosto.

(Barrie, s/d; cit. por Fresán, 2008, p. 123)

Em virtude de um *sistema relacional narcísico* (Matos, 1987) e de um núcleo melancólico, a escolha do objecto de amor de Barrie deu-se com base numa identificação narcísica, ao invés de uma identificação libidinal (Freud, 1917). Segundo Zimerman (1999, p. 218), a escolha narcisista e anaclítica do objecto está relacionada com a necessidade do indivíduo encontrar alguém que “venha a preencher o vazio original da mãe”. Pelo que verificámos, a relação que Barrie estabelece com as figuras femininas representa um tipo relacional perverso, típico das personalidades borderline, que acarreta uma intensa ansiedade – fruto da necessidade anaclítica e da, conseqüente, estrutura narcísica. Neste contexto, Miller (1997, p. 42) diz-nos que é frequente que o indivíduo narcísico consiga manter a “ilusão da dedicação e da disponibilidade constante dos pais como uma catadupa interminável” devido à escolha de “um parceiro que ou já trazia fortes traços depressivos ou, ao menos, se encarrega, no seio do casamento, inconscientemente de viver a componente depressiva do grandioso. Assim, a depressão «vai fora» (...) a pessoa cuida (...) do «coitado» do parceiro, protege-o como uma criança, sente-se forte e incontornável (...)”. Este estilo relacional parece estar presente em todos os casais fictícios e reais que passaram pela vida de Barrie: David Barrie – Margaret Ogilvy (pais de Barrie), Sra. - Sr. Darling, Sylvia - Arthur, Peter - Wendy, Barrie - Mary.

A ansiedade perante a proximidade de contactos íntimos, é expressa por Barrie na sua relação com Mary, e está expressa em *Peter Pan* aquando o personagem rejeita qualquer tipo de contacto afectivo com Wendy. Como vimos, a relação entre Barrie e Mary assume fortes semelhanças com o enredo relacional de Peter e Wendy. Barrie conquistou Mary através do seu protagonismo, mas rapidamente a insatisfeita mulher se apercebeu que se tinha casado com um homem que a evita, sendo incapaz de lhe proporcionar um único instante de felicidade. Na

verdade, Mary foi adoptada para satisfazer os seus caprichos. Mary é a verdadeira Wendy. Ambas se dedicaram a todo-o-terreno às tarefas domésticas, à protecção maternal e à construção de um *lar doce lar*. Ambas viviam na esperança que a relação amadurecesse, convencidas que a distancia do companheiro se devia à extrema dedicação pela aventura do seu trabalho. Ambas tiveram a não-retribuição como retribuição. Mary está para Wendy – a mãe dos meninos-perdidos, assim como Barrie está para Peter – aquele que nunca quis ser pai, mas um eterno filho. Perante longos períodos de luta invencível a desesperança chega. Mary pede o divórcio e Wendy regressa da Terra do Nunca.

Em virtude de uma falha falo-narcísica (Matos, 1997), transmitida pelas figuras parentais, Barrie manteve-se num estado de desconfiança sexual e de género, debatendo-se “com problemas amorosos, com a sua indecisão e as múltiplas «tentativas», à medida que procurava um sentido para a sua sexualidade e desenvolvia as suas amizades masculinas e paixões platónicas femininas” (Vasconcelos, 2009, p. 100). Este facto de Barrie ter uma vida afectiva/íntima fracassada, condicionada pelo seu passado trágico, empurra-o para um intenso *vazio existencial* (Sami-Ali, 2002), e uma solidão gélida, estando presente quando ele expressa o seu sonho contido de angústias persecutórias e depressígenas.

Passava horas sem conseguir livrar-se desses sonhos embora eles o fizessem gemer lastimosamente. Os sonhos diziam respeito, julgo eu, ao mistério da sua existência.

(Barrie, 1993, p. 138)

Ainda que surjam poucas vezes, verificámos que Barrie demonstra algumas aquisições características de uma evolução maturativa, nomeadamente quando comunica os seus sentimentos depressivos e angústias existenciais. Estas angústias parecem emergir aquando a defesa maníaca falha, não sendo encontrados em Barrie elevados níveis de agressividade e violência para com os objectos externos. Esta realidade é explicada por Bion (1957), quando o autor refere que todo o doente mental tem recursos saudáveis, existindo uma personalidade não-psicótica paralela à psicótica (como já foi referido).

Ao longo das nossas vidas, sucedem-nos a todos coisas estranhas sem que nos apercebamos de que aconteceram senão passado certo tempo...

(Barrie, 1911; cit. por Fresán, 2008, p. 339-340)

Para concluir a discussão do trabalho, consideramos importante transmitir uma perspectiva que não pode ser excluída na análise de *Peter Pan*, e que inúmeras vezes se impôs nesta reflexão.

Toda esta circularidade de perdas que temos vindo a evidenciar, tornaram Barrie num *buscador indómito* (Carotenudo, 2004), onde através de *delirios e devaneios* (Freud, 1907) tentou sempre a procura por um mundo ideal que absorvesse a nuvem negra do seu passado – *Peter Pan* é um exemplo disso, embora Barrie estivesse condenado, pelas calhas do passado, a repetir a mesma experiência. Poderíamos então pensar que a sua estratégia (inconsciente) “está a meio caminho entre o sonhador e o hábil solucionador de iniciativas inesperadas; é a estratégia daquele que, caminhando, considera ser possível desse modo ir-se também abrindo o seu próprio caminho. A estratégia de Peter Pan?” (Carotenudo, 2004, p. 12-13). Neste sentido podemos pensar que, em *Peter Pan*, Barrie elaborou e digeriu a natureza do seu conflito psíquico através do seu ego inconsciente (Freud, 1907), e que lhe proporcionou uma visão que ele renunciou tanto tempo, em virtude de sucessivos lutos patológicos e perdas patologizantes. Barrie através de um meio fantasioso e de uma resposta maníaca ou delirante vislumbrou uma hipótese de cura (Lacan, 1971), demonstrando positivos movimentos (ou um desejo) de autonomização numa tentativa de renascimento; repetimos: *Wendy eu fugi de casa no dia em que nasci (...) Por isso fugi para os jardins de Kensington e vivi muito tempo com fadas*” (Barrie, 1993 p.34).

Em *Peter Pan*, Barrie “exterioriza uma parte do Eu, impossível de traduzir na linguagem lógica do pensamento secundário, mas escolhendo uma forma de integração que passa directamente do pensamento simbólico primário a um modo de expressão (...) que suporta afectos de prazer e de angústia” (Ferreira, 2002, p. 399). É certo que Barrie não teve de imediato essa consciência, mas o que é importante reter é que após a morte de Michael (o segundo eleito dos seus meninos-perdidos reais) o autor fez declarações importantes a respeito de uma integração que não nos habituou em outrora, como veremos de seguida.

Green (1973, p. 47), refere um trabalho de escrita “pressupõe uma (...) perda, uma ferida e um luto, cuja obra será a transformação com o objectivo de encobri-los pela positividade fictícia da obra. Nenhuma criação ocorre sem mágoa, sem um doloroso trabalho cuja pseudovitória tal criação representa”. Deste modo, sem ter essa percepção, Barrie escreveu como um trabalho de luto, em que pela investigação realizada observamos que “atrás da superfície, encontramos a angústia. Por detrás da negação da angústia, o luto por detrás da negação do luto” (Green, 1973, p. 48). Barrie descobriu a estreita relação da sua obra com a morte, pelo que redobramos a sua

expressão após a fatalidade/suicídio de Michael – *É como se, tanto tempo depois de ter escrito Peter Pan, o seu verdadeiro significado se tornasse para mim, por fim claro, transparente (...)* (Barrie, 1921; cit. por Fresán, 2008, p. 405). Neste momento, poderíamos dizer o autor viveu precisamente a morte que sonhou com *Peter Pan* e o enredo na Terra do Nunca – todos os protagonistas e personagens reais estavam agora na Terra que ele criou para todos eles. Barrie percebeu o “poder da condensação e a velocidade com a qual ele cumpre a realização do desejo” (Green, 1973, p. 51) ao descobrir o segredo porque quis durante uma vida ser uma criança eterna. Precisamente no momento em que se viu sozinho, sem ninguém que o protegesse, o autor demonstrou a “capacidade de sentir o luto e a tristeza, ou seja de prescindir da ilusão da infância «feliz» e de perceber emocionalmente toda a extensão dos ferimentos sofridos (...)” (Miller, 1997, p. 58).

Deste modo, continuamos a defender que *Peter Pan* não pode ser visto como “cura”, mas permitiu a Barrie perceber que os vários aspectos da obra assumem uma estreita conexão com a realidade e, assim, descobrir alguns «mistérios da sua existência» ao compreender os sonhos que tanto o faziam «*gemer lastimosamente*».

5. CONCLUSÃO

Começa com uma criança que nunca foi adulta e acaba com um adulto que nunca foi criança.

Qualquer coisa parecida.

Ou melhor: começa com um suicídio adulto e uma morte infantil e acaba com uma morte infantil e um suicídio adulto.

Ou várias mortes e vários suicídios de idades variáveis.

(Fresán, 2008, p.14)

Inquestionavelmente, que o enredo real de Barrie e o universo mágico de *Peter Pan* foi confuso de perceber mas, desde o primeiro contacto, impossível de abandonar. Desenhar o mapa mental do autor e entrar nas profundezas do seu ser revelou-se um trabalho árduo e, ao mesmo tempo hilariante, justamente por se tratar de uma narrativa delirante sem fronteiras de início e fim. Assemelhou-se ao que Barrie nos transmitia relativamente ao caminho para a Terra do Nunca, em que «nem os pássaros munidos de mapas» conseguiriam lá chegar. Na íntegra, Barrie informava-nos que há certas condições imperativas para entrar pela janela de um quarto ou mesmo para chegar às persianas da mente. Barrie fez-nos acreditar no nosso voo, em que o produto final se obteve através do cruzamento de material escrito por si e sobre si, e através de uma ferramenta que considerámos imprescindível – a escuta empática: como se os papéis com tinta impressa reproduzissem a sua voz enquanto os líamos, possibilitando-nos imaginar a pessoa que nunca contactámos mas garantimos conhecer. Ao longo destes meses de trabalho tornou-se indispensável assumirmos esta postura, sentirmos Barrie como uma pessoa ou como uma personagem (se isso o tornar mais-pessoa), permitindo-nos desenvolver sentidos contratransferenciais – como pressupõe um autêntico estudo de caso.

Traçar a realidade mental de Barrie implicou “ (...) desenhar o mapa da mente de uma criança, uma mente que não é só confusa mas que, além disso, passa o tempo a mexer-se sem pausa e em círculos.” (Barrie, 1911; cit. por Fresán, 2008, p. 144-145). Foi neste dinamismo circular que conseguimos encontrar a ponta do novelo – o princípio fundador de todos os outros princípios reveladores. É, naturalmente, na infância de Barrie que foi indiciado o rumo da reflexão do caso, e com o intuito de sintetizar o trabalho ou de oferecer uma visão geral, destacamos alguns pontos-chave, aprofundados na discussão, que nos levaram, inevitavelmente, a pensar no diagnóstico mental de Barrie.

- A ausência precoce de figuras *suficientemente boas, responsivas e adequadas* (Winnicott, 1960b) comprometeram uma relação objectal primária sintónica e significativa. Os desamparos cumulativos, o cuidado insuficiente, aleatório, indiferente, severo, rígido e angustiante originou em Barrie a falha do vínculo relacional (-K) (Bion, 1963) ou a *falha básica* (Balint, 1986), traduzida na dificuldade de aceder à alteridade, autonomia e de alcançar um estado de *confiança básica* (Erikson, 1959, 1986).

