

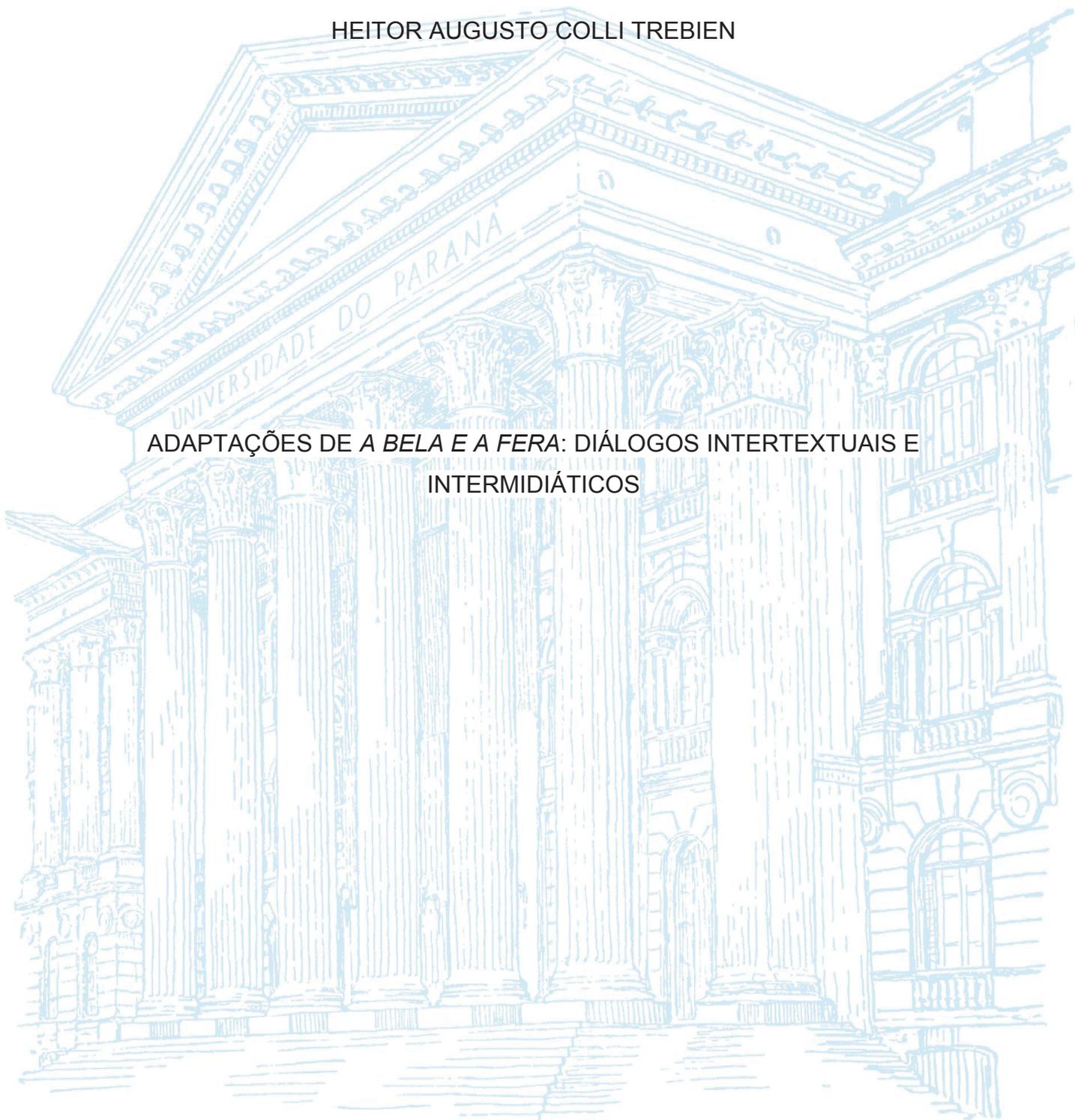
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

HEITOR AUGUSTO COLLI TREBIEN

ADAPTAÇÕES DE *A BELA E A FERA*: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E
INTERMIDIÁTICOS

CURITIBA

2021



HEITOR AUGUSTO COLLI TREBIEN

ADAPTAÇÕES DE *A BELA E A FERA*: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E
INTERMIDIÁTICOS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Trebién, Heitor Augusto Colli
Adaptações de A Bela e a Fera : diálogos intertextuais e intermediários. /
Heitor Augusto Colli Trebién. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.
Orientadora : Profª. Drª. Célia Arns de Miranda

1. A Bela e a Fera (Filme). 2. Contos de fadas. 3. Intertextualidade.
4. Literatura infantojuvenil. 5. Villeneuve, Gabrielle_Suzanne Barbot Gallon,
ca.1695-ca. 1755, dame de. 6. Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie, 1711-
1780. I. Miranda, Célia Arns de, 1954-. II. Título.

CDD – 808.899282



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº1054

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE Mestrado PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia trinta de março de dois mil e vinte e um às 10:00 horas, na sala Virtual, on-line, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando HEITOR AUGUSTO COLLI TREBIEN, intitulada: *Adaptações de A Bela e a fera: diálogos intertextuais e intermidiáticos*, sob orientação da Profa. Dra. CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MAIL MARQUES DE AZEVEDO (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE), MILENA RIBEIRO MARTINS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 30 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 00:58:03.0

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/04/2021 09:51:38.0

MAIL MARQUES DE AZEVEDO

Avallador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE)

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 13:01:26.0

MILENA RIBEIRO MARTINS

Avallador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppggret@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 86075

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.pppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 86075



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de HEITOR AUGUSTO COLLI TREBIEN intitulada: *Adaptações de A Bela e a fera: diálogos intertextuais e intermidiáticos*, sob orientação da Profa. Dra. CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 00:58:03.0

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/04/2021 09:51:38.0

MAIL MARQUES DE AZEVEDO

Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE)

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 13:01:26.0

MILENA RIBEIRO MARTINS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 86075

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.pppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 86075

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora Célia Arns de Miranda, que me acolheu em todas as dificuldades do processo de escrever uma dissertação. Cada reunião foi essencial para meu desenvolvimento e minha aprendizagem.

Agradeço também às professoras Mail Marques de Azevedo e Milena Ribeiro Martins, minha banca, sempre detalhista, cuidadosa e dedicada à construção do conhecimento.

Claro, não posso esquecer as amigas que fiz durante o mestrado, como a Angélica Tomiello e a Larissa Carolina. Sem elas, acho que não teria referências para estudar. Agradeço cada conversa e cada nova perspectiva que me trouxeram. Que nossa amizade continue em todas as novas etapas da vida.

Aos meus familiares – meu pai e minha mãe, que deram todo o tipo de apoio possível. À minha irmã, sempre ao meu lado, saiba que também sempre estarei do seu.

A Aglaia, obrigado por todos os clubes do livro, todas as conversas, revisões e surtos. Vamos continuar com nossos encontros para sempre. Agradeço também a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa concedida durante todo o mestrado.

Por fim, sou grato a todos aqueles que me apoiaram.

RESUMO

O principal objetivo da pesquisa foi comparar as versões literárias de *A Bela e a Fera* de Madame de Villeneuve (1740) e Madame de Beaumont (1756) de modo a analisá-las à luz da animação proposta pela Companhia Disney (1991). Com base nas correlações existentes entre as obras, constatou-se que a versão cinematográfica está inserida em uma tradição (literária, artística, midiática e cultural) semelhante à dos contos de fadas. Com a passagem da tradição oral para a escrita, novos elementos surgiram nas narrativas, e cada autor(a) passou a reinterpretá-los com base em seu contexto cultural. Madame de Villeneuve, por exemplo, direcionou sua escrita para jovens casadouras, assim, durante a narrativa, retomou aspectos relacionados ao matrimônio do século XVIII. Madame de Beaumont, por sua vez, adaptou a obra para o público infantil, reconfigurando sua escrita a fim de torná-la didática ao ensino da língua francesa às crianças inglesas. Com o desenvolvimento tecnológico, novas mídias foram criadas e os modos de contar histórias se ampliaram. O cinema de animação figurou como um meio audiovisual para contar histórias. A análise do processo de adaptação intermediária esteve pautada nas seguintes abordagens teóricas: Linda Hutcheon, Gérard Genette, Irina Rajewsky, Julia Kristeva, Claus Clüver, dentre outros. Logo, por meio de recursos sonoros e visuais, a animação recria a narrativa, fazendo surgir novas personagens, como Horloge, Lumière, Madame Samovar e Gaston. Desse modo, com base na mídia adotada e no contexto de produção das obras, analisou-se o processo adaptativo em suas múltiplas capacidades de promoção de interconexões.

Palavras-chave: *A Bela e a Fera*. Contos de fadas. Intertextualidade. Transposição intermediária. Animação fílmica.

ABSTRACT

The main goal of this study was to analyze the correlations between the literary versions of *Beauty and the Beast*, written by Madame de Villeneuve (1740) and Madame de Beaumont (1756), and the animation of the Disney Company (1991). A study of the intertwining of the works showed that the film version is embedded in an artistic, cultural, media and literary tradition in the same way as the two versions of the fairy tales. With the transition from oral tradition to writing, changes were made to the narratives, and each author began to reinterpret them from their own cultural context. It was observed, for example, that Madame de Villeneuve wrote for young people who were going to get married, and, throughout the narrative, she returned to aspects related to eighteenth century marriage. Madame de Beaumont, in turn, adapted the work for children when she rewrote the narrative to teach French to English children. Technological developments led to the creation of media and new forms of storytelling. Animated movies emerged as a form of audiovisual media for storytelling. To examine the process of intermediate adaptation, we followed the theoretical approaches of Linda Hutcheon, Gérard Genette, Irina Rajewsky, Julia Kristeva, and Claus Clüver, among others. It was perceived how animation used sound and visual resources to recreate the narrative. From this perspective, new characters were created, such as Horloge, Lumière, Madame Samovar and Gaston. We sought to consider the medium and the context in which the works were produced in order to analyze the adaptive process in its multiple bundles of interconnections.

Keywords: Beauty and the Beast. Fairy tales. Intertextuality. Intermedial transposition. Animated movie.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – RETRATO DE ANTONIETA, FILHA DE PETRUS GONSALVUS, FEITA POR FONTANA LAVINIA POR VOLTA DE 1583	24
FIGURA 2– PINTURA DE PETRUS GONSALVUS, FEITA POR ANÔNIMO POR VOLTA DE 1580, RECORTADA.	24
FIGURA 3 – PETRUS GONSALVUS COM CATARINA, FEITA POR JORIS HOEFNAGEL, ENTRE 1575/1580. TÍTULO: ANIMALIA RATIONALIA ET INSECTA (IGNIS): PLATE I.	25
FIGURA 4 – RETRATO DE GIROLAMO MACCHIETTI, PORTRAIT DE JEUNE FEMME AU BOUQUET DE FLEURS, DE 1570, MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ	25
FIGURA 5 – COMPARAÇÃO FEITA POR PATRÍCIA FERNANDES (2017) NA REVISTA FRONTAL	26
FIGURA 6 – A BELA E A FERA DE 1991.	27
FIGURA 8 – A ALDEIA E SEUS MORADORES	82