- Aquando a morte do seu irmão, Barrie sofre uma *verdadeira privação* (Winnicott, 1956b), ao deparar-se com a perda do amor do objecto e ao confrontar-se com uma experiência emocional desprovida de sentido (Bion, 1962a). A prevalência de experiências de sofrimento agudo e a ausência de continente transformador das suas projecções alimentou um estado confusional e gerou a falha nos processos de integração (Bion, 1962a).

- Invadido por uma *ansiedade persecutória intolerável* (Klein, 1946), Barrie evidencia um funcionamento típico das fases mais arcaicas do desenvolvimento, o que nos levou a postular ter existido uma *regressão-fixação oral* (Matos, 1982b). Os mecanismos defensivos primitivos, o domínio do instinto de morte, a ausência de triangulação relacional, a incapacidade de resistir à frustração, adiar a satisfação e sustentar a tensão comprometeram a actividade de mentalização de Barrie, predominando o pensamento mágico ou o simbolismo arcaico (Sá, 2009) evidenciado pelo autor.

- As lacunas de mentalização e o controle obsessivo da angústia e das emoções contribuíram para o adoecer somático de Barrie, representando uma defesa anti-psicótica contra a emergência do núcleo melancólico e depressivo (Sá, 2009). A necessidade de projectar e expelir as ansiedades através do *acting-out* e da impulsividade advêm desta incapacidade integradora (Matos, 2002), pelo que Barrie escreve compulsivamente, refugia-se na imaginação e sonha com a criação de heróis literários para fugir ao enfadonho *teste da realidade* (Freud, 1969), uma vez que este comporta uma série de contra-tempos que Barrie não está equipado para os enfrentar (face a inexistência de processos secundários). O objectivo secreto “é matar a realidade e aniquilar a fantasia, substituindo-as e melhorando-as tanto possível até as converter em histórias infantis que nunca envelhecerão” (Fresán, 2008, p. 437). *Peter Pan* não é mais que uma produção esplêndida da sua capacidade mental de produzir metáforas, igualáveis ao trabalho de sonho, que visam condensar informação significativa e bloquear a função pensante (Sá, 2009), através de um manifesto que esconde poderosas projecções.

- Os sentimentos invejosos despoletados ao longo da infância e a projecção maciça levaram Barrie à utilização de uma rígida idealização, como tentativa de preservar a representação do objecto interno (Segal, 1975). As referências femininas de Barrie colocam a nu essa idealização – como podemos ver pelas personagens fictícias (Sininho) e pelas personagens reais (figura materna e Sylvia). Em virtude da falha do objecto primário e da forçada representação interna, verificámos a necessidade de Barrie instrumentalizar as mulheres e de manter relações perversas que suportassem o prolongamento da função materna (o seu casamento com Mary; a relação que estabelece entre a de Peter e Wendy, Sr. Darlin e Sra Darling).

- Este tipo de relacionamento (anaclítico e narcísico) e o predomínio de defesas maníacas (processo primário), servem para lutar contra os *buracos psíquicos* (Green, 1988) e sentimentos depressivos, que são escamoteados através da grandiosidade (Miller, 1993), expressa por Barrie e projectada no capitão Gancho. Assim, poderemos também acrescentar, que o distanciamento afectivo e o narcisismo de Barrie demonstram um funcionamento recorrente de uma identificação ao agressor, gerado em torno da figura paterna e das personagens masculinas (Arthur e Sr. Darling).

- Dado o fracasso de identificações introjectivas, capacidade empática e de partilha, o ego fica privado da sua capacidade de crescimento (Segal, 1975), pelo que Barrie demonstrou dificuldade em criar relações maduras. Em contrapartida, apenas consegue estabelecer relações com os mais novos, onde pode dominar (em detrimento do fantasma de se sentir novamente dominado).

- Assim, está criado a circularidade que gera o *falso self* (Winnicott, 1960a), como forma de se proteger do sofrimento persecutório (Sá, 2009). A «recusa em crescer» expressa por Barrie e evidente em *Peter Pan*, representa uma forma de alcançar a infância que foi renunciada a partir do momento que se tornou cuidador da sua mãe, o que é o mesmo que dizer... a partir da altura que ouviu falar de responsabilidades (curiosamente, o motivo pelo qual Peter abandonou o lar).

Esta leitura e análise reflexiva, acompanhada por uma interpretação psicanalítica, ofereceram uma visão consistente da dinâmica mental de Barrie, pelo que encontramos manifestações psíquicas comuns de uma patologia pré-psicótica e psicótica. Traçar o perfil psicológico do autor constituiu uma nuance importantíssima no nosso trabalho, ainda que a maior relevância deste estudo fosse o facto de podermos exercer clínica a partir de uma obra literária. Através da “desconstrução da história” e de um olhar atento à biografia de Barrie, pudemos constatar e confirmar a hipótese, que surgiu ao longo da investigação – a criação de um conto infantil assume a projecção da natureza conflitual intra-psíquica do seu autor. Ao chegarmos ao conteúdo latente, podemos encontrar coincidências e semelhanças (esperadas) entre os incidentes fictícios e os reais, o que nos leva a afirmar que atrás da magia de *Peter Pan* subsiste uma consistência autobiográfica. Mais: está implícita, também, uma biografia da infância dos meninos Llewelyn Davies, e talvez por isso Peter Davies tenha considerado *Peter Pan* como «essa terrível obra-prima».

Por fim, e não menos importante, é imperativo referir que esta investigação apresenta algumas limitações, uma vez que o cruzamento dos materiais e a sua complexidade nos impossibilitaram de coligar todos os aspectos desejáveis. No entanto, consideramos ter abrangido

as dimensões ou os aspectos principais que se destacam no conto e na biografia do autor, pelo que o produto final traduz a dedicação e a satisfação por um trabalho desta natureza. Espera-se que este trabalho possa estimular a curiosidade dos leitores pelo universo das histórias infantis dado que, como vimos, através de enredos fascinantes e de seres que povoam as suas obras (curiosamente, são quase sempre protagonizados por crianças) existe a enorme probabilidade de conhecer a realidade psíquica dos seus criadores.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, L. & Freire, T. (2007). *Metodologia da Investigação em Psicologia e Educação* (4ª Ed.). Braga: Psiquilíbrios.
- Anzieu, D. (1985). *Le Moi-Peau*. Paris: Dunod.
- Badarocco, J. (1986). Identification and its vicissitudes in the psychoses. the importance of the concept of the maddening object. *International Journal of Psychoanalysis*, 67 (2), 133-146.
- Balint, A. (1986). The Basic Fault. In M. Stone, *Essential papers on borderline disorders: one hundred years at the border* (pp. 385-409). New York: New York University.
- Bardin, L. (1977). *Análise de Conteúdo* (3ª Ed.). Lisboa: Edições 70, Lda, 2004.
- Barrie, J. M. (1993). *Peter Pan*. Viseu: Relógio D'Água.
- Bettelheim, B. (1975). *Psicanálise dos Contos de Fadas* (3ª Ed.). Lisboa: Bertrand Editora.
- Bateman, A, & Holmes, J. (1998). Sonhos, Símbolos, Imaginação. In A. Bateman e J. Holmes, *Introdução à Psicanálise – Teoria e prática contemporâneas* (pp. 112-127). Lisboa: Climepsi Editores.
- Bick, E. (1967). Experiência da pele em relações de objecto arcaicas. In E. Spillius (Eds.) *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e da técnica, Vol. I.* (pp. 194-198). Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- Bion, W. (1957). Diferenciação entre a personalidade psicótica e a personalidade não psicótica. In E. Spillius (Eds.), *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e da técnica, Vol. II.* (pp. 67-86). Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- Bion, W. (1962a). A theory of thinking. In J. Raphael-Leff, *Parent-infant psychodynamics : wild things, mirrors and ghosts* (pp. 74-82). London: Whurr, 2003.
- Bion, W. (1962b). *Learning from experience*. London NY: Karnac, 1991.
- Bion, W. (1963). *Elements of Psycho-Analysis*. Londres: Medical Books.
- Bowlby, J. (1990). *Apego e Perda: Triologia* (2ª Ed.). S. Paulo: Martins Fontes.
- Bowlby, J. (1998). *Secure base: clinical applications of attachment theory*. London: Routledge.
- Carotenuto, A. (2004). *A Estratégia de Peter Pan*. Lisboa: Fim de Século.
- Conceição Costa, M. (1997). *No Reino das Fadas*. Lisboa: Fim de Século.
- Erikson, E. (1959). *Growth and crisis of the health personality in identity and the life circle*. New York: International University Press.
- Erikson, E. (1986). Problem of ego Identity. In M. Stone, *Essential papers on borderline disorders: one hundred years at the border* (pp. 229-242). New York: New York University.
- Ferreira, T. (2002). *Em defesa da criança*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Fresán, R. (2003). *Jardins de Kensington*. Lisboa: Cavalo de ferro.

- Freud, S. (1907). Escritores criativos e devaneio. In Salomão (Ed. e Trans.), *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – Gradiva de Jensen e outros trabalhos*, Vol IX (pp. 133-143). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1917). Luto e Melancolia. In Salomão (Ed. e Trans.), *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol XIV (pp. 249-263). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1938). *Esboço de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2000.
- Freud, S. (1969). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In Salomão (Ed. e Trans.), *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol XII. (pp. 231- 244). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1900) *A interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- Gonçalves, J. A. (1997). A abordagem biográfica: questões de método. In A. Estrela & J. Ferreira (Coord.), *Métodos e técnicas de investigação científica em educação* (pp.91-114). São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda.
- Green, A. (1971). O desligamento. In A. Green, *O desligamento: Psicanálise, antropologia e literatura* (pp. 11-34). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.
- Green, A. (1973). O Duplo e o ausente. In A. Green, *O desligamento: Psicanálise, antropologia e literatura* (38-55). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Green, A. (1988). A mãe morta. In A. Green, *Narcisismo de Vida, Narcisismo de Morte* (pp. 247-281). S. Paulo: Ed. Escuta.
- Grinberg, L; Sor, D. & Biancheli, E. (1991). Pensamiento. In L. Grinberg, *Nueva introducción a las ideas de Bion* (pp. 53-67). Madrid: Tecnipublicaciones.
- Greenberg, J. R. & Mitchell, S. A. (2003). *Relações de Objecto na Teoria Psicanalítica*. Lisboa: Climepsi.
- Grotstein, J. S. (1999). *O Buraco Negro*. Coimbra: Climepsi Editores.
- Klein, M. (1930). A importância da formação dos símbolos no desenvolvimento do Ego. In M. Klein, *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos 1921-1945* (pp. 249-264). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Klein, M. (1946). Notes on some schizoid mechanisms. In. M. Klein, *Envy and Gratitude and other works 1946-1963* (pp. 1-24). London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.
- Klein, M. (1952). Influências mútuas no desenvolvimento do ego e do id. In M. Klein, *Envy and Gratitude and other works 1946-1963* (pp. 57-60). London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.

- Klein, M. (1957). Envy and Gratitude. In M. Klein, *Envy and Gratitude and other works 1946-1963* (pp. 176-235). London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.
- Kohut, H. (1971). *Análise do self*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- Kohut, H. (1995). *The Analyses of the Self – a systematic approach to the psychoanalytic treatment of narcissistic personality disorders*. International Universities. Press: U.K.
- Lacan, J. (1971). *Écrits II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lebovici, S. (1983). *La mère, le nourisson et le psychanalyste: les interactions précoces*. Paris: Paidós / Le Centurion.
- Martins de Barros, T. (1995). Histórias infantis: significado psicológico. *Aletheia*, 1, 11-16.
- Matos, A. C. (1979a). As Introjeções Construtivas. In A. C. Matos, *O desespero* (pp. 141-143). Lisboa: Climepsi Editores, 2002.
- Matos, A. C. (1979b). Nota sobre a Compulsão a Repetir. In A. C. Matos, *O desespero* (pp. 173-175). Lisboa: Climepsi Editores, 2002.
- Matos, A. C. (1979c). O Objecto na Relação Objectal. In A. C. Matos, *O desespero* (pp. 137-139). Lisboa: Climepsi Editores, 2002.
- Matos, A. C. (1980). Depressão Neurótica. In A. C. Matos, *Depressão* (pp. 38-40). Lisboa: Climepsi Editores, 2001.
- Matos, A. C. (1981a). A propósito do Carácter Masochista. In A. C. Matos, *Vária: Existo porque fui amado* (pp. 97-99). Lisboa: Climepsi, 2007.
- Matos, A. C. (1981b). Sobre a Patogenia da Depressão. In A. C. Matos, *Depressão* (pp. 67-69). Lisboa: Climepsi Editores, 2001.
- Matos, A. C. (1982). Depressão, Latência e Auto-Idealização. In A. C. Matos, *O desespero* (pp. 227-230). Lisboa: Climepsi Editores, 2002.
- Matos, A. C. (1987). Arqueologia do ódio. In A. C. Matos, *A depressão* (pp. 465-488). Lisboa: Climepsi Editores, 2001.
- Matos, A. C. (1994). Estados-Limite: etiopatogenia, patologia e tratamento. In A. C. Matos, *O desespero* (pp. 405-427). Lisboa: Climepsi Editores, 2002.
- Matos, A. C. (1996). Percursos da identidade: Processos transformadores. *Revista Portuguesa de Pedopsiquiatria*, 11, 23-33.
- Matos, A. C. (1997). Narcisismo e Depressão. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 16, 19-25.
- Matos, A. C. (2004). Saúde Mental. In A. C. Matos, *Vária: Existo porque fui amado* (pp.71-76). Lisboa: Climepsi, 2007.
- Matos, A. C. (2002). Introdução. In A. C. Matos, *O desespero* (pp. XVII-XXI). Lisboa: Climepsi.

- Matos, A. C. (2005). Transferência e Nova Relação na Psicose. In A. C. Matos, *Vária: Existo porque fui amado* (pp. 31-39). Lisboa: Climepsi, 2007.
- Matos, A. C. (2006). Entre Memória Emocional e Memória Semântica: Mito Pessoal do Bebê. In A. C. Matos, *Vária: Existo porque fui amado* (pp. 45-58). Lisboa: Climepsi, 2007.
- Matos, A. C. (2007). *Vária: Existo porque fui amado*. Lisboa: Climepsi.
- Menéres, M. (1997). A Caminho do Reino das Fadas. In M. Conceição Costa, *No Reino das Fadas (Prefácio, pp. 11-20)*. Lisboa: Fim de Século.
- Miller (1997). *O drama de ser uma criança – e a busca do verdadeiro eu*. Lisboa: Paz Editora.
- Ogden, T. H. (1985). On Potential Space. *International Journal of Psychoanalysis*, 66, 129-141.
- Oliveira, T. (2002). *Teses e dissertações – Recomendações para a elaboração e estruturação de trabalhos científicos*. Lisboa: Editora RH.
- Rangel, M. (1997). Análise de conteúdo e análise de discurso como metodologias de pesquisa de representação social. In A. Estrela & J. Ferreira (Coord.), *Métodos e técnicas de investigação científica em educação* (pp. 471-499). São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda..
- Rey, F. (2000). *Pesquisa qualitativa em psicologia*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- Rezende, A. M. (1995). *Wilfred R. Bion: Uma Psicanálise do Pensamento*. Campinas, SP: Papyrus.
- Rosenfeld, H. (1971). Uma abordagem clínica à teoria psicanalítica das pulsões de vida e morte: uma investigação dos aspectos agressivos do narcisismo. In E. Spillius (Eds.), *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e da técnica, Vol. I*. (pp. 243-259). Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- Sá, E. (2003). *Textos com Psicanálise*. Lisboa: Fim de Século.
- Sá, E. (2006). Da Comunhão à Comunhão... posição uterina e amor sem objecto. In C. Rosa e S. Sousa (Coord.), *Caderno do Bebê* (pp. 105-114). Lisboa: Fim de Século.
- Sá, E. (2007). *Patologia Borderline e Psicose na Clínica Infantil (2ª Ed.)*. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- Sá, E. (2009). *Esboço para uma nova psicanálise*. Coimbra: Almedina.
- Sami-Alí, M. (2002). *Pensar o Somático – Imaginário e Patologia (2ª Ed.)*. Lisboa: ISPA.
- Segal, H. (1975). *Introdução à obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago.
- Segal, H. (1988). Notas sobre a formação de símbolos. In E. Spillius (Eds), *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e da técnica, Vol. I* (pp. 167-184). Rio De Janeiro: Imago, 1991.
- Strecht, P. (2003). *À Margem do Amor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Symington, J. & Symington, N. (1999). *O pensamento clínico de Wilfred Bion*. Lisboa: Climepsi.
- Pereira, F. (2000). *Sonhar ainda – Do sonho-desejo-realizado ao sonho emblemático (2ª Ed.)*. Lisboa: ISPA.

- Poirier, J.; Valladon-Clapier, S. & Raybaut, P. (1985). *Histórias de Vida: Teoria e prática*. Oeiras: Celta.
- Vala, J. (1999). A Análise de Conteúdo. In A. Silva & J. Pinto (Eds.), *Metodologia das Ciências Sociais* (pp. 109-128). Porto: Afrontamento.
- Vasconcelos, H. (2009). *A Infância é um território desconhecido*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Weber, R. (1985). *Basic Content Analysis*. Harvard University.
- Winnicott, D. (1951). Objetos Transicionais e Fenómenos Transicionais. In D. Winnicott, *O Brincar & a Realidade* (pp. 13-44). RJ: Imago Editora, 1971.
- Winnicott, D. (1956a). A Preocupação Maternal Primária. In D. Winnicott, *Textos Seleccionados: Da Pediatria à Psicanálise* (4ª Ed.) (pp. 491-498). Rio de Janeiro: F. Alves, 1993.
- Winnicott, D. (1956b). A Tendência Anti-Social. In D. Winnicott, *Textos Seleccionados: Da Pediatria à Psicanálise* (4ª Ed.) (pp. 499-511). Rio de Janeiro: F. Alves, 1993.
- Winnicott, D. (1958). The capacity to be alone. In D. Winnicott, *The Maturational Process and the Facilitating Environment* (pp. 29-36). New York: Int. Univ. Press, 1965.
- Winnicott, D. (1960a). Ego distortion in terms of true and false self. In D. Winnicott, *The Maturational Process and the Facilitating Environment* (pp. 140-152). New York: Int. Univ. Press, 1965.
- Winnicott, D. (1960b). The theory of the parent-infant relationship. In D. Winnicott, *The Maturational Process and the Facilitating Environment* (pp. 37-55). New York: Int. Univ. Press, 1965.
- Winnicott, D. (1967). O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil. In D. Winnicott, *O Brincar & a Realidade* (pp. 153-162). RJ: Imago Editora, 1971.
- Zimerman, D. (1995). *Bion da teoria à prática*. Porto Alegre: Artes médicas.
- Zimerman, D. (1999). *Fundamentos psicanalíticos – teoria, técnica e clínica uma abordagem didática*. São Paulo: Artes Médicas.

ANEXOS

ANEXOS 1

ANÁLISE DESCRITIVA E COMPREENSIVA DAS PERSONAGENS

1.1. Sr. Darling

O Sr. George Darling é um indivíduo intempestivo, fútil e que anseia, constantemente, por admiração. Orgulhava-se por ter conseguido conquistar a mulher mais popular da altura, através do seu cavalheirismo e gabava-se, ainda mais, por esta lhe ter muito respeito.

Se fizermos uma pausa nesta curta caracterização do Sr. Darling e reflectirmos sobre o transmitido será que não encontramos semelhanças a muitos humanos dos tempos modernos? Ou preferimos pensar que esta tipologia se restringe a um mero personagem de um conto infantil? Creio que é importante olharmos para as profundezas desta onipotência e ter a liberdade de tentar compreendê-la.

O Sr. Darling e os seus semelhantes demonstram muito mais do que uma simples condição humana: não se restringem ao interesse pelo seu valor e imagem, mas desejam ser os perfeitos e os preferidos; exibem-se e lutam pelo triunfo; afirmam o seu domínio, poder e o seu carácter infalível. Na realidade esta exagerada compensação é resultado de experiências cumulativas de desamparo em que construir um complexo de superioridade parece ser a única forma de manter secreta a intensa prisão interior e, assim, evitar o contacto com as insuportáveis relíquias.

Era ele o dono das grandes decisões familiares; verificava as economias e a sua palavra era sinónimo de concretude. Enquanto o jogo das probabilidades acontecia ninguém o podia incomodar – “ (...) *mais cinco libras certas no meu livro de cheques oito libras, nove xelins e sete dinheiros... quem está aí a mexer?... Oito, nove e sete, e vão sete... não diga nada, minha querida... mais a libra que emprestou aquele homem (...)*” (Barrie, 1993, p.9).

Convence-se de uma grandeza profissional inflexível mas não consegue deixar de analisar detalhadamente as obrigações financeiras familiares. Isto porque somente o controlo transmite segurança ao seu interior frágil. Predomina o pensamento e a ruminação; inibe-se a acção e a espontaneidade pois isso seria demasiado ameaçador. Surge uma contenção obsessiva que o impossibilita viver o calor relacional, dando lugar a uma provocação crua e dura dado ser a única estratégia que esconde o medo e o pânico da desaprovação e humilhação.

“*Isso mesmo (...)* *Faz-lhe festas! A mim é que ninguém faz festas. Não senhor! Eu sou o ganha-pão da família, por que é que haviam de me fazer festas, sim, porquê?*” (Barrie, 1993, p.26). Tinha, habitualmente, explosões que marcavam a sua imaturidade e sarcasmo – “*Previno-a, mãe, de que sem este laço no meu pescoço, nunca mais vou ao escritório, e se*

eu nunca mais for ao escritório, morremos os dois à fome e os nossos filhos acabam por pedir esmola na rua” (Barrie, 1993, p.22).

É fácil imaginar que os Darling são profundamente egoístas e invejosos, estando, por isso, amputados de autenticidade. Tudo aquilo que fazem pelo outro é na intenção de receber ou de se apropriar do que é bom para que essas qualidades sejam transferidas para o próprio. Prevalece uma relação fingida, em que o principal não é experienciar a partilha e sentir o afecto mas atacar os concorrentes. Vingam-se de quem lhes retira o lugar no pedestal e aproveitam para se evidenciarem enquanto destroem o outro. No fundo, não deixam de caminhar em paralelo com a perversão; a sedução serve exclusivamente para transformar o outro numa espécie de troféu que existe para os satisfazer e elogiar. São dependentes dessa admiração e têm bastante dificuldade em sair desta posição infantil; exercem uma maldade camuflada, desrespeitando o próximo para fazer face à sua extrema necessidade de se superiorizar.