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – EXEMPLOS DE CONTOS DO TIPO NOIVOS/NOIVAS ANIMAIS	19
TABELA 2 – BREVE COMPARAÇÃO ENTRE AS NARRATIVAS COM BASE NAS FASES DO MONOMITO, DE JOSEPH CAMPBELL	40
TABELA 3 – EXEMPLOS DE ADAPTAÇÕES DE <i>EROS E PSIQUE</i>	45
TABELA 4 – EXEMPLOS DE ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE <i>A BELA E A FERA</i>	45
TABELA 5 – EXEMPLOS DE CANÇÕES QUE EXPRESSAM DIFERENTES PONTOS DE VISTA EM <i>A BELA E A FERA</i> (1991)	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DOS CONTOS DE FADAS	12
1. 1 OS CONTOS DE FADAS ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO	12
1. 2 AS RAÍZES LITERÁRIAS DO CICLO NOIVO/NOIVA ANIMAL E O MITO DE <i>EROS E PSIQUE</i>	18
1. 3 OS ANTECEDENTES DE <i>A BELA E A FERA</i> : ENTRE A FICÇÃO LITERÁRIA E A REALIDADE	22
1. 3. 1 Pedro Gonçalves: uma narrativa verídica – A brutalidade dos fatos	22
1. 3. 2 Straparola e a tradição italiana dos contos de fadas: a proximidade entre a ficção e o real.	27
1. 4 POPULARIDADE DOS CONTOS DE FADAS NA FRANÇA: MADAME D’AULNOY	30
1.4.1 <i>O Príncipe Marcassin</i> : alguns questionamentos acerca das relações conjugais	32
1.4.2 <i>Serpente Verde</i> : comentários sobre metamorfose e consensualidade no casamento	34
1.4.3 <i>Graciosa e Percinet</i> : a presença da magia nos contos de fadas	37
2 A BELA E A FERA: O CLÁSSICO LITERÁRIO DE MADAME DE VILLENEUVE E DE MADAME LEPRINCE DE BEAUMONT	42
2. 1 A RETOMADA DOS CLÁSSICOS	43
2. 2 A INTERTEXTUALIDADE E A RELEITURA DOS TEXTOS	48
2. 3 O SURGIMENTO DE <i>A BELA E A FERA</i> COMO ROMANCE E LITERATURA INFANTIL	50
2. 4. O ESPAÇO EM <i>A BELA E A FERA</i> : ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O RELACIONAMENTO CONJUGAL	56
3. A TRANSFORMAÇÃO DE <i>A BELA E A FERA</i> EM ANIMAÇÃO FÍLMICA	66
3. 1. POSSÍVEL DIÁLOGO ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA	66
3. 2. BREVE HISTÓRICO DA ANIMAÇÃO MUSICAL <i>A BELA E A FERA</i> : DIÁLOGOS ENTRE MÚSICA, LITERATURA E CINEMA ANIMADO.	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98
ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA DA ANIMAÇÃO <i>A BELA E A FERA</i> (1991)..	104

INTRODUÇÃO

Foram as leituras das narrativas de *A Bela e a Fera* nas versões de Madame de Villeneuve (1740) e de Madame de Beaumont (1756) que despertaram meu interesse para esta investigação. Madame de Villeneuve é reconhecida como a criadora do romance; Madame de Beaumont, por outro lado, a responsável por popularizá-lo. Essas obras podem ser encontradas no livro *A Bela e a Fera: a versão clássica e a surpreendente versão original*, publicado pela Zahar em 2016¹. Além das versões literárias, também está em foco a narrativa cinematográfica da Disney *A Bela e a Fera*, de 1991.

Rodrigo Lacerda, na “Introdução” de *A Bela e a Fera: a versão clássica e a surpreendente versão original* (2016), observa que muitas adaptações dessa história foram produzidas ao longo do tempo, como a peça para piano a quatro mãos – *Les Entretiens de la Belle et la Bête*, de Maurice Ravel (1908) –, o filme de Jean Cocteau (1946) – *La Belle et la Bête* –, a animação musical Disney (1991) – *Beauty and the Beast* a ópera de Philip Glass (1994) – *La Belle et la Bête*.

A versão em desenho animado *Beauty and the Beast* (1991), além de englobar os estudos da intermedialidade, está inserida em toda uma tradição anterior: artística, cultural, midiática e literária. Assim, os pressupostos teóricos relacionados à intermedialidade e à adaptação são fontes de entendimento e análise dessa obra. A partir dessa percepção, buscou-se aprofundar o conhecimento da área de transposição intersemiótica, dando-se um destaque para a literatura de contos de fadas e sua relação com outras mídias, especialmente o cinema de animação. Afinal, de que forma a transposição de toda uma tradição anterior e, de modo mais específico, os textos de Villeneuve (1740) e de Beaumont (1756) foram adaptados pela Disney para compor sua animação de 1991?

Existem diversos trabalhos acadêmicos que versam sobre a narrativa de *A Bela e a Fera*. Dentre eles, cabe citar o de Bruno Bettelheim (1976), intitulado *Psicanálise dos contos de fadas*, em que aborda o subgênero noivos/noivas animais e as relações entre repulsa e atração, discutindo as possibilidades de

¹ Esta publicação também será utilizada no decorrer desta dissertação.

identificação do leitor com a obra. Nesse movimento de crítica psicanalítica, os brasileiros Diana Corso e Mário Corso (2006) atualizaram o texto de Bettelheim com a publicação do livro *Fadas no divã*.

Em 2016, Laureanda Princivalle defendeu sua tese de doutorado em que lhe interessava as correlações entre as narrativas de *Eros e Psique*, *O Rei Porco*, *Príncipe Marcassin*, *Serpente Verde*, *Graciosa e Percinet*, *A Bela e a Fera*, entre outros contos. Além de focar os antepassados literários, a autora estudou a transposição dos textos para os filmes, um dirigido por Jean Cocteau (1946) – *La Belle et la Bête* – e outro produzido pela Disney (1991) – *Beauty and the Beast*, sendo o segundo um *corpus* de interesse deste trabalho.

No Brasil, Aída Souza defendeu uma tese, em 2018, na área da tradução, na qual analisa o texto escrito por Madame de Villeneuve e suas principais características. Além desse trabalho, a autora publicou outros artigos em periódicos científicos, nos quais discute o contexto de produção e tradução das obras de Beaumont e Villeneuve.

Como já mencionado, o principal objetivo desta pesquisa é analisar as narrativas de Madame de Villeneuve (1740) e de Madame de Beaumont (1756) e suas correlações com a animação da Disney de 1991, filme muito popular no final do século XX e início do século XXI. Antes de *A Bela e a Fera* surgir, através da escrita de Madame de Villeneuve (1740), outras obras, principalmente no gênero contos de fadas, expressavam aspectos semelhantes que iriam reaparecer na obra da dama francesa.

Desse modo, esta dissertação organiza-se da seguinte maneira: o capítulo 1 traz uma contextualização histórica do gênero literário contos de fadas, além de realçar algumas narrativas que apresentam similaridades com o enredo de *A Bela e a Fera*. Nele, observou-se como diferentes mitos e histórias expressam marcas significativas que se repetirão em por exemplo, *Eros e Psique*, transcrita por Lúcio Apuleio no século II d. C., e *O Príncipe Marcassin*, de Madame d'Aulnoy, escrita no final do século XVII (1697-1698).

O capítulo 2 dedicou-se à análise comparativa das narrativas de *A Bela e a Fera* nas versões de Madame de Villeneuve (1740) e de Madame de Beaumont (1756). Para isso, buscou-se compreender a retomada dos clássicos a partir dos estudos da comunicação e de autores como Ítalo Calvino (2007) e Anne Ubersfeld (2002). Nessa altura, torna-se evidente que a recriação dos clássicos

se constrói a partir de diálogos interliterários e extraliterários, ou seja, é preciso considerar o autor da obra, o texto produzido e sua recepção. O tema da intertextualidade acompanha a investigação dos clássicos com base em teóricos como Julia Kristeva (2005) e Gérard Genette (2010).

O capítulo 3 voltou-se para a investigação da adaptação fílmica no desenho animado de *A Bela e a Fera*, inicialmente lançado pela Disney em 1991. Auxiliaram nessa análise autores como Claus Clüver (1997), Linda Hutcheon (2013), Irina Rajewski (2012) e Gerárd Genette (2010), que em seus trabalhos pautaram a investigação dos processos de adaptações entre mídias. A animação musical, que integra a área do cinema, tem modos específicos de comunicar, e o som e a imagem são seus maiores aliados. Ao longo deste capítulo, intentou-se levantar as características da mídia cinematográfica por um breve histórico que considera o surgimento do cinema e da animação.

Vale destacar, ainda à título introdutório, que para uma narrativa ser criada é preciso incorporar significados de outras histórias, o que permite pensar na teoria antropofágica brasileira. Destaca-se, nesse sentido, o texto *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, inicialmente publicado em 1928. Oswald de Andrade (2017) defendeu a ideia de que a antropofagia, metaforicamente, é o constitui o indivíduo e a coletividade, isto é, os aspectos relacionais humanos – religiosos, artísticos e até filosóficos – advêm da incorporação do outro nessa construção de si.

O autor argumentou que os índios tupis não perderam sua cultura, mas se alimentaram de significados estrangeiros europeus e os regurgitaram a sua maneira. Ao pensar sobre o canibalismo, algumas tribos indígenas se alimentavam dos forasteiros para incorporar, por exemplo, sua coragem. Andrade (2017), poeticamente, interpretou a ação como um ritual simbólico de total aceitação do outro, pois o processo de ingestão envolvia absorver as qualidades de um ser diferente do eu para expressá-las de um modo próprio.

Na “deglutição”, características externas se transformam a partir da internalização e da capacidade de transformar aquilo que vem do outro – processo primordial para o desenvolvimento das artes, das filosofias e das ciências. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2017, n. p.). Para Oswald de Andrade (2017), como o ser humano

se relaciona constantemente, a construção da humanidade depende do estabelecimento de interconexões.

A antropofagia é uma percepção artístico-filosófica embrionária que permite pensar outras conceituações, como a adaptação, a intertextualidade e a intermedialidade. Tais conceitos são aqui tomados como recursos antropofágicos, uma vez que se comportam como formas textuais e midiáticas de incorporar ideias de outras obras e readequá-las em um novo contexto. Ao longo dos capítulos, buscou-se demonstrar alguns aspectos de obras anteriores que foram “digeridas” pelas atuais. Esse pressuposto ajudou a construir a lógica da pesquisa, do componente mais geral e histórico – o desenvolvimento do gênero contos de fadas – para o mais específico – *A Bela e a Fera* nas mídias literária e cinematográfica.

Desde o século passado, Oswald aponta para a importância do corpo na relação com o simbólico e o abstrato. Não há razão e pensamento sem um corpo que os sinta. Os contos de fadas, em sua corporeidade textual, expressam sua relação com outras culturas, mídias e diferentes autores. Esta pesquisa averiguou, na medida do possível, a multiplicidade de aspectos que envolve o processo de recontar histórias e de adaptá-las pela via intermediária. Cada mídia apresenta um modo de comunicar e, a depender do contexto, sofre transformações constantes. Os significados literários e extraliterários influenciam-se reciprocamente e a arte se constrói a partir dessas interconexões.

1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DOS CONTOS DE FADAS

Ao longo deste capítulo, iremos abordar quatro tópicos referentes à contextualização dos contos de fadas: (1) “Os contos de fadas enquanto gênero literário” discute os contos de fadas em sua trajetória histórica de transformação em gênero literário; (2) “As raízes literárias do ciclo noivo/noiva animal e o mito de *Eros e Psique*” dedica-se ao aprofundamento da classificação noivo/noiva animal e realça suas raízes no mito de *Eros e Psique*, categoria de conto da qual *A Bela e a Fera* pertence; (3) “Os antecedentes de *A Bela e a Fera*: entre a ficção literária e a realidade” voltou-se aos antecedentes do conto e comentou-se algumas relações entre uma história real – a de Pedro Gonçalves – e algumas tradições literárias, como de Straparola; (4) A popularidade dos contos de fadas na França: Madame d’Aulnoy” destacou a importância de Madame d’Aulnoy para os contos de fadas como os conhecemos hoje, além de comentar três obras da autora – *Príncipe Marcassin*, *Serpente Verde* e *Graciosa e Percinet*.

1. 1 OS CONTOS DE FADAS ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO

Existem nomenclaturas diversas para designar os contos de fadas, que foram popularizados com esse título graças à obra de Madame d’Aulnoy, *Les Contes de Fées*². Robert Darnton (2017) chama-os de contos populares e Vladimir Propp (2002) de conto maravilhoso. Ainda, quem os chame de conto folclórico, do inglês *folklore*: *folk* significa “povo”; *lore* designa “conhecimento”, “tradição” e “cultura”. Por esse viés, os contos de fadas englobam lendas, canções, crenças e superstições de uma dada comunidade e região.

Joann Kealiinohomoku (2019) menciona que o antiquário William John Thoms foi quem cunhou o termo *folk-lore*, em 1846, quando escreveu uma carta para o periódico *The Athenaeum* utilizando esse termo para se referir aos contos populares de povos antigos. Quatro anos mais tarde, em 1849, Thoms fundou o jornal *Notes and Queries*, no qual atuou como editor por 23 anos e que aceitava submissões voltadas para a preservação do folclore. A título de curiosidade, a revista ainda existe hoje em dia. Atualmente, o vocábulo *folclore* abrange

² Essa obra será discutida mais adiante.

acontecimentos “reais” reconfigurados pela fantasia e pelo imaginário de uma coletividade. Isto é, o folclore é uma forma de reelaborar, interpretar e reinterpretar o cotidiano por diferentes ângulos e perspectivas.