Quando os homens Darling percebem que a sua vida ameaça transformar-se numa ruína nunca são capazes de integrar isso no verdadeiro sentido. Podem ridicularizar a sua vida mas têm muita dificuldade de inverter a fachada machista – *“Agora se eu fosse um homem fraco (...) Santo Deus, nem quero pensar no que me aconteceria se eu fosse um fraco!”* (Barrie, 1993, p.173) – ou, então, optam por se penalizarem mas sempre com uma sedução latente. Não podemos esquecer que são naturalmente fingidos e que as suas acções se assemelham a operações matemáticas – o resultado só pode ser um para se chegar ao êxito. Acreditamos que o Sr. Darling quando decidiu ir viver para a casota do cão caiu em si e sentiu-se verdadeiramente culpado? Ou percebeu que ao fingir sentir-se amargurado pela ausência dos seus filhos poderia obter outros ganhos e, indirectamente, continuar a receber atenção e, por isso, a gabar-se do seu mérito? Apesar de não ser visível, o fingimento continua. Vejamos:

“O significado profundo desta atitude em breve se tornou conhecido, e o grande coração do público comoveu-se. Multidões seguiam o carro de praça, aclamando-o com gosto; raparigas encantadoras agarravam-se às portas da carruagem para pedir autógrafos ao Sr. Darling; este deu entrevistas aos melhores jornais e, toda a boa sociedade o convidava para jantar, sempre com o mesmo pedido: «Venha na sua casota, por favor»” (Barrie, 1993, p.171).

1.2. Sra. Darling

Depois de percebermos o carácter e o temperamento do Sr. Darling é fácil imaginarmos que a mulher que vive a seu lado pertence a uma natureza de extrema afectividade, ingenuidade e maternalismo, que representa pouco mais do que um posto de resgate.

A Sra. Darling é descrita, por Barrie, como uma mulher extremamente bonita e romântica. Para além disso, o que a torna muito especial, é o seu carácter substancialmente afectivo, atencioso e ouvinte tanto para os seus filhos como para o seu marido, que também era maternalmente protegido. A sua acalmia permitia manter um lar menos tenso, pois era sempre condescendente à impulsividade e às extravagâncias infantis do marido. Nunca se esquecia das melhores estratégias para aconchegar os seus filhos e para tranquilizar o furacão Darling.

O que se pode pensar de uma pessoa que nunca se zanga? Ou, que é tão cuidadosa que prefere magoar-se a si mesma do que atingir singelamente o outro? Ou, ainda, que não ousa queixar-se de nada mesmo quando se sente exausta de tanto dar? É evidente que uma Sra. Darling é a companheira ideal para satisfazer os caprichos e incentivar a onnipotência de um marido presunçoso que, ainda assim, tem o privilégio de *a deprimir em suaves prestações*.

Acredito que se tivesse oportunidade de perguntar à Sra. Darling como se sentia, obtinha uma resposta positiva, ainda que com um sorriso inibido, um olhar abatido e uma contenção visível. Na verdade, não sentem uma depressão propriamente dita em que a tristeza domina. Provavelmente a Sra. Darling e as suas semelhantes sempre se sentiram *assim*; nunca se sentiram deprimidas nem nunca ninguém lhes disse que estavam ou eram deprimidas. No entanto, o *assim* é muito vazio, mas não deixa de ser egossintónico. Estão muito dispostas em agradar o outro e para além disso sentem-se tão ocupadas e preenchidas que certamente estão convencidas que essa é a norma.

Podem ser consideradas mulheres inteligentes mas na realidade nunca desempenharam outro papel senão o de dona-de-casa. Talvez servir os filhos e o marido fá-las ganhar um significado para a própria vida. Vêem da janela a vida social de outras mulheres mas, ainda que não censurem, não concordam, pois provavelmente estas não correspondem com a prontidão devida às solicitações dos seus amos. Dedicam-se a todo o terreno às tarefas domésticas; são amantes sensíveis; e encaram a protecção maternal como um fenómeno natural mesmo sabendo que só obtêm distraídos agradecimentos e, que se forem as próprias a precisar, essa protecção não é recíproca.

“- George, perguntou ela timidamente, ainda continua tão cheio de remorsos com o dantes, *não é verdade?*”

- Mais do que nunca minha querida! Veja só o meu castigo: viver numa casota de cão.

- Mas é mesmo um castigo, não é, George? Tem a certeza de que não está a gostar?

- Meu amor!

Ela não teve outro remédio senão pedir-lhe desculpa; então, sentindo sono, o Sr. Darling enroscou-se na casota, e pediu:

- Não quer tocar alguma coisa, para eu adormecer no piano das crianças?” (Barrie, 1993, p. 173).

Muitas mulheres como a Sra. Darling não perdem uma oportunidade para abraçar a sua função protectora em relação aos maridos. Recorrem a tudo para concluir que lhes são indispensáveis. Sentem-se cansadas mas justificam sempre as suas atitudes como sendo por uma “boa causa”. Encontram significado enquanto exercem uma indirecta escravidão. Sentem os fracassos do marido como sendo engraçados e olham-nos como quem sorri quando um filho faz um disparate. Um olhar orgulhoso. Apesar de até pensarem que algumas atitudes do companheiro são chamadas de atenção, não conseguem perceber que não é adequado; são incapazes de ignorar e de se superiorizar. A sua afirmação como mulher resume-se a *isto*. Na verdade... ao muito pouco!

Estão conscientes de que não são amadas como gostariam e esse núcleo teima em estar, frequentemente, presente. Esta tristeza latente, naturalmente, encaminha-as para um registo anaclítico com os filhos em que se torna fundamental proteger os seus íntimos frágeis daquilo que interpreta como um lar tenso e pouco favorável. Ainda que com um rancho de filhos, a Sra. Darling tem a deliciosa capacidade de organizar os pensamentos destas crianças como quem, e/ou enquanto, arruma minuciosamente as roupas nas gavetas. Mais: não os impede de voar, entrega-os ao caminho dos sonhos, abrindo-lhes a janela para a Terra do Nunca.

“(...) a Sra Darling dera-lhes banho e cantara para elas até que uma por uma lhe soltaram a mão para se embrenharem no país dos sonhos. (...) Enquanto dormia, a Sra Darling teve um sonho. Sonhou que a Terra do Nunca ficara de repente mais perto (...) mas no sonho o rapaz rasgara a névoa que envolve a Terra do Nunca, e ela via Wendy, John e Michael a espreitar pela abertura” (Barrie, 1993, p.16).

1.3. Jonh & Michael

Não é possível analisar John e Michael com o mesmo detalhe e especificidade das outras personagens. Contudo, fornecem dados importantes para compreender a dinâmica psíquica de uns filhos que crescem no seio de um lar como o da família Darling.

John era um rapaz muito prático. Wendy queixava-se que ele não dava muito valor às mulheres, e que este era um grande defeito do rapaz. Segundo Barrie (1993, p.91), a única marca que Jonh deixou na

ilha está relacionado com a brincadeira das sereias. Estas gostavam muito de lançar bolhas de ar com as suas coloridas caudas, sendo o arco-íris a baliza. John observava-as atentamente e introduziu uma nova maneira de lançar a bolha; em vez das sereias guarda-redes utilizarem as mãos podiam utilizar a cabeça.

O Michael era o filho mais novo do casal Darling e, por sua vez, o mais pequenino dos meninos-perdidos. Segundo o narrador, “*Wendy fazia questão de ter um bebé*” e na Terra do Nunca não dormia junto dos outros meninos, mas num cesto suspenso do tecto. Nas aventuras isso não era importante, não havia essa diferenciação, e por isso Michael participava em tudo o que acontecia na ilha. Gostava muito de brincar com um papagaio de papel que o próprio construiu, e a sua marca na Terra do Nunca está associado a ele. Quando Wendy estava em apuros, na lagoa das sereias, Michael deixou voar o seu papagaio que assim conseguiu salvar a heroína dos meninos-perdidos.

Depois de olharmos atentamente para os pais, torna-se fácil apreender a atitude das crianças e, principalmente, a sua fuga. A relação do casal é absolutamente parentificada – a mulher veste o papel de mãe sobreprotectora de um marido que vira filho caprichoso e intolerante. O Sr. Darling com as suas acrobáticas infantilidades e constantes chamadas de atenção acaba por ocupar muito espaço na família, sendo visto pelos próprios filhos como um irmão mais velho, que rouba e consome todo o calor afectivo da mãe. Ficam ligeiramente ressentidos e infelizes quando se deparam com a pouca área que preenchem e são invadidos pela insegurança e desconfiança: a que lugar pertencem? Quem é quem nesta família?

Vivem numa situação de passividade perante uma onipotência e controlo (indefinido: paterno e/ou fraterno), que esconde a sua dor atrás da máscara machista e dura; que faz questão de enviar mensagens patologizantes para dissimular a ansiedade e transformá-la numa brincadeira. Nunca aprendem a identificar e a comunicar os sentimentos diante de uma realidade que jamais verbaliza um verdadeiro *gosto de ti*. Obviamente, que tudo isto promove um distanciamento afectivo e que é evidente pelo comentário que Wendy tece do irmão John, dando-nos pistas de um funcionamento recorrente de uma identificação ao agressor.

1.4. Wendy

Wendy, a filha mais velha do casal Darling, é uma personagem muito importante na obra de Barrie. Foi a primeira a aperceber-se das visitas nocturnas de Peter, dos longos serões em que este tocava flauta aos pés da sua cama tendo, por ele, uma grande admiração – “*invadia quase por completo o espírito de Wendy*” (Barrie, 1993, p.14). Nunca o tinha visto até ter acordado numa dessas noites que prometera ser o início de longas aventuras.

Desde o início, Wendy esforça-se por agradar e confortar Peter Pan que se apercebe que a presença da menina na ilha seria muito valiosa para o grupo. A ingenuidade de Wendy fá-la seguir por perigosos caminhos mas, para desgosto da fada Sininho, nenhum é fatal. A atitude sedutora e manipuladora de Peter é

suficiente para que a sensível Wendy aceite voar até à hilariante Terra do Nunca – “(Peter) – *Wendy, Wendy, em vez de ficares a dormir na tua estúpida cama podias andar comigo a voar e a dizer coisas divertidas às estrelas (...) e há sereias, Wendy (...) com caudas bem compridas (...) já pensas-te Wendy como serias respeitada por todos nós? (...) Wendy podias aconchegar os cobertores quando fosse noite (...) nunca tivemos ninguém que nos aconchegasse;* (Wendy) – *Abh! - e Wendy estendeu os braços para ele (...) é fascinante, não há dúvida!*” (Barrie, 1993, p.39). À chegada, Peter decide apresentá-la e adoptá-la como a mãe dos meninos-perdidos – “*grandes notícias rapazes (...) trouxe finalmente uma mãe para todos vós*” (Barrie, 1993, p.72), sendo este um papel que Wendy abraçou com muita felicidade, ainda que se sentisse naturalmente insegura – “*é uma ideia fascinante, de facto, mas como vêem eu sou só uma rapariguinha. Não tenho experiência nenhuma*” (Barrie, 1993, p.79).

Wendy ficou fascinada com a ideia de poder voar e imaginou que a sua estadia na Terra do Nunca seria, no mínimo, excitante. Apercebera-se de algumas atitudes estranhas durante a caminhada pelas estrelas mas ignorou; e mesmo antes de chegar, já tinha uma fada inimiga que lhe deu as *boas vindas* mandando atingirem-lhe com uma flecha que, magicamente, não foi fatal. Depois, poucos minutos de ter aterrado e recuperado, depara-se com uma série de rapazinhos rebeldes e é apresentada como mãe pelo seu companheiro idealizado. Aceita o papel com alguma relutância; evidencia as suas incertezas mas não resiste à insistência e domínio de Peter. É atraída para a Terra do Nunca a fim de viver emoções infindáveis mas a realidade inverte-se e Wendy não contesta. Troca a liberdade e aventura a fim de ser cuidadora. O que se passa com Wendy? Em poucas palavras... Wendy preparava-se para ser uma versão melhorada da Sra. Darling.