Ao se pensar na tradição dos contos de fadas, antes mesmo de serem escritos, Maria Tatar (2013), Ana Machado (2010) e Jean Gillig (1999) mencionam a tradição oral, pela qual os pais contavam histórias para seus filhos antes de dormir, ou, então, quando os familiares se reuniam ao redor da lareira. As personagens dessas histórias desempenhavam papéis de mãe, pai, madrasta, padrasto, filhos e irmãos, ou seja, exerciam os papéis sociais cotidianos. As narrativas, de início, não eram direcionadas apenas às crianças, mas ao público em geral, com o intuito de suscitar sentimentos na plateia, fazê-la se emocionar, sentir medo, experimentar o encanto, a surpresa etc.

Os contos, através do entretenimento, eram uma das formas de lidar com questões cotidianas. Como repertório para recreação e lazer, os elementos oriundos do folclore figuravam na base das narrativas. O folclore, segundo Propp (2002), é primitivo, expressa o relacionamento simbólico do homem com a cultura e a natureza, apresentando características míticas e mágicas. É comum que os contos de fadas incluam elementos extraordinários, manifestando uma lógica própria de funcionamento.

No Ocidente, muitos autores utilizam componentes fantásticos e maravilhosos, como fadas e duendes, para compor suas narrativas. É o caso de Giovanni Straparola (1480-1557), Giambattista Basile (1566-1632), Charles Perrault (1628-1703), Madame d’Aulnoy (1650/1651-1705), Madame de Villeneuve (1685/1695-1755), Madame de Beaumont (1711-1780), os irmãos Jakob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) e Hans Christian Andersen (1805-1875).

Sara da Silva e Jamshid Tehrani (2016) comentam que esse tipo de narrativa já ocorria muito antes do período em que esses literatos as transcreveram. Os contos folclóricos remontam a uma época anterior às línguas indo-europeias atuais, sua ancestralidade é de 2.500 a 6.000 atrás. Para os autores, as raízes desses contos poderiam ter acompanhado o último ancestral comum das línguas indo-europeias antigas, ou seja, que compartilhasse uma língua semelhante, mas anterior, às línguas comumente faladas na Europa, como o inglês e o francês. Nas palavras de Vladimir Propp (2002):

O verdadeiro conto *maravilhoso*, com seus cavalos alados, suas serpentes de fogo, seus czares e suas czarinas fantásticas, evidentemente não é condicionado pelo capitalismo. É nitidamente bem mais antigo que este. Sem frases supérfluas, acrescentemos que o conto maravilhoso é igualmente mais antigo que o feudalismo. [...] Assim, a origem do conto não está ligada à base econômica de produção em curso no início do século XIX, quando se começou a registrá-lo. Isso nos leva a outra premissa, que por enquanto formulamos da maneira mais genérica possível: é com a realidade histórica do passado que devemos confrontar o conto e ali procurar suas raízes. (PROPP, 2002, p. 6-7)

Propp (2002) defende a ideia de que todas as sociedades, desde sua era mais arcaica, criam narrativas maravilhosas. Na obra *As raízes históricas do conto maravilhoso*, o autor denomina os contos de fadas de contos maravilhosos e aponta a descendência desse gênero literário da tradição oral imaginária. Houve um longo processo de transcrição da fala para a escrita, o que mostra correlações entre as mídias orais e impressas, sendo que muito da mídia falada foi perdida ou modificada segundo as interpretações do escritor/autor.

As diferenças entre fala e escrita, repousam, por exemplo, na distinção de que, na fala, pode haver modulação da voz, o que entrega ao ouvinte diferentes tipos de entonações ao contar uma história; na escrita, por sua vez, observa-se, durante a leitura, a conexão de diferentes tempos verbais, o que também modifica a experiência de ler ou “de escutar” uma narrativa. De acordo com Steven Fischer (2009), a escrita se destaca pelo potencial de preservação da oralidade, o que a torna uma fonte relativamente imutável de acesso a certo tipo de conhecimento. A partir dela, pode-se estudar as diferentes versões de uma história, oriundas de diferentes regiões, e compará-las. Desse modo, pode-se construir um embasamento teórico sobre os significados de cada obra e suas repercussões culturais.

Conforme Propp (2002), para se compreender a formulação do conto maravilhoso, deve-se considerar sua historicidade, o momento histórico-cultural de sua produção. O conto transforma-se pela dialética, em que diferentes perspectivas entram em conflito e daí surgem ressignificações na narrativa. Logo, esse gênero literário deve ser confrontado diretamente com as instituições, os costumes e os ritos de uma era já esquecida no tempo, mas resgatada de maneira simbólica nas narrativas folclóricas, as quais, mesmo mágicas, incluem

aspectos históricos “reais”, como a sucessão de um rei ou rainha e a instituição do casamento.

No entanto, as instituições sociais e os costumes não necessariamente são descritos tal como aconteceram, isso porque, embora possam ser traçados paralelos entre a “realidade” e a ficção, o conto transforma o real. Portanto, as instituições sociais, os costumes e os ritos passam por um processo de reinterpretação narrativa, elaborado pelo autor da história, pela sociedade e pela mídia em que o conto foi produzido.

A reinterpretação, segundo Propp (2002), é um movimento que modifica, substitui e transfigura determinados aspectos a partir da inclusão de novos elementos, próprios do novo momento, da mídia ou da arte em que a narrativa é expressa. De forma geral, há sempre um protagonista que sofreu uma transformação mágica e, no decorrer da história, surgem criaturas fantásticas para auxiliar essa personagem. No final, em muitos casos, o herói encontra a superação de seus problemas.

Cada conto apresenta variedades em seu contexto midiático-histórico-cultural. Para analisar os contos e suas transformações, Propp (2002, p. 5) destaca duas premissas essenciais no entendimento do gênero. A primeira delas é a de que “nenhum assunto de conto maravilhoso pode ser estudado sozinho”, o que significa que os temas tratados trazem possíveis interconexões, são influenciados por narrativas anteriores e pela configuração folclórico-histórico-cultural de determinada sociedade.

Por exemplo, o amor pode ser um desses objetos, abordado em diferentes contos de fadas e em várias literaturas. A segunda premissa diz respeito ao fato de “que nenhum motivo de conto maravilhoso pode ser estudado sem ser relacionado com o conjunto do conto” (PROPP, 2002, p. 5), desse modo, o casamento pode ter um significado diferente a depender da obra. No contexto de *A Bela e a Fera*, o casamento por conveniência era um costume típico, visto que os pais escolhiam os parceiros de seus filhos, sendo uma espécie de contrato. Assim, era comum homens muito mais velhos se casarem com meninas. Na ficção, essa realidade foi reconfigurada pela intervenção de seres fantásticos.

Em *Príncipe Marcassin* (D’AULNOY, 2019), a protagonista e suas irmãs são obrigadas a casar com o príncipe. Ao longo da narrativa, percebe-se como

o casamento compulsório causa sofrimento, principalmente, às mulheres. No desenlace, com a intervenção das fadas, o príncipe se redime e um final feliz é entregue ao leitor. Em *Cinderela* (PERRAULT, 2013), a protagonista aceita casar-se com o príncipe e constrói um reino próprio, longe dos abusos da madrasta e das irmãs. Nessas duas situações, o tema do casamento veicula nuances diferentes em cada história, tornando-as autônomas, mas, ao mesmo tempo, guardando certa relação entre si.

Robert Darnton (2017), em *O grande massacre de gatos*, menciona a corrente de pensamento da história das mentalidades e defende que os contos populares são uma maneira de compreender aspectos do pensamento dos camponeses do século XVIII. Os contos apresentam modos de viver e de lidar com a brutalidade do mundo, o recontar histórias é uma forma de manifestar sentimentos e temores. Temas como fome e violência são representados com regularidade, mesmo em diferentes culturas. Darnton (2017) e Machado (2010) usam o exemplo da obra *Chapeuzinho Vermelho*, na versão escrita de Perrault (1697), como representação da violência. Foi nessa edição que a menina ganhou o capuz vermelho. Nas narrativas orais, ela ainda não havia trajado essa peça de roupa. Na história, a menina e a avó são devoradas pelo lobo no final do conto, que é seguido de uma moral em versos:

Vemos aqui que as meninas,
E sobretudo as mocinhas
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem o jantar.
Falo “do” lobo, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis.
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel nem irritação.
Esses doces lobos, com toda educação,
Acompanham as jovens senhoritas
Pelos becos a fora e além do portão.
Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos,
São, entre todos, os mais perigosos. (PERRAULT, 2013, p. 391)

Darnton (2017) menciona que a moralidade presente nos textos do século XVII, no que se refere aos contos populares, indica, geralmente, as formas de pensamento do camponês da época. A moral sugere que, para sobreviver no mundo, é necessário ficar atento a quem se dirige a palavra, uma vez que se

pode deparar com perigos pelo caminho, logo, a desconfiança é o elemento básico da sobrevivência.

Entre os séculos XIX e XX, especificamente nos anos 1870 a 1914, houve um movimento por parte dos folcloristas franceses de registrar os contos populares da forma como eram contados. Esse período foi considerado a “Idade de Ouro da pesquisa de contos populares na França” (DARNTON, 2017, p. 30). Com a coleta, percebeu-se uma diversidade de versões orais dos contos de fadas, por exemplo, a obra *Chapeuzinho Vermelho*, conhecida na tradição oral como *A história da avó*, tinha aproximadamente 35 versões com pequenas diferenças.

Os principais aspectos da narrativa foram preservados, como a presença da menina, do lobo, da avó e da mãe que solicita à filha que leve comida para a sua avó. As modificações estão presentes, principalmente, nos finais concedidos a essa história, pois, em algumas, Chapeuzinho escapa do lobo, em outras, ela é devorada por ele. Os irmãos Grimm, por exemplo, se inspiraram em Perrault e salvaram a avó e a menina, com a consequente morte do lobo com pedras na barriga.

Outro exemplo é o conto *João e o pé de feijão*, de nacionalidade inglesa, que expõe a miséria e a fome de uma família que, ao plantar feijões mágicos, consegue uma planta que cresce até o céu. O protagonista, João, recebe os feijões mágicos de um estranho, em troca de sua vaca. O menino os planta ao lado de casa e, com o passar do tempo, o pé de feijão cresce e atinge uma altura fora da realidade, pelo qual é possível adentrar em um tipo de “céu” onde habitam gigantes e existem ovos de ouro. Nesse lugar, o rapaz consegue uma galinha que bota ovos de ouro, uma harpa que toca sozinha e muita comida. O mágico, nesse caso, surgiu para oferecer alimento, entretenimento e dinheiro, quesitos essenciais para uma vida relativamente tranquila. O homem dos feijões, que era um estranho, foi quem ajudou a família a sair da condição de pobreza.

Todavia, as personagens também podem ser ludibriadas e enganadas, bem como podem enganar e manipular. O conto *O gato de botas* é um exemplo de como a esperteza ajudou o personagem a sobreviver quando seu dono não via mais serventia para ele. Por meio de muitos artifícios, o gato conseguiu um casamento entre seu dono e uma princesa, evidenciando alguns aspectos da

moralidade do século XVII: a sagacidade como um atributo importante para resolver problemas.

Logo, as histórias entregam uma multiplicidade de temas e sentidos. Luís da Câmara Cascudo (2003) comenta a classificação de Aarne-Thompson, criada no século XX para categorizar os contos de acordo com suas semelhanças – contos de encantamento, contos de animais, contos religiosos, contos realistas, contos de anedotas, piadas ou ainda facécias, entre outros –, sistematização que inclui mais de 2000 contos organizados segundo suas similaridades, no entanto, essas categorizações são arbitrárias e um mesmo conto pode transitar por mais de uma classificação.

Cascudo (2003) menciona que o sistema Aarne-Thompson aponta a amplitude das narrativas folclóricas. Dentro do ciclo de encantamentos, a obra *A Bela e a Fera* ocupa a indexação numérica 425C, compreendida como narrativa de noivos/noivas animais. O conto do século XVIII traz, resumidamente, um parceiro em forma animal que, após o desenlace, retoma a forma humana. Esse assunto/tema é comum nos contos desse subgênero, cujos pretendentes amorosos apresentam, um deles, aspecto animal e, o outro, forma humana.