Wendy mostra-se uma mãe extremamente amável, dedicada e preocupada com todos os meninos. Para além de ser sobreprotectora e contadora de histórias fabulosas, arranjava sempre tempo para desenvolver à minúcia as tarefas domésticas – “*A hora preferida de Wendy para coser e passar era depois de já estarem todos deitados. Só então tinha, como ela dizia, um pouco de tempo para respirar; e ocupava-o fazendo roupas novas para eles e pondo-lhes joelheiras nas calças, pois estavam sempre a rompê-las nos joelhos*” (Barrie, 1993, p.84). Apesar de estar sempre bastante ocupada tinha muito gozo pelo papel materno que desempenhara.

Wendy tem consciência que abraçar esta função materna carrega uma responsabilidade que a própria sente como ameaçadora. Há uma voz dentro dela que lhe transmite essa insegurança, mas também há uma recordação que a tranquiliza dando-lhe directrizes para desempenhar esse papel. Vai até ao extremo com a esperança de um dia ser recompensada pelo seu esforço e dedicação. Arranja justificações arbitrárias que a faça convencer que as suas atitudes são reconhecidas e especiais; nega libertar-se do desespero e do desânimo que, na verdade, invade os seus dias. Essa insegurança é escamoteada enquanto desempenha as tarefas domésticas e obedece rigorosamente aos horários. A preocupação é manifesta e torna-a num furacão ansioso, embora nunca se zangue nem altere a sua amável expressão. Tem grande medo de errar, de falar do que sente e de partilhar afectos; não há lugar para rir dos fracassos; e, não lhe é permitido

comunicar no silêncio. Em virtude disto, trabalha muito... numa agitação própria e característica da terra firme. O que será que Wendy nos dizia se lhe perguntássemos a diferença entre a Terra dos Darling e a Terra do Nunca?

Wendy faz tudo para satisfazer Peter Pan, acarinhava-o e lamentava os seus desgostos – “*Às vezes chegava a casa com a cabeça envolta em ligaduras, e então Wendy lastimava-o e lavava-lhe as feridas em água morna, enquanto ele contava uma história estonteante*” (Barrie, 1993, p.86). Era de uma ternura e de uma amabilidade extrema – “*Wendy costumava tirá-lo da cama e pegar-lhe ao colo, sossegando-o com carícias ternas que eram um segredo só seu, e quando ele acalmava punha-o de novo na cama antes de estar bem desperto, para que não chegasse a saber da indignidade a que fora sujeito*” (Barrie, 1993, p.138). Jamais o criticava apesar de se sentir decepcionada com algumas das suas atitudes. Ao certo, Wendy alimentava uma intensa paixão por Peter e esforçava-se por acreditar – “*Oh, meu Deus, às vezes chego a ter inveja das solteironas*” (Barrie, 1993, p.84), e transmitir aos meninos que ambos mantinham uma relação amorosa – “*Meninos, estou a ouvir os passos do vosso pai. Não esperá-lo à porta como ele gosta*” (Barrie, 1993, p.113). No entanto Peter, devido às suas dificuldades em matéria de afectos, nunca correspondia da forma como Wendy gostaria – “(Wendy) – *O que é Peter?*; (Peter) – *Estava agora a pensar - disse ele, vagamente assustado - isto de eu ser pai deles é só a fingir, não é?*; (W) – *Claro - disse Wendy friamente*; (P) – *Sabes - continuou ele como quem pede desculpa - é que se eu fosse pai deles parecia logo muito mais velho*; (W) – *Mas eles são nossos, Peter, meus e teus*; (P) – *Mas não é a sério, pois não, Wendy?* - *perguntou ele ansiosamente*; (W) *Não, se não quiseres não é a sério (...)* Peter (...) *o que é que tu sentes por mim ao certo?*; (P) – *Gosto de ti como um filho, Wendy*; (W) – *Bem me parecia - disse ela, indo sentar-se sozinha no outro extremo da sala*” (Barrie, 1993, p.115).

Será que me é permitida a ousadia de perguntar se já pensaram quantas Wendys existem nas casas da Terra Firme? Lutam por não serem mães mas, em última instância, percebem que a protecção maternal parece ser a melhor forma de manifestar o amor que sentem pelo companheiro. Será amor? Colocar os homens nos braços ou tê-los ao *colinbo* parece ser a única oportunidade de existir alguma aproximação corporal. Certamente que esta dinâmica relacional é transversal a muitos casais, ainda que se sintam mais cómodos a justificar que a mulher é mais afectiva e, erroneamente, mais madura. Na verdade esta protecção maternal só contribui para a manutenção de uma relação imatura! Não há lugar para o diálogo, calam as palavras com medo de fragilizar ou cansar o homem, e esperam pelo dia que a imaturidade se desvaneça. Para além disso, exibem o seu companheiro a troco do seu egoísmo, indiferença e mau humor. Não percebem (ou tentam não perceber) que a sua dedicação e esforço é sentido como uma obrigação e, por isso, as suas acções têm pouco ou nenhum êxito. É comum ver retiros de Wendy's onde se partilham lamentações e onde se gabam sacrifícios (como se o amor fosse algum sacrifício; ou, como se o sacrifício fomentasse qualquer relação saudável), chegando a conclusões simplistas e cómodas – *os homens são todos iguais*.

Se reflectirmos, será que conseguimos encontrar a razão para o maternalismo de Wendy com Peter Pan? Sabemos que Wendy estava habituada a ajudar a mãe a tratar maternalmente do seu pai. Podemos supor que o seu instinto maternal foi-lhe passado pela dinâmica do lar Darling em que há determinadas encomendas para lidar com o sexo oposto. Talvez, Wendy tenha tido essa consciência e tenha tentado fugir, vendo em Peter uma forma de satisfazer a sua fome de afecto. Afinal, ele inicialmente foi tão amável e delicado que Wendy, naturalmente, cedeu aos seus encantos. Porém, na sua estadia na Terra do Nunca, sentiu-se perdida no seu exibicionismo e isolada das suas carícias. Estava ela apaixonada pelo um homem exactamente igual ao seu pai? Julgo que não, mas que tinha algumas características semelhantes isso não pode ser negado. O comportamento parece ser para sempre circular e, mais uma vez, a transmissão intergeracional parece estar lado-a-lado nas opções da vida.

Algumas mulheres Wendy's, a determinado momento, sentem-se desgastadas e não se conformam com a desilusão. Perdem a esperança que um dia lhes seja retribuído um gesto sincero de amor. Pelo contrário, guardam alguma energia e lutam por se tornarem fadas sininho!

1.5. Nana

A cadela Terra-Nova chamada de Nana exercia a função de ama aos filhos do casal Darling. Foi encontrada nos jardins de Kensington e, segundo o autor, *“passava a maior parte do seu tempo a espreitar para dentro dos carrinhos de bebé, e onde era detestada pelas criadas dos meninos mais desatentas, pois seguiu-as até a casa e fazia queixas delas às patroas”* (Barrie, 1993, p.10).

É demonstrado, ao longo da obra, que Nana tinha uma qualidade que a diferenciava – o seu instinto maternal fortemente apurado, dado que era quem melhor conhecia os meninos Darling. Reconhecia, irremediavelmente, qualquer um dos seus movimentos, estava atenta e preocupada com a saúde das crianças, levantando-se a qualquer hora com o intuito de as tratar e proteger. Era ela quem os acompanhava à escola e às actividades desportivas, e quando não se portavam bem era assertiva a colocá-los na ordem com as suas cabeçadas. Os meninos mantinham uma enorme admiração pela cadela e tinham-lhe imenso respeito, pois reconheciam que o seu bom aspecto e educação devia-se à dedicação de Nana.

Esta realidade de ser incumbida a um outro, neste caso uma maravilhosa cadela, a responsabilidade na educação das crianças não nos pode surpreender, pois não podemos esquecer a falta de qualidade que vigora no lar dos Darling. Afinal era preciso alguém que desempenhasse funções complementares à Sra. Darling, dado que esta não tinha, naturalmente, disponibilidade para fazer cumprir devidamente o seu papel perante a verticalidade de um marido caprichoso e rezingão. Nana sabia-o muito bem e não se importava de desempenhar o seu papel

maternal. Por sua vez, as crianças tinham a sorte de ter como ama alguém que possuía o poder de amar, proteger, confortar e brincar.

Esta evidência incomodava o Sr. Darling, porque sentia que os seus filhos a valorizavam constantemente enquanto que por si não demonstravam tanta admiração. Como agravante, Nana não demonstrava grande afecto por ele, e a Sra Darling não se cansava de elogiar os seus feitos – “*George, a Nana é um tesouro*” (Barrie, 1993, p.23). Ao Sr. Darling custava-lhe reconhecer que muitas das qualidades das crianças se devia ao esforço desta ama delicada; estava sempre alerta para lhe negar o seu valor e devolver a crueldade, que esconde a inveja de, enquanto criança, não ter recebido tanta atenção e amor. Mesmo com a Sra. Darling e as suas juras de amor a *tempo inteiro* não lhe era suficiente! Adorava apontar as culpas a Nana quando algo de estranho se passava – “*É o resultado de termos uma cadela como criada de meninos*” (Barrie, 1993, p.19).

1.6. Peter Pan; Terra do Nunca; e, Meninos-perdidos

Barrie atribuiu à personagem principal da sua obra o nome de Peter Pan. Segundo o autor, este era “*um rapaziño lindo, vestido de folhas secas e dos sucos que brotam das árvores*” (Barrie, 1993, p.17). Caracterizá-lo é uma aventura tão grande como aquelas em que é ele o protagonista; decifrar o seu paradeiro é uma tarefa, para além de difícil, confusa, como é demonstrado em vários momentos o longo da história. Como é referido pelo narrador, “*Peter não fazia a mínima ideia de qual fosse a sua idade; tinha apenas algumas vagas suspeitas, mas arriscou: - Wendy, eu fugi de casa no dia em que nasci (...) foi porque ouvi o pai e a mãe a falar do que eu havia de ser quando fosse crescido (...) eu não quero nunca ser crescido (...) quero sempre ser um menino pequeno para poder brincar. Por isso fugi para os jardins de Kensington e vivi muito tempo com fadas*” (Barrie, 1993, p.34). Uma das características principais que se apreende é a sua recusa em crescer – “*Pan quem és tu afinal? (...) Sou a juventude e a alegria (...) Sou um passarinho acabado de sair do ovo*” (Barrie, 1993, p. 163), e o seu afastamento a tudo o que diz respeito a obrigações da idade adulta – “*Eu não quero ir à escola aprender coisas sérias (...) Não quero ser um homem. Ó mãe da Wendy, já pensou? Se eu acordasse um dia e descobrisse que tinha barba?*” (Barrie, 1993, p.180). Peter apenas se relacionava com crianças e abominava os adultos e o que daí podia surgir – “*(...) na Terra do Nunca há um ditado segundo o qual morre um adulto por cada vez que alguém respira; e Peter matava-os assim, vingativamente, o mais rápido possível*” (Barrie, 1993, p.123).

Das origens de Peter pouco ou nada se sabia; apenas, em alguns momentos, demonstra a sua insatisfação pelo que se praticava nas famílias da terra firme. Decide fugir de um lar que lhe provocava desconforto e desinteresse, que lhe bloqueava os maravilhosos caminhos e mistérios da infância ao transmitir mensagens que soavam obrigatoriedade e fazia com que, qualquer um, ficasse com pele-de-galinha. Provavelmente, um lar à semelhança dos Darling! O herói parte desta situação inicial que abafa o seu equilíbrio e opta por construir uma verdadeira família, onde

todos partilham a mesma linguagem e um lugar onde os desadequados adultos não tinham espaço para pronunciar o que quer que fosse.