Esta breve revisão sintetiza alguns aspectos desse subgênero, mas que podem sofrer variações. Um exemplo clássico, considerado por Bettelheim (1980) a raiz do ciclo do noivo/noiva animal, é o mito de *Eros e Psique*, da obra *Metamorfoses*, escrita no século II d.C., também conhecida como *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio.

1. 2 AS RAÍZES LITERÁRIAS DO CICLO NOIVO/NOIVA ANIMAL E O MITO DE EROS E PSIQUE

De acordo com Semíramis Silva (2006) e Gabriel Grossi (2017), a obra *Metamorfoses, Livro XI* (ou *O asno de ouro*), é provavelmente uma das mais antigas a sobreviver intacta através dos tempos. Criada por Lúcio Apuleio³, o

³ O autor Lúcio Apuleio viveu em Roma, no século II d. C. Nasceu na cidade africana de Madaura, aproximadamente entre os anos 114 d.C. – 125 d. C. e faleceu no ano 170 d. C. De família rica, oriunda da Itália, estudou gramática, retórica, poesia, geometria, música e filosofia. Viajou para Cartago e Atenas e mostrava grande interesse pelos mistérios mágicos que rondam a humanidade. Identificou-se com o deus da medicina e da cura, Esculápio, cujo bordão com uma cobra enrolada é o símbolo da medicina moderna. Também mostrava interesse pelos mitos e

protagonista, cujo antropônimo é o mesmo que do autor, em razão de sua curiosidade, transforma-se em asno por influência de magia, e passa por diversas provações até conseguir resgatar sua forma. Nessa narrativa, o autor incluiu uma fábula popular, *Eros e Psique*, que também é composta por magia e transformações.

Conforme Jeanne Bloch (2010) e Swann Paradis (2014), o alicerce para a construção do gênero noivos/noivas animais envolve a metamorfose de algum dos cônjuges, ou até dos dois, graças à intervenção do sobrenatural. A transformação pode ocorrer por diversos motivos: punição, maldição ou, ainda, proteção. Em muitos casos, quando o amor é bem-sucedido, o encantamento se desfaz e a forma original é retomada. A tabela a seguir dá uma ideia da variedade de histórias que pertencem ao ciclo noivo/noiva animal.

TABELA 1 – EXEMPLOS DE CONTOS DO TIPO NOIVOS/NOIVAS ANIMAIS

Título dos Contos	Autores	Ano estimado de publicação
<i>Eros e Psique</i>	Apuleio	Século II d. C.
<i>O Rei Porco</i>	Straparola	1553/1556
<i>Príncipe Marcassin</i>	Madame d'Aulnoy	1697/1698
<i>Serpente Verde</i>	Madame d'Aulnoy	1697/1698
<i>Graciosa e Percinet</i>	Madame d'Aulnoy	1697/1698
<i>A Bela e a Fera</i>	Madame de Villeneuve	1740
<i>A Bela e a Fera</i>	Madame de Beaumont	1756
<i>O Rei Sapo</i>	Irmãos Grimm	1812
<i>João-ouriço</i>	Irmãos Grimm	1819
<i>A Pequena Sereia</i>	Andersen	1845
<i>Belinda e o Monstro</i>	Ítalo Calvino	1959

FONTE: O autor (2021).

Na tabela estão elencados, como se vê, somente alguns exemplos de histórias de noivos/noivas animais, já que existem muitas outras narrativas que remetem a esse ciclo. Heidi Heiner, em um livro intitulado *Beauty and the Beast Tales From Around the World* (2013) agrupa mais de 180 contos que se enquadram nessa classificação. Este livro, com cerca de 800 páginas, contém diferentes histórias, traduções e adaptações, tanto de *A Bela e a Fera* quanto de outros contos provenientes da Europa, Indonésia e África do Sul, por exemplo. Existe, assim, uma diversidade cultural do ciclo noivos/noivas animais.

ritos de Elêusis, uma região próxima de Atenas, onde as deusas da agricultura Deméter e Perséfone eram cultuadas.

Bruno Bettelheim (1980), Diana e Mário Corso (2006) e Rodrigo Lacerda (2016) enfatizam o aspecto milenar e transcultural do ciclo noivos/noivas animais. Essas narrativas são uma forma de discutir a dualidade do amor, em seu aspecto fantasioso e animalesco. Corso e Corso (2006) mencionam a contradição entre a beleza e a feiura, o asco e a atração explicitada no conto *O Rei Sapo*, em que o príncipe, ao transformar-se em sapo, eleva, conseqüentemente, a repulsa de sua parceira, visto seu aspecto animal. Na edição integral, o príncipe somente retorna a sua condição de humano depois de seu corpo de sapo ser arremessado contra a parede.

Em *Eros e Psique*, a beleza da protagonista causa inveja à deusa Vênus, que ordena a Eros que a faça apaixonar-se por um monstro miserável (a relação entre monstruosidade e beleza é aqui reiterada, colocando em voga o ciclo noivos/noivas animais). O pai da heroína, contudo, graças à profecia do Oráculo de Apolo, encaminha a filha para o alto de uma montanha. Assim, quando Eros a encontra, apaixonar-se por Psique imediatamente, conduzindo-a, em seguida, ao seu reino. Dentro do palácio, Psique ouve vozes incorpóreas que atendem a seus desejos, preparam água para seu banho, comida seus banquetes e até tocam músicas para entretê-la, muito semelhante ao castelo de Fera, em *A Bela e a Fera*, tanto nas versões literárias como na animação.

Todavia, a distância da família é causa de sofrimento à protagonista, por isso Psique pede a Eros que traga suas irmãs ao castelo, da mesma forma como a trouxera, a que o deus consente. As irmãs de Psique, ao constatarem o esplendor do lugar onde esta morava, sentem inveja da caçula e, movidas pelo ódio desse casamento desprezioso com um deus belo, que lhe oferecia tudo, tramam contra sua felicidade. As irmãs de Psique a convencem de que o marido é um monstro cruel e que, por isso, deve ser brutalmente morto durante a noite. A protagonista, ao tentar realizar o ato, quebra o contrato estabelecido por Eros e olha para o esposo. Percebe que ele é um deus, pois encontra a aljava com as setas, arma utilizada pelo deus do amor. Depois de tocar nas armas de Eros, Psique sem querer faz um pequeno corte no dedo, de cuja ferida goteja sangue com coloração semelhante às rosas, o que lhe causa súbita paixão por Eros.

A rosa, para Corso e Corso (2006), serve como uma metáfora para o sangue, a sexualidade e o amor, elementos simbólicos na narrativa. A rosa também aparece, metaforicamente, na animação de *A Bela e a Fera* (1991),

representando o amadurecimento da Fera. O significado da rosa pode variar conforme as diferentes mídias e o contexto de seu aparecimento. Em *O asno de ouro*, por exemplo, a rosa é a cura para a transformação de Apuleio, pois, no final da obra, ao ingeri-la, o protagonista retoma sua forma humana.

Ligia Cardematori (2009) comenta que os sentimentos de amor e inveja podem motivar um conflito que se repetirá ao longo da história literária. Da mesma forma que Eros tinha uma missão, a de fazer Psique se apaixonar por um homem miserável, ele se fere com suas próprias setas e se torna o “miserável”. Psique, igualmente, devido à manipulação das irmãs, prepara-se para matar o esposo, mas descobre que, em lugar de monstro, ele é um deus, e nesse processo, também se fere com as setas e, assim, apaixona-se.

Eros se desentende com Psique pelo fato de suas ações terem sido semelhantes, isto é, nenhum dos dois conseguiu cumprir a missão que lhes fora incumbida, entretanto, ao falharem, encontraram o amor. A inveja por parte das irmãs, na busca de impedir o relacionamento de Psique, não é motivada pelo desejo de amar, mas antes, de privar a personagem de tantas extravagâncias. Como Cardematori (2009) comenta, o processo de amar é permeado por desgostos, traições e sofrimentos, ao mesmo tempo que é acompanhado de prazeres, felicidade e alegria.

A deusa Vênus, ao descobrir que o filho se apaixonou pela mulher que era a causa de sua inveja, emprega meios para dificultar o encontro de Psique com Eros, através da imposição de trabalhos impossíveis de serem realizados, mas que Psique consegue cumprir com a ajuda mágica da natureza, das plantas, dos animais e, no final, do próprio Eros. Ao término dos trabalhos, Júpiter permite o casamento dos dois. Psique passa pela apoteose e é transformada em deusa; juntos têm uma filha, que nomeiam Volúpia.

Eros e Psique apresenta-se como modelo de narrativa e pode ser considerado uma memória literária. Liliane Cunha (2015) menciona que a literatura, enquanto arte, está intrinsecamente ligada à memória, por se expressar através da escrita. Ela pode armazenar conhecimentos oriundos da cultura, nesse sentido, os contos de fadas, os mitos, as lendas e as parlendas são uma excelente estratégia para resguardar os costumes e transformá-los através da escrita. Ainda, a narrativa de *Eros e Psique*, muito anterior à literatura infantil de hoje, apresenta correlações com os contos de fadas e histórias infantis

de tempos posteriores. Em *A Bela e a Fera*, por exemplo, um dos sustentáculos da história é o fato de um dos amantes estar amaldiçoado em sua forma animal, o que enquadra a narrativa no subgênero noivos/noivas animais.

O próprio folclore brasileiro conta com narrativas que demonstram características semelhantes, como *Boto-cor-de-rosa*. Para Lacerda (2016, p. 12), a principal diferença entre esta história e *A Bela e a Fera* é que o protagonista, após seduzir as meninas nas noites de festa junina, com forma de homem, retorna ao rio e à sua animalidade como boto. O casamento não se efetiva, portanto. Para o autor, o conto é “uma inovação nacional”, graças ao final em que o Boto desaparece, o que o destaca se comparado a outras histórias igualmente conhecidas.

As narrativas de *A Bela e a Fera*, nas versões de Madame de Beaumont e de Madame de Villeneuve, fazem menção a questões relativas ao casamento. As releituras da tradição literária podem produzir outras memórias ao serem posteriormente retomadas e ressignificadas. Além dessas narrativas fictícias, um fato relembra o contexto de *A Bela e a Fera*, o qual será analisado na próxima seção, como exemplo das correlações possíveis entre a ficção e a realidade.

1. 3 OS ANTECEDENTES DE *A BELA E A FERA*: ENTRE A FICÇÃO LITERÁRIA E A REALIDADE

Nos tópicos a seguir, iremos discutir com maior profundidade a história real de Pedro Gonçalves e a narrativa literária de Straparola, um dos grandes clássicos italianos dos contos de fadas. Percebemos, ao longo das discussões, que a história possui paralelos com a ficção, o que retoma a ideia de que os contos de fadas surgiram da tradição popular.

1. 3. 1 Pedro Gonçalves: uma narrativa verídica – A brutalidade dos fatos

Além da tradição literária, o conto *A Bela e a Fera* expressa correlações com um caso real do século XVI, a história de Pedro González. No arquipélago das Canárias, mais especificamente em Tenerife, região pertencente a Espanha, nasceu Pedro González em 1537. A criança tinha uma síndrome rara, a hipertricose generalizada congênita, também denominada síndrome de Ambras

e conhecida popularmente como a síndrome do lobisomem. Essa síndrome fazia os pelos do corpo crescerem exageradamente, cobrindo o rosto, as costas e até os braços (LACERDA, 2016; FERNANDES, 2017; HANKS, 2014).

Na época, em razão de seu aspecto, Pedro González passou a ser tratado como animal, sendo entregue ao rei Carlos V como presente por seu pai. No absolutismo, reis que tinham sob seu domínio “criaturas especiais” alçavam um *status* elevado e de maior prestígio social. A caminho para a Holanda, o navio de Carlos V foi atacado por franceses, que levaram Pedro González ao monarca da França, Henrique II. Este decidiu realizar um experimento para humanizar o monstro, pois acreditava que um animal como aquele não conseguiria seguir os costumes civis (LACERDA, 2016; FERNANDES, 2017; HANKS, 2014).

Assim, rebatizaram Pedro González como Petrus Gonsalvus e lhe ensinaram os comportamentos típicos da nobreza. Para a surpresa da corte da época, ele se tornou extremamente culto e educado, com conhecimento em latim, francês, italiano e vasto domínio da leitura e da escrita. Chegou, ainda, a prestar serviços diplomáticos ao monarca, entretendo embaixadores de outros países. Com a morte de Henrique II, sua esposa Catarina de Médici, a nova proprietária do “animal de estimação”, resolveu continuar o experimento de seu falecido marido, arranjando um casamento entre Petrus e uma moça também chamada Catarina, “filha de um serviçal da corte e a mais bela dama do séquito real” (LACERDA, 2016, p. 9).

Entretanto, a moça nada soube a respeito de seu futuro marido, cujo conhecimento ocorreu já no altar. Logo, de início, o casamento foi indesejado, mas, com o tempo, talvez pela educação de Petrus, Catarina se afeiçãoou a seu parceiro. O casal teve sete filhos, quatro deles nasceram com a mesma síndrome do pai: Enrico, Madalena, Francesca e Antonieta. Assim, o experimento de Catarina de Médici, esposa do monarca, deu resultados: a “fera” podia se reproduzir. Após, quando das viagens a outras cortes, como a corte italiana de Parma, os filhos que manifestavam a síndrome foram separados de seus pais e entregues como presentes a esses monarcas. Petrus faleceu em 1618, em uma pequena vila italiana, não tendo sido enterrado por não ser considerado humano. (LACERDA, 2016; FERNANDES, 2017; HANKS, 2014)

Diversos quadros foram pintados sobre a família Gonsalvus, alguns anônimos e outros com autoria e data. Em seguida, pode-se ver algumas dessas ilustrações.

FIGURA 1 – RETRATO DE ANTONIETA, FILHA DE PETRUS GONSALVUS, FEITA POR FONTANA LAVINIA POR VOLTA DE 1583



FONTE: Site do Jornal Open Edition⁴

FIGURA 2– PINTURA DE PETRUS GONSALVUS, FEITA POR ANÔNIMO POR VOLTA DE 1580, RECORTADA.



FONTE: Site do Museu Kunthistoriches Wien⁵

⁴ Disponível em: <<https://journals.openedition.org/apparences/1283#text>>.

⁵ Disponível em: <<https://www.khm.at/objektdb/detail/5529>>.

A FIGURA 1 representa Antonietta, uma das filhas de Petrus Gonçalves, que nasceu com a mesma síndrome do pai. A FIGURA 2 é um retrato de Petrus feito por um pintor anônimo. Seguem, na sequência, mais duas figuras nas quais estão representadas, à esquerda (FIGURA 3) Petrus com sua esposa, Catarina, e, à direita, Catarina sozinha.

FIGURA 3 – PETRUS GONSAVLVUS COM CATARINA, FEITA POR JORIS HOEFNAGEL, ENTRE 1575/1580. TÍTULO: ANIMALIA RATIONALIA ET INSECTA (IGNIS): PLATE I.



FONTE: Site da Galeria Nacional de Arte⁶

FIGURA 4 – RETRATO DE GIROLAMO MACCHIETTI, PORTRAIT DE JEUNE FEMME AU BOUQUET DE FLEURS, DE 1570, MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ



FONTE: Site Oficial de Galerias e Museus da França⁷

⁶ Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69680.html>>.

⁷ Disponível em: <<http://www.officiel-galleries-musees.com/musee-jacquemart-andre/article/florence-portrait-a-le-cour-des-medecis>>.

A FIGURA 4 é de uma jovem que pertence à Corte dos Médicis e que, provavelmente, representa Catarina, esposa de Petrus. (FERNANDES, 2017; TUDOR BRASIL, 2015). Ao comparar as FIGURAS 3 e 4, é possível perceber certa semelhança no desenho do rosto, mas não se pode precisar que as duas imagens sejam da mesma mulher. É relevante mostrar tais retratos porque os animadores do desenho Disney podem ter se inspirado nessas imagens para criar a personagem e a roupa de Bela no filme.

Patrícia Fernandes (2017), em um artigo para o site Frontal, compara os retratos de Catarina (FIGURA 4) e Petrus Gonsalvus (FIGURA 2) com o filme produzido pela Companhia Disney em 2017 (FIGURA 5).

FIGURA 5 – COMPARAÇÃO FEITA POR PATRÍCIA FERNANDES (2017) NA REVISTA FRONTAL



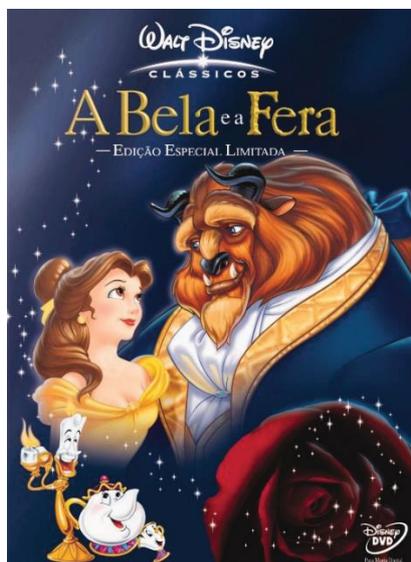
FONTE: Site Revista Frontal⁸

Nota-se semelhanças imagéticas nos figurinos, nas expressões e no penteado de Bela. Os figurinos do filme de 2017 foram inspirados na animação de 1991 e que também mostram similaridades, como o vestido na cor amarela.

⁸ Disponível em: <<http://revistafrontal.com/cultura/a-bela-e-o-hipertricotico-2/>>.

A própria atriz, Emma Watson, com o cabelo castanho e feições finas lembra a protagonista da animação e a pintura do quadro. Na FIGURA 6 está demonstrado o cartaz da animação de *A Bela e a Fera* de 1991:

FIGURA 6 – A BELA E A FERA DE 1991.



FONTE: Site do infoescola⁹

A Fera, com os pelos no rosto e roupas típicas da corte também expressa semelhanças, com a diferença de que, na animação e no filme, ele tem chifres, característica ausente em Petrus Gonsalvus. Isso mostra que os artistas da arte visual, responsáveis pelo desenho e pelo figurino, podem ter se inspirado nas artes e no figurino da corte da época para produzir a animação e o filme. A seguir, será analisado um conto de fadas que apresenta similaridades com a história de Petrus Gonçalvus.

1. 3. 2 Straparola e a tradição italiana dos contos de fadas: a proximidade entre a ficção e o real.

Na Itália, aproximadamente 16 anos após o nascimento de Petrus Gonçalvus, Straparola¹⁰ escreveu um conto do subgênero noivos/noivas

⁹ Disponível em: <<https://www.infoescola.com/cinema/a-bela-e-a-fera/>>.

¹⁰ Giovanni Francesco Straparola nasceu em Caravaggio, na região de Lombardia, aproximadamente em 1480. O ano de sua morte, até o momento, é incerto e pode ter ocorrido entre os anos 1557/1558, em Veneza. Como Laureanda Princivalle (2016) aponta, ainda há

animais, *O Rei Porco*, da coletânea *Noites Agradáveis (Le Piacevoli Notti)*. De acordo com Princivalle (2016), o autor sofreu influências de Giovanni Boccaccio e sua obra *Decamerão (Decameron)*. A primeira parte desta coletânea foi publicada em 1550, a segunda, em 1553. Em 1556, os dois volumes foram modificados a fim de atenuar cenas fortes.

A coletânea apresenta um total de 75 contos, num formato que servia ao entretenimento de damas e cavalheiros que narram histórias uns para os outros durante treze noites. Além da semelhança com *Decamerão*, de Boccaccio, outra fonte de inspiração foi a coleção de contos do Oriente Médio e do sul da Ásia, intitulada *As mil e uma noites*, em que histórias são contadas, em cada noite, para garantir a sobrevivência da rainha Sherazade. (PRINCIVALLE, 2016)

Na coletânea escrita por Straparola, o conto que interessa a este trabalho corresponde à primeira fábula do segundo livro (de 1553), intitulado *O Rei Porco (Il Re Porco)*, uma vez que contém similaridades com a narrativa de *A Bela e a Fera*. Nessa época, Straparola tinha aproximadamente 73 anos, e Gonçalves, 16. Não se sabe se ele se apropriou da história de Petrus para criar seu conto, no entanto, é de se notar que foram contemporâneos e, além disso, Straparola deu vida a um protagonista “meio homem, meio animal”, coincidente com a forma como Petrus era visto pela sociedade.

Princivalle (2016) comenta que o conto foi readaptado para o francês por Madame d’Aulnoy, com o nome *Le Prince Marcassin (O Príncipe Marcassin)*. A narrativa de *O Rei Porco* é contada pela personagem Isabella, em uma roda de amigos. Segundo o que ela narra, o rei de Anglia, Galeotto, era casado com Ersilia, princesa da Hungria. O problema de seu casamento estava no fato de que não conseguiam gerar filhos, apesar de tentarem por muitos anos. Um dia, enquanto andava em seu jardim, a rainha adormeceu e sonhou com três fadas que garantiram que ela teria um filho. A primeira encantou o nascimento desse filho com a beleza; a segunda, com todas as virtudes; e a terceira, por capricho, deu rosto de porco à criança, condenando-o a manter essa forma até casar-se com a terceira esposa.

questões obscuras quanto à biografia desse autor e, atualmente, não se tem certeza se esse era seu nome real ou um pseudônimo, pois Straparola significa ‘straparle’ – “aquele que fala demais”.

Quando o príncipe cresceu, foi idealizado seu primeiro um casamento. A rainha procurou uma mulher pobre que obrigasse uma de suas filhas a casar com seu filho. Essa mulher tinha três filhas e a mais velha se casou, contra sua vontade, com o príncipe. Durante a noite, o príncipe porco ouviu que sua recente esposa queria matá-lo, em razão de seu aspecto animalesco e, antecipando-se, decidiu matá-la antes que fosse morto. No dia seguinte, pediu uma nova esposa à rainha, a segunda irmã, que teve o mesmo destino da primeira. Logo o príncipe solicitou que lhe fosse concedida uma terceira noiva, a irmã caçula, que se chamava Meldina. Seu destino, porém, foi diferente, pois com a terceira esposa o feitiço foi desfeito.

Princivalle (2016) menciona que o desfecho dessa história é questionado por Madame d'Aulnoy na obra *O Príncipe Marcassin* (1697). A protagonista, Marthesie, opõe-se à possibilidade de se unir a um príncipe que matou suas irmãs, o que evidencia o questionamento das personagens femininas frente à violência a que foram submetidas. *A Bela e a Fera*, nas versões de Madame de Villeneuve e de Madame de Beaumont, segue o mesmo movimento, quando procura expressar os conflitos internos da heroína ao descrever as reflexões de Bela sobre a situação na qual se encontra¹¹.

Como Suzanne Magnanini (2008) comenta, no conto *O Rei Porco* há uma diferença entre classes no casamento, pois as esposas são pobres e, portanto, obrigadas a aceitar qualquer proposta. As duas irmãs que recusam o casamento arranjado sofrem a pena de morte, enquanto a terceira, que aceitou o príncipe em forma de porco, conseguiu sobreviver e se tornar rainha. O protagonista de Straparola aparece como um homem violento, pronto para governar do seu jeito, para tanto, faz-se importante a segregação entre classe e gênero, uma vez que as personagens mulheres e pobres estão sujeitas aos desejos de um homem pertencente à realeza, cuja posição lhe oferece poder, até mesmo de matar.

Quando Isabella conclui a história, é descrito um riso geral entre amigos, mesmo em Isabella, o que sugere a presença, pela maneira como foi contada, de um certo aspecto cômico e grotesco no conto. Na interpretação das personagens que ouviam a história, o estranhamento, e até algo *no sense*, estava na personificação em forma de porco, além, claro, das sucessivas

¹¹ Este tema será aprofundado no capítulo 2.

atrocidades cometidas pelo príncipe. Contudo, os contos folclóricos também apresentam características do grotesco, do ridículo, do estranho e do terror. O conto, nesse caso, ao mesmo tempo que assusta, traz a ilusão de ascensão de classe, evidenciando que a história de Straparola levanta uma variedade de possíveis interpretações por parte dos leitores. Enquanto *O Rei Porco* (1556) é uma narrativa que integra o grotesco, *O Príncipe Marcassin*, de Madame d'Aulnoy, pode provocar outras reações no leitor. Não se pode acreditar naquilo que vê. As fadas, extremamente poderosas, manipulam toda a narrativa e mudam o destino do príncipe e das mulheres.