Peter Pan oferece-se não só como protagonista de experiências fantásticas mas, também, como um personagem que ilustra a possibilidade de serem encontrados percursos alternativos a fim de encontrar a sua identidade e aceder à sua maturidade, ainda que esta seja constantemente renunciada. É construída uma ilha onde tudo pode ser sentido, tocado e experimentado, sem precisão ou rigor temporal. Aqui vive-se de tudo: desde as infundáveis brincadeiras que provocam belos sorrisos, às perigosas aventuras em que, irremediavelmente, se impõe a ameaça, transforma olhos gigantes e obriga a estratégias mentais com vista à defesa. Peter não cumpre a função pedagógica do menino bem comportado; antes, evidencia a autenticidade do mundo infantil – constituído tanto por fadinhas que voam e beijam as maravilhosas particularidades coloridas da natureza, como por índios e piratas que esboçam sorrisos maléficos em pleno luar.

“De todas as ilhas paradisíacas, a Terra do Nunca é a mais acolhedora e mais compacta; em vez de grande e extensa, com distâncias enfadonhas entre as várias aventuras, é deliciosamente apinhada. Quando nela se brinca, de dia, com as cadeiras e toalhas de mesa, a Terra do Nunca nada tem de assustador, mas nos dois minutos antes de adormecer torna-se quase, quase real. É por isso que fica uma luz acesa no quarto” (Barrie, 1993, p.13). Segundo Barrie (1993, p.128), *“é sempre o pele-vermelha que lança o ataque, e fá-lo, com a astúcia própria da sua raça, imediatamente antes de nascer o sol, hora a que se sabe que a coragem dos brancos atinge o seu ponto mais baixo”*. Os Peles-Vermelhas são índios que pertencem à tribo dos Piccaninny, sendo transmitido, que esta não pode ser confundida como uma vulgar pois é altamente poderosa e estavam sempre perigosamente armados. O seu aparecimento na ilha é fugaz, mas suficiente para espalhar o alvoroço. A primeira a aparecer é a *Grande Ilustre Pantera Pequena*. Posteriormente, *“na retaguarda, o lugar de maior perigo, vem a Lírio Tigrino, muito direita e altiva, uma princesa por direito próprio. É a mais linda de todas as Dianas morenas e a beldade dos Picaninnies, alternadamente namoradeira, distante e afectuosa; não há valente que não quisesse tomar por esposa a jovem esquiva, mas ela foge ao altar empunhando o machado de guerra”* (Barrie, 1993, p.62).

Na verdade, a Terra do Nunca tem muito de real. Em virtude da sua descrição, apreende-se que a ilha não tem só o intuito de ser fabulosa e não é dona dos estereótipos cor-de-rosa, muitas vezes, associado à infância. Só alguns tinham acesso à ilha e quando aterravam passavam fazer parte da legião dos meninos-perdidos.

Os meninos-perdidos são as *“crianças que caem dos carrinhos de bebé quando as mães se distraem. Se ninguém vier reclamá-las no prazo de uma semana são mandadas para muito longe, para a Terra do Nunca, como pagamento pelas despesas”* (Barrie, 1993, p.37). Estas crianças morriam e era Peter que as acompanhava durante o caminho para que estas não se assustassem. Assim, *“o número de meninos na ilha varia, é claro, consoante os que vão sendo mortos, e assim por diante; e que quando dão sinais de começar a crescer, o que é contrário às regras, Peter põe-nos fora; mas presentemente havia seis, contando os gémeos como dois”* (Barrie, 1993, p.58).

Tootles é o mais azarento, frágil e medroso dos meninos, porque estava sempre ausente quando aconteciam as maiores aventuras da ilha – “*a má sorte deixara-lhe no rosto uma doce melancolia, mas em vez de lhe azedar o carácter amansara-o, fazendo dele o mais humilde dos rapazes*” (Barrie, 1993, p.58). Era, habitualmente, o escolhido pela fada sininho para as maiores partidas, principalmente contra Wendy, dado ser o mais fácil de enganar. *Nibs*, o mais jovem do grupo e aquele que ao longo da obra se mostra mais alegre e bem disposto. *Slightly*, considerado como o mais presunçoso e atrevido, passeando sempre com um ar altivo e com “*o nariz insolentemente arrebitado*” (Barrie, 1993, p.59). Este gostava muito de dançar ao som das suas melodias que eram feitas através dos instrumentos adaptados dos ramos das árvores. *Curly*, conhecido como o maior trapalhão e o mais desobediente. Por ser tantas vezes interrogado por Peter quando as coisas não corriam bem, antecipava-se sempre independentemente de ser o culpado ou não. A caracterização dos gémeos é a mais difícil por não ser tão objectiva como a dos outros meninos, pois “*Peter nunca percebeu ao certo o que eram gémeos, e o seu grupo não estava autorizado a saber nada que ele não soubesse, por isso estes dois mostravam-se sempre muito vagos quando falavam de si próprios, e faziam os possíveis para agradar andando sempre juntinhos, como quem pede desculpa*” (Barrie, 1993, p.59). Os últimos a juntar-se ao clã dos meninos-perdidos são os irmãos *Jonh* e *Michael*.

A Terra do Nunca assemelhava-se a um posto de resgate onde alguns recorriam após a ruptura face à dependência de algo ou de alguém que se tinha mostrado aborrecido e que não fomentava um crescimento divertido e feliz. Os seus habitantes deram por terminada uma escuta passiva e uma submissão que causa profundos arrepios.

Perante este emaranhado encontraram a ponta do novelo e decidiram partir... Inicia-se a viagem, no verdadeiro sentido do termo, e dá-se um distanciamento físico e afectivo de um continente que passa a secundário. Percorrem-se espaços bem diferentes e significativos, onde existem conflitos, situações que evocam tremores na barriga e momentos em que se desejava ser o todo-poderoso. Estes confrontos quando são enfrentados tornam-se, mais tarde ou mais cedo, vencidos e dominados a fim de um verdadeiro fortalecimento, evidenciando que o paraíso, em momentos sentido como perdido, vai sendo sucessivamente ganho. Aqui assiste-se a uma luta por um *Eu* mais forte e consistente, ao contrário daqueles que se rendem ao medo e às derradeiras inseguranças permanecendo para sempre perdidos. Assim, talvez nos leve a pensar que o voo físico representa, também, aerodinamismos internos em que percorrer por estranhas estradas permite uma retoma ou nova construção.

O caminho para chegar a esta surpreendente ilha é bastante difícil, pois as indicações de Peter são completamente ilegíveis – “*Vira-se na segunda à direita, e depois segue-se sempre em frente até ser de manhã*” (Barrie, 1993, p.45). Como o rapaz dizia “*nem os pássaros munidos de mapas que consultassem nas esquinas ventosas, conseguiam lá chegar com estas instruções?*” (Barrie, 1993, p.45). Talvez Peter não fosse sempre muito bem compreendido, pois o que ele queria transmitir é que o único instrumento capaz de levar alguém ao paraíso não se comprava nem tão pouco se podia fazer empréstimo. Esse instrumento só se encontrava nas

profundas riquezas do *ser criança* pois, infelizmente, só estas conseguiam acreditar no seu voo – “*só quem for alegre, inocente e cruel é que consegue voar*” (Barrie, 1993, p.186). Por este motivo é que as “*Terras do Nunca são bastantes variadas*” (Barrie, 1993, p.13).

Como já foi referido, Peter era muito resistente em falar das suas origens e, especificamente, dos seus pais. Porém, em alguns excertos da obra é possível apurar que ele se aproxima desta temática e juntando esses vários momentos podemos obter um panorama geral.

Como afirma o narrador, “*só na ausência de Peter é que podiam falar de mães, pois ele decretara que se tratava de um assunto idiota e proibira tais conversas*” (Barrie, 1993, p.62). No entanto, nos capítulos seguintes, Peter num diálogo com Wendy fala sobre o assunto – “*Há muito tempo eu pensava como vocês, que a minha mãe teria sempre a janela aberta para eu entrar, por isso estive longe durante luas e luas, e depois voltei para casa a voar; mas a janela estava fechada, porque a mãe se tinha esquecido de mim, e havia outro rapaziño a dormir na minha cama*” (Barrie, 1993, p.122). Peter tencionava mostrar que as crianças sobrevivem bem sem os adultos, nomeadamente sem uma mãe. O narrador acrescenta, ainda, que “*se Peter alguma vez tivera uma mãe, já deixara de sentir a sua falta. Passava muito bem sem ela. Reflectira muito sobre as mães, e só se lembrava das suas piores facetas*” (Barrie, 1993, p.126). Porém, Peter sentiu a necessidade de adoptar Wendy para desempenhar o papel de mãe na ilha. Sabia como a seduzir e a sua astúcia tornava o rapaz mais perspicaz de sempre.

Ainda que a referência directa à mãe seja breve Peter consegue transmitir uma infância desconcertante e, de algum modo, infeliz, estando marcada por algo irregular e que, por isso, não merece crédito. Primeiro assusta-se ao ouvir deveres e obrigações que não estava preparado para as fazer cumprir; e, depois, quando achou ser o melhor momento para regressar viu-se espelhado na janela fechada. Assim, ele explica o motivo do seu desagrado evidenciando a substituição a que fora sujeito. Sente o abandono e a rejeição, e demonstra-nos ter sido a última esperança de voltar para casa. Por estas situações Peter decretava que este era um assunto proibido e encerrado na ilha. Assim, assume uma postura de distanciamento nesta matéria, embora abra algumas tréguas que demonstram a contradição.

A mágoa e o desconforto de viver sem uma figura materna nunca foram ultrapassados. Esta fixação exprime-se quando adopta Wendy para ser mãe da legião dos meninos-perdidos, em que ele era o grande herói. Peter exige que ela se comporte de determinada maneira e impõe o rigor nas suas acções. A pobre rapariguinha que ansiava por um segundo de compaixão não pode falhar pois, provavelmente, se ousar desviar-se da expectativa do herói este fazia transpirar toda a sua fúria. Wendy acaba por ser uma auxílio externo de Peter permitindo-lhe, com a sua presença, colmatar a falha que teima em não cicatrizar. Protegia-o dos seus conflitos internos, satisfazia todos os seus caprichos e mostrava-se leal ao seu menor suspiro!

Relativamente à figura paterna, Peter não fala tão directamente como se pronuncia em relação à mãe. No entanto, esta importante figura está, obviamente, inserida na obra mas o seu significado está mais escondido. Mais à frente esta realidade será clarificada; por enquanto, alerta para escutarmos a relação do rapaz com as personagens de autoridade, isto é, aqueles que se mostram como mais fortes e difíceis de combater!