As similaridades entre *O Rei Porco* e *A Bela e a Fera*, de Madame de Villeneuve e de Madame de Beaumont, são estas: (i) Bela é a caçula, assim como Meldina; (ii) o desfecho do ciclo noivo/noiva animal está presente, com a transformação do cônjuge, mas de forma mais brutal se comparado às narrativas de Beaumont e de Villeneuve; as autoras francesas, como Princiville (2016) afirma, procuraram mostrar um outro sentido para o casamento ao resgatarem ideais de bondade e gratidão.

1. 4 POPULARIDADE DOS CONTOS DE FADAS NA FRANÇA: MADAME D'AULNOY

A importância de Madame d'Aulnoy¹² no estudo do gênero literário contos de fadas é inegável, a começar pela denominação *contos de fadas*, que surgiu graças à publicação da obra, em 1697, *Les Contes de Feés*. Um pouco antes, em 1690, d'Aulnoy construiu um salão literário frequentado pelas condessas Marie-Jeanne L'Héritier, a sobrinha de Charles Perrault, e Henriette-Julie de Castelnau, a condessa de Murat, romancista francesa da época. De acordo com Kabac (2018), Madame d'Aulnoy já escrevia contos no formato clássico dos contos de fadas, semelhante a Charles Perrault, sendo considerada importante figura histórica no contexto francês do final do século XVII. Nesse mesmo ano,

¹² Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, conhecida como Madame d'Aulnoy, foi altamente reconhecida em seu tempo. Não se sabe exatamente o ano de seu nascimento (1650/1651), mas pertencia a uma família da pequena nobreza. Aos 15 ou 16 anos foi obrigada a casar-se com François de La Motte, barão d'Aulnoy, tendo sido maltratada pelo marido durante sua gravidez, só se viu livre da violência graças a um membro da família por parte materna. Quando conseguiu separar-se do marido, viajou pelo mundo e começou a ser reconhecida (Kabac, 2018)

publicou seu livro de romances *Histoire d'Hypolite, Comte de Douglas*, no qual a narrativa intitulada *L'Île de la félicité* conta sobre o lugar de moradia da princesa e do herói Adolphe, cuja estrutura formal depois seria largamente replicada em outros contos de fadas.

Em 1691, foi Charles Perrault quem escreveu uma história similar aos contos de fadas, chamada *La Marquise de Salusses ou La Patience de Grisélidis*. Em 1697, Perrault publicou *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités* também conhecido como *Contes de ma mère l'Oye*, traduzidos em português como *Histórias ou contos do tempo passado, com moralidades* ou *Contos da mamãe Gansa*, respectivamente, coletânea de contos de destaque na França no final do século XVII.

Adiante, como se sabe, mais especificamente em 1697, Madame d'Aulnoy publicou a coletânea *Les Contes des Fées (Os contos de fadas)*, livro consagrado cujo título popularizou o nome do gênero literário. No ano seguinte, 1698, foi publicado *Des Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode (Novos contos ou fadas da moda)*, que também fez muito sucesso entre o público, oficializando, junto com Perrault, o gênero no contexto francês. Segundo Kabac (2018), Madame d'Aulnoy não escrevia para crianças, mas para jovens e adultas. A literata transformou aspectos da tradição popular e os reintroduziu na alta sociedade francesa dos séculos XVII e XVIII, unindo, assim, a cultura popular com a da corte.

Renata Cordeiro (2007) comenta que tal foi o sucesso de d'Aulnoy que a *Academia dos Ricovrati de Pádua* deu-lhe o apelido de “a Eloquente”, por sua habilidade de discursar. Também chegou a ser chamada de Clio, uma das musas da mitologia grega que tinha como atributos a graça e uma capacidade discursiva encantadora. Considerada a sétima mulher célebre entre os membros da academia, seus contos realçavam a perspectiva feminina, o que pareceu influenciar Madame de Villeneuve e Madame Leprince de Beaumont.

Agora, cabe destacar três contos de Madame de d'Aulnoy que contêm a lógica do noivo/noiva animal e apresentam correlações com *Eros e Psique* e *A Bela e a Fera*, quais sejam: *O Príncipe Marcassin (Le Prince Marcassin)*, tradução e adaptação literária do conto *O Rei Porco* de Straparola, *Serpente Verde (Serpentin vert)* e *Graciosa e Percinet (Gracieuse et Percinet)*.

1.4.1 *O Príncipe Marcassin*: alguns questionamentos acerca das relações conjugais

O conto *O Príncipe Marcassin* inicia de forma muito semelhante ao *O Rei Porco*, ou seja, trata-se, na superfície, de um rei e de uma rainha que não conseguem ter filhos. Contudo, em um dia, enquanto caminhava no bosque, a rainha adormeceu e sonhou com três fadas que a “abençoaram” com um filho. As duas primeiras fadas presentearam a futura criança com beleza e inteligência, a terceira, por sua vez, encantou o príncipe em forma de javali. Nesse meio tempo, também apareceu no castelo uma mulher pobre bastante necessitada, que; por esse motivo, acabou lá morando com suas três filhas. As jovens se chamavam Ismene, Zelonide e Marthesie.

Nesta altura, algumas diferenças entre os contos começam a surgir na narrativa de *O príncipe Marcassin*, se comparado ao *O Rei Porco*. Um exemplo é o amor de Ismene, a irmã mais velha, pelo cavaleiro Coridon, que será disputada pelo Príncipe Marcassin, obrigando-a ao matrimônio. Nessa narrativa, o cavaleiro invade o quarto e suicida-se com uma adaga; Ismene usa a mesma arma para também suicidar-se. De início, aparentemente, ela teve o mesmo destino das primeiras esposas do Rei Porco.

Ao compreender a narrativa como memória intertextual, esse elemento é semelhante à tragédia *Romeu e Julieta* (1597?), de William Shakespeare: um amor proibido que culmina no suicídio dos amantes. Assim como os protagonistas da tragédia, no *O Príncipe Marcassin*, a família real e a mãe das moças queriam arranjar um casamento não consentido, o que impediria o amor de Coridon e Ismene de ser realizado. Em *Romeu e Julieta*, a questão do suicídio dos amantes é mais complexa. Eles próprios não queriam realizar o ato, pois acreditavam que poderiam ficar juntos. Entretanto, várias ocorrências externas interferiram em suas ações o que os levou ao suicídio. As duas ficções retratam, entre outras temáticas, a dificuldade dos relacionamentos arranjados.

No decorrer da história, a segunda irmã, Zelonide, parece ter o mesmo destino, sendo morta pelo esposo durante a noite. Outra diferença entre esta narrativa e a do *O Rei Porco* é o destino das esposas, pois, no final da história de *O Príncipe Marcassin*, descobre-se que nenhuma das mulheres, nem mesmo Coridon, haviam morrido, havendo, portanto, uma ressignificação da memória

textual. A memória textual, termo utilizado por Liliane Cunha (2015), pode ser comparada à memória humana. De acordo com a autora, a memória textual é a própria intertextualidade, quando um texto se insere na tradição de outros textos. A arte, a cultura, as mídias e a literatura são transformadas a partir de signos linguísticos, visuais e também sonoros, cujos elementos são reconfigurados pela criatividade em outro contexto histórico, midiático e artístico. Assim, a máxima de que “as aparências enganam” se repete nessa narrativa, realçando o poder das fadas no mundo dos homens.

Outro aspecto que diferencia o conto é a decisão de *Marcassin* de viver na floresta, para isolar-se da violência que cometeu às esposas. A mãe que perdera as duas filhas tomou a mesma decisão e rumou, com Marthesie, também para o campo. Em relação ao espaço da floresta e do campo, Vladimir Propp (2002) menciona que esta é uma característica recorrente nos contos maravilhosos. De modo geral, após presenciar (ou cometer) uma tragédia, a personagem precisa partir para enfrentar os dissabores. O bosque encantado surge como rito de passagem, lugar onde o herói sofre algum tipo de transformação – interna e/ou externa – ao realizar a travessia.

Propp (2002) comenta que, nesse momento, é comum a reaparição da influência mágica, cuja interferência pode ser um auxílio ou uma má-sorte, mas essa intervenção desempenha papel crucial na passagem pela floresta encantada, justamente por nela figurar mistérios e grandes possibilidades de acontecimentos que podem modificar a vida das personagens. No caso da literatura escandinava, uma figura sobrenatural frequentemente manifesta é a Baba-Yagá, uma espécie de bruxa ou feiticeira que incorpora diversos papéis, tanto bons quanto perversos.

As fadas, comuns no folclore ocidental, são semelhantes à bruxa escandinava, pois também podem apresentar diferentes ídoles, além de seu poder de mudar a realidade. No caso da narrativa de *O Príncipe Marcassin*, é na mudança do reino para o bosque que toda a intervenção das fadas é revelada e as irmãs, salvas. A influência das fadas, nesse caso, foi positiva, pois salvou a vida das mulheres e ensinou ao príncipe o sofrimento causado por casamentos forçados. Assim, em *O Príncipe Marcassin* o casamento arranjado é um ponto questionado pelas personagens femininas, como a rainha, Marthesie e as fadas.

Marthesie questiona os motivos de amar alguém que tinha matado suas irmãs, o que não aparece em *O Rei Porco*, de Straparola. As fadas, pela intervenção, criticam a prática de casamentos arranjados e o posicionamento violento do príncipe, o que faz com que o destino de Ismene e Zelonide, no final da narrativa, seja modificado. A ideia da metamorfose em *O Príncipe Marcassin* aponta para a mudança de comportamento do príncipe por meio do questionamento de sua atitude violenta. Na animação de *A Bela e a Fera*, da Disney (1991), a brutalidade e a arrogância também são questionadas pelas fadas. Na versão de *A Bela e a Fera* de Madame de Villeneuve (1740), o significado da metamorfose está relacionado com punição e vingança. A Fera foi vítima, de início, de uma fada má que o transformou em monstro por recusar a relação sexual.

Isso mostra que a metamorfose, como Jeanne Bloch (2010) comenta, pode adotar diferentes significados de acordo com cada narrativa. A autora menciona que, em *O príncipe Marcassin*, um dos aspectos que move o feitiço é a malícia da terceira fada. O final da história traz outro significado: o de testar o príncipe, de colocá-lo em jornada “iniciática”, por meio da qual tomará consciência das dores que causou com seu comportamento violento.

Segundo Propp (2002), a floresta está interligada aos ritos de iniciação, próprios das sociedades tribais. O jovem, geralmente, se encaminhava à floresta a fim de passar por provações e demonstrar que estava maduro e pronto para ingressar na sociedade, isto é, os ritos de iniciação marcavam a passagem da vida infantil para a vida adulta. Entre esses desafios, tinham de lidar com a violência, a agressividade e a injustiça; após superados esses obstáculos, eram considerados adultos pela comunidade.

1.4.2 *Serpente Verde*: comentários sobre metamorfose e consensualidade no casamento

No conto *Serpente Verde*, uma rainha, mãe de crianças gêmeas, convidou 12 fadas para uma festa a fim de que as presentearassem com os mais belos dons. No dia da cerimônia, Magotine, a fada má, também foi à festa, momento em que amaldiçoou a filha mais velha, Laidroanette, com a feiura;

Belotte, a segunda filha, porém, foi poupada. Pela fealdade, a gêmea mais velha pediu para isolar-se em uma torre, com o intuito de nunca mais ser vista.

Quando comparada às histórias de *Eros e Psique*, *O Príncipe Marcassin* e *A Bela e a Fera*, observa-se que existe uma analogia com a serpente, quando as irmãs de Psique afirmam: “quem vem todas as noites furtivamente deitar-se ao teu lado é uma horrenda serpente” (APULEIO, 2009, p. 35) mas, em *Eros e Psique*, é ilusória, já em *Serpente Verde*, o príncipe de fato é uma serpente. Há, ainda, o elemento do isolamento, Laidroanette, neste conto, desejou isolar-se, vista sua condição de feiura, mas o isolamento nas outras histórias foi sempre indesejado. Em *Eros e Psique* o que move a narrativa é a profecia; em *A Bela e a Fera* a necessidade de salvar o pai; por outro lado, em *Serpente Verde*, o motor da história é o encontro na floresta de Laidroanette com Serpente Verde e a descoberta de que ambos estavam amaldiçoados.

O primeiro encontro entre a princesa e Serpente Verde ocorre no bosque; o segundo, no mar, situação em que foi resgatada pela criatura, mas, todas as vezes, ela repudiava sua aproximação. Porém, a princesa começou a refletir sobre como a Serpente conseguia encontrá-la em diferentes momentos e, além disso, a deixava perplexa que o animal se comunicasse como um ser racional. Essas dúvidas são dirimidas quando uma voz em sua cabeça lhe diz para não mais ignorá-lo.

Nota-se que, até esse momento, está instaurado um conflito entre Laidroanette e a Serpente, uma vez que a imagem do monstro, figurada em serpente, e sua maneira de tratá-lo também refere-se a um modo particular de como a personagem foi tratada pelos outros e por si mesma ao longo de sua vida. Em *Eros e Psique* e *A Bela e a Fera* a beleza é confrontada com a feiura (ou vice-versa); já em *Serpente Verde* é feiura contra feiura. Assim, a heroína, para conseguir se comunicar com a Serpente sem afastá-la, precisa elaborar a forma como foi tratada em razão de sua condição. Laidroanette é tão vítima quanto a Serpente, o que confere outro significado à narrativa, pois cabe ao herói e à heroína superarem juntos o feitiço.

Depois de ser resgatada do mar, Laidroanette foi levada para o palácio da Serpente (tal como em *Eros*). Enquanto passeava pelo castelo, encontrou vários pagodas, seres mágicos que atendiam a suas necessidades. A princesa, da mesma forma que Psique, não via o rei, apenas ouvia sua voz. Certa noite, essa

voz revelou para ela que ele não poderia ser visto, pois havia sido amaldiçoado por Magotine, a mesma fada que a encantara (o que pode parecer contraditório ao leitor, pois a princesa já havia visto o príncipe em outros momentos. Na narrativa, essa aparente contradição não parece ser explicada). Ele estava preso a essa maldição por sete anos, mas faltavam somente dois anos para o feitiço acabar. Se ela o visse antes desse tempo terminar, o encantamento seria renovado e ele teria de passar mais sete anos em forma de serpente.

Como Bloch (2010) comenta, não se sabe exatamente qual é o motivo da punição dos protagonistas, ou seja, não é explicado, ao longo da narrativa, o porquê de Magotine ter enfeitado a princesa e o rei. O encantamento da Serpente Verde é renovado quando Laidroanette divisa sua imagem durante a noite, semelhantemente a *Eros e Psique*. A animalidade, nesse caso, é um tipo de punição, ainda que injustificada.

Outra cena que chama a atenção é quando uma pagoda para entreter a princesa, lhe oferece a história de *Eros e Psique*, o que evidencia o aspecto intertextual da narrativa de d'Aulnoy. De imediato, a protagonista identifica-se com a heroína do conto. No desenho animado da Disney, de 1991, uma cena semelhante se repete e Bela parece ler a própria história no início da animação. Bela, assim como Laidroanette, é uma leitora de contos de fadas¹³. As relações intertextuais na obra de Madame d'Aulnoy ficam mais claras quando Magotine envia a Serpente Verde ao reino de Prosérpina, região que, na mitologia grega, pertencia a Plutão (Hades). O mesmo acontece em *Eros e Psique*, quando Psique precisa passar pelo mundo dos mortos para completar os trabalhos de Vênus.

Uma das diferenças entre *Serpente Verde* e *Príncipe Marcassin*, como Bloch (2010) comenta, é que, naquela, o rei pede a mão de Laidroanette em casamento, elemento ausente nesta narrativa. O protagonista sabe a respeito de sua condição assustadora e, por isso, não força um relacionamento com a princesa. No final, a princesa aceita se casar porque quer que assim seja, não há violência instaurada por parte do príncipe. Magotine percebe o amor entre o casal e decide não interferir negativamente nesse amor. Em *Príncipe Marcassin*,

¹³ Os recursos intertextuais metaficcionais serão tratados adiante.

no entanto, as fadas precisam mostrar ao herói seu comportamento violento; em *Eros e Psique* a profecia é responsável por Psique relacionar-se com um deus.

Bloch (2010) menciona, ainda, a dualidade da metamorfose e a contraposição da natureza animal e humana dos heróis. Haja visto que os desejos humanos se mantêm mesmo na forma animalesca, por isso é possível explicar o medo de o protagonista ser visto e, com isso, ter seu feitiço renovado e, ao mesmo tempo, o desejo de não oprimir a vontade da princesa. Por fim, cabe reiterar que, em *Serpente Verde*, o casamento foi consensual.

1.4.3 *Graciosa e Percinet*: a presença da magia nos contos de fadas

Graciosa e Percinet, em resumo, é a narrativa sobre a filha única do rei que, de tão bela e gentil, ficou conhecida como Graciosa. Quando a mãe da princesa morreu, o rei decidiu casar-se com a Duquesa Grognon, em razão de sua riqueza. Ela era feia e má, detestava a filha do rei e a maltratava como podia, seguindo o exemplo de várias madrastas de contos de fadas. Certo dia, a duquesa decidiu abandonar a princesa no meio da floresta, em sua caminhada ela encontrou um castelo mágico, onde passou a morar.

Graciosa descobriu que este era o palácio das fadas no qual a rainha era mãe de Percinet. Ouvia-se uma música esplêndida, em homenagem ao amor de *Eros e Psique*, que guardava analogias com o futuro amor de Graciosa e Percinet. Como Princivalle (2016) comenta, a história se repete e a princesa passa por situações semelhantes às que Psique vivenciou: quer voltar a ver a família e é obrigada a realizar trabalhos por causa da maldade de Grognon.

Observa-se, nessas narrativas, os entrelaçamentos textuais, constituindo uma rede de inter-relações literárias. Carlos Gardin (1995) usa a metáfora da formação de nós, em que um texto se “enrosca” no outro, criando tranças dialéticas entre narrativas de diferentes contextos históricos. Há uma cadeia infinita de intersecções entre passado, presente e a possibilidade de futuro. Cada novo texto oferece um potencial do que pode vir a ser. Um texto é inspirado em texto(s) passado(s) e, ao mesmo tempo, pode inspirar a criação futura de outras histórias.

Todorov (2017) menciona que, no que se refere ao “Eu” das personagens literárias do universo fantástico, há duas categorias importantes a analisar: as

metamorfoses e a existência de entidades sobrenaturais. Cada um desses aspectos, em cada literatura, apresenta significados distintos. Nos contos de *O Príncipe Marcassin e Serpente Verde*, a metamorfose é um aspecto relevante, em *Graciosa e Percinet*, os seres sobrenaturais e o elemento mágico influenciam o destino das personagens. Assim, as metamorfoses e o sobrenatural, além de simbolizarem “um sonho de poder” (TODOROV, 2017, p. 118), representam uma forma de explicar eventos aparentemente sem explicação. Aquilo que se entende como má sorte, boa fortuna e acaso são uma causalidade imaginária, em que um evento mágico influencia o percurso da narrativa.

No mundo fantástico, a magia aparece como possibilidade de explicação da realidade, estabelecendo conexões causais diferentes à da realidade cotidiana. Não foi por acaso que Percinet encontrou Graciosa, e o mesmo se repete com os outros contos. Nada acontece sem motivo, ou seja, há um pandeterminismo em curso, que corresponde a um determinismo generalizado, visto que todos os eventos têm uma causa ou uma rede de causas. Tudo pode ser explicado, sendo a magia uma das formas de explicação dos acontecimentos. Desse modo, os eventos da narrativa estão interligados e se influenciam mutuamente (TODOROV, 2017).

A consequência do pandeterminismo, como o autor menciona, é a pansignificação: quando todas as causas estão interligadas, cada vínculo, ou, ainda, cada nó, tem significado, sendo a literatura fantástica altamente significativa. De forma geral, os eventos dessas histórias, como já mencionado, não acontecem por acaso e, muitas vezes, é possível encontrar razões que explicam determinado encontro. No caso das obras de *Graciosa e Percinet* e *A Bela e a Fera*, o próprio nome das personagens carrega uma relação com os acontecimentos porvir. O título já sugere uma ideia de quem são os protagonistas, como eles agem e de como atuam enquanto heróis e heroínas da história.

Graciosa, no início da história, sofre a perda de sua mãe, logo, o leitor pode supor que, no final, haverá alguma recompensa. Em *Serpente Verde*, Laidroanette é a irmã amaldiçoada, figurando, portanto, como a protagonista; é seu casamento que mais importa nesse enredo. Em *A Bela e a Fera*, o príncipe foi encantado e Bela desejava a rosa, o que fomentou uma relação entre ambos. O narrador, de modo geral, ilumina a história da personagem que sofre e, ao

mesmo tempo, a diferencia dos outros. Bela, de início, era bondosa e educada, diferentemente de suas irmãs. O nome de Graciosa remete a sua beleza quando comparada aos outros. Cabe ao leitor ficar atento à rede de significados que compõe a história.

Há, ainda, sentidos mais profundos, compreendidos por Todorov (2017) como sobreinterpretação. O próprio personagem pode demonstrar seu ponto de vista sobre a narrativa, elaborando, assim, outros sentidos; diferentes perspectivas criam diálogos para a história, com significados mais complexos a partir do discurso das personagens. Por exemplo, quando *Marcassin* descobre que não pode acreditar naquilo que vê, ele interpreta sua própria trajetória e questiona sua percepção sobre os eventos. Observa-se, aqui, uma relação entre mente e realidade externa, cujo rompimento entre as barreiras do concreto e do abstrato promovem, nos contos maravilhosos, uma interinfluência intensa.

Com relação à literatura fantástica e aos contos maravilhosos, em muitos casos, pensamentos, palavras e gestos alteram a realidade de fato. Com três toques de uma varinha, a realidade ficcional pode se rearranjar de acordo com a imaginação e os desejos da personagem. A lógica da magia reside na transgressão entre a matéria e o imaginário, campo no qual a fantasia é capaz de influenciar diretamente a realidade externa. No universo fantástico “a passagem do espírito à matéria tornou-se possível”. (TODOROV, 2017, p. 122)

Nota-se uma conexão entre as realidades interna e externa cuja interação produz significados: as fadas invadem as mentes e os sonhos das personagens; Percinet encanta os olhos da madrasta a fim de que ela acredite que Graciosa sofre torturas de seu amado, quando, na realidade, isso não se prova verdadeiro; Laidroanette, ao seguir as vozes de sua cabeça, decide não mais desprezar a Serpente Verde; Bela tem sonhos nos quais o sujeito com quem vive não é quem parece ser.

As correlações entre as diferentes narrativas abordadas estão evidenciadas na tabela a seguir, elaborada com base na obra *O herói de mil faces* (1997), de Joseph Campbell¹⁴. O autor predispõe três momentos referentes à aventura do herói: (1) o chamado da aventura, também reconhecido

¹⁴ Nessa pesquisa não tivemos como objetivo propor um aprofundamento da teoria de Joseph Campbell. Buscou-se introduzi-lo brevemente com o intuito de ilustrar como diferentes narrativas folclóricas podem estar relacionadas entre si.

como a separação ou a partida, (2) a iniciação e (3) o retorno. O chamado da aventura é o momento em que a personagem entra em contato com situações que não podem ser totalmente explicadas. O inesperado surge e obriga o herói ou a heroína a mudar sua trajetória de vida. A iniciação é quando a personagem ultrapassa o limiar do inesperado, uma vez que deve sobreviver a uma série de provas, ao lidar com o obscuro ou o sobrenatural. O retorno indica o desfecho, ou desenlace, depois que o herói ou a heroína conseguiu realizar sua busca e solucionou os obstáculos impostos. É a etapa onde o(a) protagonista se transforma, em nível simbólico e/ou corporal.