Peter Pan apresenta-se frequentemente como o herói ou capitão dos meninos perdidos; reconhece e aprecia a paixão que a sua amiga fada sininho mantém por si; e, não consegue controlar o ódio que tece pelo Homem e pirata Capitão Gancho. O narrador antecipa que uma das características mais fascinante de Peter era a sua presunção (Barrie, 1993, p.33). A genialidade, carácter exibicionista e a onnipotência de Peter Pan é demonstrado frequentemente, não permitindo que a nenhuma das outras crianças seja conferida tamanha esperteza – “*Eu não consigo deixar de me gabar quando estou satisfeito (...) que esperto que eu sou!*” (Barrie, 1993, p.33). Em qualquer acção, Peter tencionava mostrar as suas habilidades e valorizar as suas conquistas – “*Olá rapazes (...) voltei (...) porque que não me aclamam?*” (Barrie, 1993, p.72), e aceitava, exclusivamente, comentários de admiração. Transmitia, constantemente, que a ele cabia as grandes decisões e que por isso merecia um respeito inconfundível – “(Peter) – *Escuta John; (Jonh) – Sim; (P) - «Sim meu capitão»; (J) - Sim, meu capitão; (P) - Há uma coisa, que todos os rapazes sob meu comando tiveram que prometer, e que tu tens de prometer também (...) Se defrontarmos o Capitão Gancho em campo aberto, tens que o deixar por minha conta; (J) - Prometo*” (Barrie, 1993, p.53). Peter Pan reconhecia, com a sua franca modéstia, que era diferente das outras crianças - “(Cap. Gancho) - *Tens outra voz para além dessa?*; (Peter) - *Sim; (CG) - E outro nome?*; (P) - *Sim, também;* (CG) - *Vegetal?*; (P) - *Não;* (CG) - *Animal?*; (P) - *Sim;* (CG) - *Homem?*; (P) - *Não;* (CG) - *Rapaz?*; (P) - *Sim;* (CG) - *Rapaz igual aos outros?*; (P) - *Não!;* (CG) - *Rapaz prodigioso?*; (P) *Sim!*” (Barrie, 1993, p.98).

Peter queria ouvir tudo o que reforçasse as suas acções e hábeis estratégias, estava deliciado consigo mesmo e integrava todas as informações que admitissem a sua perfeição. Em virtude de estar tão centrado em si, ignorava todas as dificuldades vindas dos outros. Quando as escutava era para, posteriormente, ouvir o grito do herói, ou seja, a defesa do outro possibilitava-lhe ser considerado o responsável por o salvar. Se algo falhasse a culpa seria sempre atribuída ao exterior, e se não aclamassem os seus gestos heróicos invadia-se de raiva com o intuito de intimidar quem ousasse inferiorizá-lo. À sua volta tudo é demasiado fraco perante a sua extrema grandiosidade.

No entanto, por vezes não era tão forte como desejaria e utiliza essa inflexibilidade com o fim de escamotear uma insegurança insustentável. É-lhe realmente proibido amar e elogiar, pois isso tornaria clara a sua imperfeição. Em Peter Pan é notável a célebre ideia que sempre que nos sentimos mal amados fazemos questão de ser adorados e admirados. Quando predomina o peso da traição e da deslealdade os movimentos traduzem essa falta; no vazio torna-se obrigatório

procurar preciosidades que colmatam essa carência e fechem essas feridas que ainda que sejam passadas teimam em estar constantemente presentes.

Nem quando Peter se via confrontado com alguma situação de perigo, ou quando acontecia algo que o magoava, ele mostrava fraqueza. A sua reação face à ameaça ou ao desânimo era sempre contrária à dos restantes meninos – *“Por pouco não chorou, nessa altura; mas imaginou como ela ficaria indignada se em vez de chorar ele risse; soltou, portanto, uma gargalhada desdenhosa, e adormeceu enquanto ria”* (Barrie, 1993, p.137). É, também, habitual tocar alegremente a sua flauta enquanto situações desagradáveis acontecem. O único momento de tristeza expressa por Peter foi quando a fada tomou o remédio envenenado por Gancho, mas a esperança de que muitas crianças ainda acreditavam em fadas possibilitou a sobrevivência de Sininho e a retoma aos seus costumes.

São destas atitudes a que me refiro quando expresso que há alturas em que o medo sussurra ao ouvido de Peter. A inclinação para gargalhadas estonteantes, a verticalidade de uma flauta que cala a voz negra simboliza a única fuga ao confronto com algo que ameaça desarrumar as prateleiras da mente. Peter sente-se irritado quando perde a sua sombra, quando luta com Gancho ou quando Wendy anuncia o seu regresso a casa, mas é levado a camuflar a sua tristeza e preocupação, através de movimentos contrários que fingem alegria.

É certo que o nervosismo e a ansiedade invadem Peter e que o seu intuito de dissimular estes sentimentos é mais um indício irregular. Transmite que o rapaz é produto de uma geração que abafa as tristezas das crianças, em que os meninos se devem se mostrar sempre corajosos e derradeiros, estando impedidos de evidenciar qualquer fraqueza. Embora Peter se tivesse mostrado muito resistente a certas pressões familiares optando por afastar-se delas, naturalmente, não consegue passar ao lado do abismo narcísico e ansioso.

Peter era diferente dos outros meninos por outra característica... acontecia esquecer-se frequentemente tanto das suas aventuras como das pessoas que conheceu – *“Peter saía muitas vezes sozinho, e quando voltava nunca se percebia ao certo se tivera ou não alguma aventura. Acontecia-lhe esquecer-se tão completamente que não dizia nada sobre o que se passara”* (Barrie, 1993, p.86); *“Olha Wendy (...) sempre que vires que eu me estou a esquecer de vocês, vai-me dizendo «sou a Wendy», que eu lembro-me logo”* (Barrie, 1993, p.49).

Peter interessava-se somente pelo presente; por ser no *aqui e agora* que se saboreiam as aventuras e se vivem as experiências. O passado não existe dado ser uma parte tão nublada que dificulta o seu acesso. O que aconteceu na vida de cada um antes de aterrarem na ilha não interessava, dado esta proporcionar um “novo nascimento”; e, o que aconteceu no minuto anterior também não tem importância, pois isso podia transformar a Terra do Nunca numa monotonia e bloquear a imaginação, uma vez que nesta só ocorriam coisas novas e significativas. Peter preferia preencher a memória com fantasias e expectativas. Usa-a para sua satisfação e

pretende dominá-la. Na verdade, os conteúdos que nela habitam contradizem as acusações e as relíquias difíceis de suportar e que, por isso, estão encaixotadas num cantinho que exclui o inaceitável da consciência. Os acontecimentos permanecem armazenados mas Peter construiu toda uma arquitectura mental que impossibilita a sua lembrança. É certo que possam emergir sentimentos que Peter não desconhece e que poderão reavivar velhas recordações mas, no entanto, o embrião ou o contexto original está longe de ser perceptível. Peter não tinha tempo para os decifrar e/ou construir ligações que permitissem associar sentimentos presentes a sentimentos passados. Contrariamente, ele desenvolveu toda uma arte de manter os afectos afastados de si de forma a distanciar a vivência da própria verdade, defendendo-se de ferir, mais uma vez, a sua integridade.

Como um verdadeiro herói, Peter tinha imensas pretendentes; senti-as como diferentes mas nunca percebera ao certo o porquê – “*És tão esquisita – disse ele (a Wendy), sinceramente desconcertado – e a Lírio Tigrino é tal como tu. Ela quer qualquer coisa, não percebo o quê, mas diz que não quer ser minha mãe*” (Barrie, 1993, p.115).

1.7. Peter Pan & Piratas

Ao ler atentamente a obra e ao compreender Peter Pan, descobrimos que muitos mistérios ainda se encontravam reservados e que há particularidades, menos evidentes, que permitem fazer uma análise mais profunda do conto. Em virtude disto, faz-me sentido associar Peter Pan à pirataria presente na obra e veremos que não é por acaso o ódio que os envolve.

Sabe-se que os piratas são os inimigos dos habitantes da ilha e que surgiam sempre, com os seus modos ameaçadores, no seu assustador navio – “*Era o canibal dos mares, tão temível que quase dispensava aquele olho vigilante, pois vogava imune a coberto do horror que o seu nome infundia*” (Barrie, 1993, p.145). Este bando de homens anunciava sempre a sua chegada, à Terra do Nunca, cantando canções temíveis, dando tempo às crianças de regressar rapidamente aos seus consagrados esconderijos. Ainda que os meninos-perdidos se demonstrassem muito unidos, não conseguiam esconder o medo que sentiam com a chegada da pirataria, sendo que a única alternativa para evitar o pior seria a fuga para dentro da sua casa, dado os orifícios de entrada estarem muito bem disfarçados.

O grupo de piratas apresentava-se sempre de um modo absolutamente temível; vejamos:

O italiano *Cecco*, demonstrava sempre uma atenção exagerada ao ambiente, escutava qualquer som encostando o seu ouvido ao solo; tinha os braços muito fortes e musculados, enfeitando-se com moedas de prata presas às orelhas. Este guerreiro “*gravou o seu nome em letras de sangue nas costas do governador da prisão de Goa*” (Barrie, 1993, p.60). *Bill Jukes* exibia o seu corpo tatuado e era conhecido por ter resistido a “*seis dúzias de chicotadas de Flint, a bordo do Walrus, antes de abrir mão do saco de moedas de ouro*” (Barrie, 1993, p.60). *Cook* e

Starkey também faziam parte desta colecção de piratas; ao último era-lhe reconhecida a sua habilidade em matar. *Smee* era conhecido pelo mais medroso dos piratas – “*Um homem estranhamente afável, que esfaqueava, por assim dizer, sem maldade*” (Barrie, 1993, p.60). *Noodler*, *Robert Mullins* e *Alk Mason* são os restantes *mal-encarados* que completam a assustadora pirataria.

Ainda que estes provocassem profundos arrepios, em nada podiam ser comparados ao seu terrível Capitão-Gancho. Barrie, descreve-o de uma forma pormenorizada, abordando as suas características físicas e psicológicas; reflecte o poderoso e sombrio inimigo melhor que ninguém...

“Vinha confortavelmente reclinado numa carroça tosca puxada e empurrada pelos seus homens, e em vez da mão direita exibia o gancho de ferro com que de vez em quando os incitava a estugar o passo. Este homem terrível falava-lhes e tratava-os como cães, e eles tinham-lhe uma obediência canina. Era de sua pessoa carrancudo e pálido como um cadáver, e trazia o cabelo penteado em longos canudos que, vistos de longe, pareciam velas negras, e que davam uma expressão singularmente ameaçadora às suas belas feições. Tinha os olhos de um azul-miosótis, e cheios de uma profunda melancolia, excepto quando cravava o gancho em alguém, pois nesses momentos surgiam neles duas manchas rubras que os iluminavam com um brilho temível. As suas maneiras ainda tinham muito de aristocrático, de forma que mesmo a estripar uma vítima não perdia o seu ar de nobreza, e ouvi dizer que era um contador de histórias afamado. Nunca era tão sinistro como quando se mostrava cortês, o que é talvez o indício mais seguro de uma educação requintada; e a elegância da sua dicção, mesmo quando praguejava, bem como a distinção do seu porte, revelam bem que ele pertencia a uma casta diferente da sua tripulação. Homem de coragem indómita, dele se dizia que só se assustava quando via o seu próprio sangue, que era espesso e de uma cor fora do vulgar. (...) Mas o que a sua pessoa tinha de mais sinistro era sem dúvida a sua garra de ferro” (Barrie, 1993, p.60). Este homem caracterizado de uma forma terrivelmente assustadora e arrepiante, apenas assume ter medo do crocodilo responsável por lhe ter comido o braço. Só através deste crocodilo é que se sabia as horas, ainda que na ilha isso não fosse assim tão importante, dado que engoliu um relógio que lhe fazia tiquetaque na barriga. O medo do capitão da pirataria era que um dia o relógio parasse de trabalhar, e que ele não conseguisse fugir a tempo, uma vez que o som do tiquetaque era o único sinal de alerta.

Lamentava o facto das crianças não demonstrarem afecto por ele – “*Nenbuma criançinha gosta de mim*” (Barrie, 1993, p.148), e invejava *Smee* por receber essa admiração, pois o seu «cavalheirismo» era responsável por ser um pirata adorável para os mais pequenos.

Não podia ser negado que todos tinham pavor deste homem, inclusive *Peter Pan* que se esforçava para vestir a pele de menino corajoso pois era na guerra que este podia mostrar os seus dotes e assumir o poder e/ou o lugar de chefe a que se destina. Na verdade, podiam ser encontradas algumas semelhanças entre os dois heróis da história. *Peter* também tinha uma forte tendência para cantar e dançar quando se aproximava de situações de maior tensão; soltava gargalhadas estridentes para anunciar a sua coragem e desinteresse perante qualquer acontecimento ameaçador; é capaz de recorrer a múltiplas aventuras em busca do tesouro; e é invadido por um desconforto que o move para longas viagens em busca de um porto seguro que lhe devolva a paz de espírito que tanto anseia.

Barrie, demonstra-nos que as estratégias de Peter são sempre eficazes para enfrentar Gancho, e só no final do capítulo 16 é que nos transmite que o herói dos meninos-perdidos, juntamente com o crocodilo, derrota totalmente o Capitão James Hook. Isto sugere-nos que se pretende passar, de mansinho, uma mensagem, em que exactamente como no mundo das crianças e dos adultos, Peter mostra a possibilidade de vitória sobre os dominadores ou os mais fortes. Para tornar mais clara esta ideia é útil mostrar o que acontece a seguir à morte do capitão, na medida em que confirma isto e algo mais.

“Na manhã seguinte, ao segundo toque da sineta já ninguém a bordo tinha mãos a medir, pois o mar estava grosso. (...) Tinham vestido todos roupas de pirata, cortando as pernas das calças pela altura do Joelho, e feito a barba, correndo depois para o tombadilho onde agora de afadigavam, gíngando como autênticos marinheiros e arregaçando as calças. (...) Peter já ocupara o seu posto à roda do leme; mas tocou o apito a convocar toda a tripulação e fez um pequeno discurso; disse que esperava vê-los cumprir o seu dever como valentes marinheiros. (...) Alguns queriam que o brigue fosse um navio honesto e outros eram a favor da pirataria; mas o capitão tratava-os como cães, e eles não se atreviam a comunicar-lhes os seus anseios, nem mesmo num abaixo-assinado. A obediência imediata era a única atitude segura. Slightly apanhou uma dúzia de chicotadas por ter dado mostras de espanto quando o mandaram deitar a sonda. A opinião geral era que Peter se fingia por enquanto honesto para acalmar as suspeitas de Wendy, mas talvez as coisas mudassem quando estivesse pronto o fato novo que ela estava a fazer-lhe, embora contrariada, adaptando um dos mais horríveis trajes do capitão Gancho. Correu mais tarde entre eles o rumor de que, na primeira noite em que vestiu o fato, Peter ficou muito tempo sentado no camarote com a boquilha do capitão Gancho na boca e a mão fechada, os dedos encolhidos menos o indicador, que arqueou e ergueu ameaçadoramente como se fosse um gancho” (Barrie, 1993, p.168).

Em virtude do transmitido, é perceptível que Peter Pan passa a personalizar o Capitão-Gancho, enquanto que os meninos-perdidos personalizam os demais piratas. Se nos convencemos que Peter odiava tanto o capitão Hook, porque motivo ele próprio assumiu a sua postura e se tornou tão inflexível como o seu antigo adversário? Talvez esta realidade nos leve a considerar que a “troca de roupa” de Peter simboliza uma identificação, secretamente mantida, face à exuberância e onipotência do poderoso capitão. Julgamos que para além de uma luta física em que Peter pretendia alcançar o trono, vigora, também, uma luta psíquica. Uma vez que Peter passou a exclusivo dominador, esta característica dá-lhe um alívio mental em que finalmente consegue sair do embaraço do seu passado que guarda a mágoa de uma autoridade masculina difícil de ultrapassar!

1.8. Sininho

Para compreender a fada sininho talvez bastasse pensar em como ela difere tanto de Wendy ou, então, considerá-la numa Wendy que já cresceu. Porém, acredito que o autor Barrie

não ficaria contente por simplificarmos desta maneira a leal companheira de Peter Pan. Se lhe atribuiu tantas características maravilhosas talvez preferisse que observemos bem esta fada. Vamos abrir o coração para recebermos e percebermos os fascínios que estão por trás desta personagem e, para os que concordam, tomá-la como exemplo!

A pequena fada Sininho aparece sempre associada a Peter Pan, dado ser quem o acompanha nas suas maravilhosas aventuras. Era responsável por iluminar o caminho quando faziam os seus longos voos pelas estrelas e por iluminar a residência na ilha. A sua intensa luz apenas se apagava quando sininho era vencida pelo cansaço e acabava por adormecer. É descrita como uma fada extremamente descarada quer nas suas expressões e acções como nas palavras que transmitia através do seu tinir. Sininho também era muito atrevida e convencida. Reconhecia o seu valor, pois para chegar à deslumbre Terra do Nunca implicava precisar-se da ajuda das fadas, dado serem estas que fornecem o pó de perlimpimpim responsável por fazer os meninos voar.

Sininho mantinha uma admiração grandiosa por Peter e como não estava habituada a assistir a conversas entre ele e outras meninas, o diálogo com Wendy deixou-a muito irritada – “ (Wendy) – *O que ela disse Peter?*; (Peter) - *Não foi lá muito simpática. Disse que tu eras uma rapariga grandalhona e feia, e que ela era a minha fada*” (Barrie, 1993, p.36). No entanto, o narrador Barrie afirma que “*Sininho não era totalmente má: ou melhor, neste instante era totalmente má, embora noutras alturas fosse inteiramente boa. As fadas só podem ser uma coisa ou outra, porque infelizmente, sendo tão pequeninas, só têm lugar para um sentimento de cada vez*” (Barrie, 1993, p.55).

Sininho, ao contrário de Wendy, não defendia que a protecção maternal fosse uma possibilidade para manifestar amor. Abominava quem aceitava esse papel em troca da sua liberdade. Não desejava ser a perfeita e a mais elogiada pelos rapazes, até porque ceder a chantagens era algo que a irritava solenemente. Também não tinha espaço para calar as palavras, nem recorria a pacificadores mentais quando estava perante o desprazer. Preferia ser espontânea, sem medo de consequências. Quando se sentia atacada não mastigava o desânimo, mas revoltava-se e chamava *idiota*, em vez de se invadir de lamechices.

Não vamos cair no erro de pensar que Sininho era totalmente rígida ou associá-la a alguém pouco flexível. Sininho era sensível mas, simplesmente, não escondia os seus desgostos. Controlava as suas acções porque queria e não porque devia. Ainda que, por vezes, se demonstre teimosa e “arrebitada”, ela nunca é cansativa. Para além de não ter medo de ser descarada nas suas palavras, também não receia a aventura nem de ser apanhada nas suas extravagantes infantilidades. Pelo contrário, ela assume-as, gosta da sua beleza mas não se inibe de declarar os seus defeitos. Tem a capacidade de gozar a sua fraqueza e rir dos seus fracassos. Em virtude de tudo isto, parece-me ser a personalidade mais sadia da obra de Barrie.

A verdade é que sininho era uma privilegiada, morava na casa subterrânea juntamente com os meninos – “ (...) havia um nicho na parede, do tamanho da gaiola de um pássaro, que era o apartamento particular de Sininho. Podia ser isolado do resto da casa por uma minúscula cortina, que Sininho, delicada como ninguém, corria sempre que se vestia ou despia. Nenhuma mulher, por muito grande que fosse, poderia ter um quarto de dormir e de vestir mais requintado. O divã, como ela lhe chamava, era um Rainha da Noite autêntico, com pernas arqueadas; e a colcha da cama, feita com pétalas de flores de árvores de fruto, mudava consoante a época do ano.” (Barrie, 1993, p.83).

Ninguém era tão fiel a Peter como esta maravilhosa fada; chegou a beber um remédio envenenado e encomendado a Peter, por Gancho, para protegê-lo. Obviamente que ficou numa lástima mas, cá para nós, deve ter recompensado pois Peter não conseguiu remediar a sua tristeza – “A cabeça de Peter por pouco não preenchia todo o espaço da quarta parede do quartinho, quando o rapaz ajoelhou junto dela, aflitíssimo. A cada instante que passava a luzinha da fada enfraquecia; e ele sabia que se a luz se apagasse ela morreria. Sininho gostou tanto de o ver chorar que estendeu o seu lindo dedo para sentir correr as lágrimas” (Barrie, 1993, p.142).

Para além de segura, realista e sincera, Sininho era, também, uma sedutora nata e tinha uma esperteza que até Peter admirava, apesar do rapaz ter alguma dificuldade em manifestar isso. Sussurra-lhe a voz do amor-próprio, dando-lhe a gratificação suficiente para se manter firme na terra dos sonhos. A independência e o auto-controlo da fada permite-a manifestar o que sente, sem que com isso caía na ratoeira de Wendy. A verdade é que Sininho era sempre convocada para participar nas aventuras da ilha e é a ela que Peter faz as maiores demonstrações de afecto. O que assusta Wendy?! Apesar da sua gentileza e dedicação, porque se afasta tanto de Sininho no que se refere a retribuições de Peter? Na realidade, uma Wendy só contribui para o narcisismo de um homem enquanto se afunda na sua inferioridade. Sininho ao combater as suas inseguranças, incertezas e ao afastar o medo da rejeição acaba por colher um fruto maduro (perto do ideal; nem verde nem podre) e goza genuinamente da companhia de Peter. Aliás, ambos apreciam a presença do outro e com isso aproveitam deliciosos momentos. Concordam que a pequena fada guarda o segredo da autenticidade de uma relação?

A origem das fadas aparece no diálogo entre Peter e Wendy – “Sabes Wendy, quando o bebé riu pela primeira vez, a gargalhada partiu-se em mil bocados, que desataram todos a pular cada um para seu lado, e foi essa a origem das fadas” (Barrie, 1993, p.35). E, ainda mais fabuloso, o seu leal amigo Peter diz-nos que “elas vivem em ninhos no cimo das árvores; as lilases são meninos, as brancas são meninas, e as azuis são umas tontinhas que não sabem ao certo o que são” (Barrie, 1993, p.181). Uma vez que Peter viveu muito tempo com fadas costuma-lhes dar imenso valor. Confidencializa que, embora por vezes o incomodem, devia de haver uma para cada menino mas que, infelizmente, isso não acontece porque “ (...) as crianças começam desde muito cedo a não acreditar em fadas, e sempre que uma criança diz «eu não acredito em fadas» há algures uma fada que cai morta no chão” (Barrie, 1993, p.35).

Sempre me fascinou a forma como Peter Pan explica a origem das fadas e, julgo que, ele nos queria dizer muito mais a esse respeito, mas como um verdadeiro herói nunca facilita

pensamentos! É ótimo que o primeiro sorriso e as sucessivas gargalhadas de um bebê sejam responsáveis pela multiplicação de fadas. Afinal, só a esboçar um sorriso é que o bebê afasta as inseguranças, aproxima a retribuição e constrói o caminho para a exploração. No entanto, ele diz-nos que muitas crianças não acreditam em fadas... ou são levadas a desacreditar? Provavelmente, Peter Pan mostra-se desanimado por barrarem às crianças o caminho para a aventura em que, a partir da sua própria cama, cada ilha pode ser transformada no que a sua imaginação conceder. Peter sabe que essa é uma das maravilhosas qualidades do *ser criança* e encara os seus voos como a independência e autonomização, e/ou a fuga de uns pais à semelhança dos Darling. Talvez, seja o realismo dos pais que assuste Peter que, através das fadas, encontre o sentido de lhes dizer, indirectamente: não incomodem mesmo quando o bebê acorda e permanece entretido no berço... deixem-no viver o seu próprio sonho acordado!