TABELA 2 – BREVE COMPARAÇÃO ENTRE AS NARRATIVAS COM BASE NAS FASES DO MONOMITO, DE JOSEPH CAMPBELL

Título dos Contos	Separação ou chamado da aventura	Iniciação	Retorno	Motivo da maldição	Ajudantes mágicos
<i>Eros e Psique</i>	Abandono de Psique na montanha, devido à profecia do Oráculo de Apolo.	Convivência no palácio de Eros, mas sem reconhecê-lo. Em seguida, deve realizar os trabalhos impostos por Vênus.	No final, a heroína se transforma em divindade para viver eternamente com Eros.	Vênus persegue Psique por inveja de sua beleza.	A própria natureza, como o rio e os animais ajudam Psique.
<i>Príncipe Marcassin</i>	Início dos casamentos arranjados, quando as plebeias são obrigadas a casar com o príncipe.	O príncipe, depois de, aparentemente, matar suas esposas, isola-se no bosque. A gruta é o lugar onde seu processo de transformação se inicia.	A terceira esposa quebra a maldição. Nesse caso, há o encontro com as fadas, que mudam o destino das antigas esposas e mostram, na prática, a dor que Marcassin causou, o que permitiu que o herói mudasse de perspectiva.	Uma fada, que desdenhava da humanidade, quis zombar da rainha e colocou esse feitiço em seu filho.	As próprias fadas que realizaram o feitiço intervêm no final da narrativa, salvando a vida das três irmãs.
<i>Serpente Verde</i>	Isolamento em um palácio distante, em razão da feiura de Laidroanette.	Encontro com Serpente Verde no bosque.	Laidroanette precisa realizar trabalhos para Magotine, até voltar a sua beleza original.	Maldade de Magotine (não há explicações precisas sobre a razão da fada ser má).	Há a presença de uma fada boa e dos pagodas, criaturas que vivem no castelo do rei.
<i>Graciosa e Percinet</i>	Morte da mãe de Graciosa e abandono no bosque.	No bosque, encontra o palácio das fadas e descobre que	Quando Graciosa decide morar definitivamente	Nesse caso, nem Graciosa ou Percinet são amaldiçoados.	Percinet ajuda a princesa a superar os problemas.

		Percinet é o filho da rainha, o que o torna um ser mágico.	no reino das fadas.	A antagonista, por ser feia, é quem maltrata a princesa.	
<i>A Bela e a Fera</i>	Saída de Bela da casa do pai com a intenção de salvá-lo.	Convivência com a Fera no castelo. É o momento que descobre que Fera não é o que parece.	Volta para a casa do pai, para refletir sobre a situação que vivenciou. Decide viver com o monstro e retorna para o palácio.	Em Madame de Villeneuve, a maldade de uma fada, quando Fera recusa casar-se com ela, o transforma em monstro. Em Madame de Beaumont, a maldade da fada foi tratada de maneira genérica.	Em Madame de Villeneuve, a fada, tia de Bela, é quem ajuda os protagonistas. Em Madame de Beaumont, uma fada boa aparece e resolve o conflito da transformação.

FONTE: O autor (2021)

O chamado da aventura, conforme Campbell (1997), corresponde ao momento em que algo impulsiona o herói ou a heroína à aventura. Indica um evento que desestabiliza o estado de tranquilidade e pode ocorrer por acaso, intencionalmente ou, ainda, em razão do fado (destino): Laidroanette andava pelo bosque quando encontrou Serpente verde, não era algo esperado; Graciosa não sabia quem era o pajem, não há explicação na narrativa de como Percinet chegou até Graciosa, ele somente aparece e oferece ajuda, o que sugere que o encontro entre os dois foi acidental.

Já em *A Bela e a Fera*, o chamado da aventura foi consciente. Bela decidiu trocar de lugar com o pai, com o intuito de salvá-lo, e enfrentar a Fera. Na versão de Madame de Villeneuve, a intencionalidade se confirma quando a fada que os ajuda revela que a rosa foi um artifício para atrair Bela. A iniciação, de modo geral, refere-se ao momento em que as heroínas devem superar obstáculos, seja na execução de trabalhos, seja confrontando/aceitando sua aparência.

Após o sacrifício e o esforço para resolver os problemas, há um momento catártico, a apoteose do herói ou da heroína que tiveram de passar por um processo de transformação. Nessa metamorfose final, modifica-se o *status* e a perspectiva do herói; essa mudança, muitas vezes, é em seu corpo físico, como nos casos dos noivos/noivas animais. No entanto, a transformação também pode ser simbólica: Graciosa integra o reino das fadas, assim como Psique transforma-se em deusa; Laidroanette e Serpente Verde retomam sua beleza; o

Príncipe Marcassin volta a sua forma humana. Isto é, as personagens retornam para o cotidiano em um novo estado, casados, em posse de um reino ou, ainda, transformados em divindade. Os heróis ou as heroínas conhecem duas realidades distintas, uma em que estavam subjugados pelo encantamento e outra em que aquela antiga realidade foi superada, travestindo-se em uma nova forma de viver.

Cada narrativa apresenta essas fases que lembram um rito de passagem. A passagem, nesse caso, indica o amadurecimento do herói ou da heroína que fazem a transição do universo infantil para o adulto. Bela saiu da casa do pai para constituir um reino próprio, da mesma forma como outras heroínas o fizeram. O processo de crescimento do herói é árduo e difícil, mas o final, em muitos casos, é feliz.

2 A BELA E A FERA: O CLÁSSICO LITERÁRIO DE MADAME DE VILLENEUVE E DE MADAME LEPRINCE DE BEAUMONT

Pretende-se, ao longo deste capítulo, discutir as narrativas de *A Bela e a Fera* nas versões de Villeneuve (1740) e de Beaumont (1756) e analisar aspectos que se relacionam com a permanência dessas narrativas no imaginário popular dos séculos XX e XXI. Autores como Ítalo Calvino (2007), T. S. Eliot (1989), Linda Hutcheon (2013) e Anne Ubersfeld (2002) oferecem uma rede de perspectivas que possibilita a reflexão sobre o porquê de uma obra permanecer no imaginário através dos tempos. Calvino (2007, p. 10) conceitua clássico como “aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los”.

Um clássico, sob essa perspectiva, pode sempre ser revisitado por novos (ou antigos) leitores e produzir novas (res)significações ao longo do tempo. O texto de *A Bela e a Fera* retoma aspectos concernentes ao relacionamento familiar, como medo, inveja, angústia, coragem e amor, que são sentimentos universais, mas, ao mesmo tempo, particulares: cada leitor pode reinterpretar a narrativa a seu modo. Nesse sentido, os clássicos “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam

nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 2007, p. 10).

Considerando a importância dos clássicos, dividiu-se o capítulo 2 em quatro tópicos: (1) “A retomada dos clássicos” voltou-se para o aprofundamento das conceituações de clássico; (2) “A intertextualidade e a releitura dos textos” dedicou-se à compreensão das retomadas intertextuais e do potencial de reescritura dos textos; (3) “O surgimento de *A Bela e a Fera* enquanto romance literário e literatura infantil”, comparou-se as versões de Madame de Villeneuve e de Madame de Beaumont; (4) “O espaço em *A Bela e a Fera*: algumas considerações sobre o relacionamento conjugal” buscou aprofundar as comparações desenvolvidas no tópico 3.

2. 1 A RETOMADA DOS CLÁSSICOS

Os clássicos, além de livros, podem corresponder a filmes, quadros, pinturas, esculturas ou, ainda, outras formas de arte que se incorporem no imaginário individual e o modifiquem, cuja influência pode ser exercida de várias maneiras. Em *A Bela e a Fera* é evidente a complexidade do relacionamento conjugal, pois, antecedente ao amor, há o medo de conviver com uma criatura feroz. Além disso, a manipulação das irmãs, que buscam a infelicidade de Bela, também impôs obstáculos ao seu “final feliz”, Bela, para alcançá-lo, precisou superar tanto a chantagem de suas irmãs quanto a de Fera, que ameaçou morrer de amor caso a heroína não retornasse. Assim, Bela precisou lutar para não ser tratada como objeto alheio. Muitas obras posteriores, mesmo que não de forma *ipsis litteris*, fizeram uso, para construir novas narrativas, de alguns elementos e/ou temas propagados pela narrativa de *A Bela e a Fera* no imaginário individual e coletivo.

Considerando-se que “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (CALVINO, 2007, p. 11) e “Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura” (CALVINO, 2007, p. 11), o leitor, ao entrar em contato com um clássico, mesmo que não seja pela primeira vez, experiência uma nova leitura, instaura um novo olhar; o clássico também apresenta um nível de reconhecimento visto que está enraizado no imaginário coletivo, ou seja, sua tradição é anterior.

Ainda, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p. 11) e “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (CALVINO, 2007, p. 11). O fato de o clássico mais recente incorporar as marcas dos clássicos passados faz jus aos conceitos de intertextualidade e interculturalidade. A leitura de *A Bela e a Fera* de Madame de Beaumont, por exemplo, incorpora as versões anteriores de uma tradição literária já preexistente.

Bela, Psique e Laidroanette são personagens que precisaram enfrentar o medo para que, depois de superados os desafios, pudessem chegar ao final feliz. Sob a ótica das mídias atuais, quando o espectador assiste à produção da Disney (1991) de *A Bela e a Fera*, também entra em contato, mesmo que indiretamente, com os significados das versões precedentes dessa mesma história. O clássico retoma a tradição e a renova. T. S. Eliot (1989) discute a relação entre tradição e talento individual, em que o indivíduo, ao expressar sua criatividade e seu talento, está situado em determinado contexto e orientado pelo passado já assentado em uma tradição. A partir da incorporação desse conhecimento preexistente, ele transforma sua experiência, reinterpretando o passado no presente. Logo, o passado e o presente não são estáticos: é no confronto de diferentes perspectivas que possibilitam a construção de outras experiências.

Linda Hutcheon (2013, p. 25) argumenta que no processo adaptativo ocorre “repetição com variação”, pois tempo, sociedade e indivíduo estão em constante transformação, o que mostra que reinterpretações do passado no presente são comuns, uma vez que a temporalidade corresponde a um construto em constante diálogo com sujeito, individualidade, tradição e cultura. Desse modo, significados passados são reincorporados no presente a partir de uma nova perspectiva. Por exemplo, a complexidade do amor é recontada através de gerações em diferentes mídias, ou seja, sua retomada é feita por novos leitores em novos contextos.

Anne Ubersfeld (2002), assim como Ítalo Calvino, também estende a compreensão dos conceitos de clássico. Um deles é a atemporalidade – quando a obra de arte se propaga indefinidamente a partir das releituras. Por exemplo,

a narrativa de *A Bela e a Fera* nasceu no século XVIII, aproximadamente trezentos anos atrás; a de *Eros e Psique* data do século II d.C., com mais de mil anos de existência. Mesmo sem um recorte temporal preciso, as narrativas foram readaptadas e reformuladas, contribuindo para sua permanência no imaginário coletivo.

A tabela a seguir elenca algumas adaptações de *Eros e Psique* ao longo do tempo.

TABELA 3 – EXEMPLOS DE ADAPTAÇÕES DE *EROS E PSIQUE*

Autor	Título da obra	Ano	Tipo	Região
Jean-Baptiste Poquelin (Molière)	<i>Psyché</i>	1671	Peça teatral e balé	França
Jean De La Fontaine	<i>Les Amours de Psyché et de Cupidon</i>	1669	Romance em prosa e verso	França
Mary Tighe	<i>Psyche, or the legend of love</i>	1805	Poema alegórico de seis cantos	Irlanda
John Keats	<i>Ode to Psyche</i>	1819	Poema	Inglaterra
C. S. Lewis	<i>Till we have faces: a myth retold</i>	1956	Romance	Inglaterra

FONTE: O autor (2021)

Além dessas obras, outras releituras podem ser encontradas, desde literárias até plásticas. *Serpente Verde*, *Graciosa e Percinet*, narrativas aqui já exploradas, também fazem menção ao conto *Eros e Psique*. Jacques-Louis David, em 1817, pintou o famoso quadro *Cupido e Psique*. É fácil perceber que a narrativa mitológica repercutiu muito além de seu tempo. O mesmo aconteceu com *A Bela e a Fera*, conforme pode ser observado na tabela a seguir:

TABELA 4 – EXEMPLOS DE ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE *A BELA E A FERA*

Diretor	Título da obra	Ano	Gênero	Região
Jean Cocteau	<i>La Belle et la Bête</i>	1946	Drama	França
Edward L. Cahn	<i>Beauty and the Beast</i>	1962	Drama	Estados Unidos
Gary Trousdale, Kirk Wise	<i>Beauty and the Beast</i>	1991	Animação musical	Estados Unidos
Ken Kwapis	<i>The Beautician and the Beast</i>	1997	Comédia romântica	Estados Unidos

Christophe Gans	<i>La Belle e la Bête</i>	2014	Romance de fantasia	Franco-alemão
Wenn V. Deramas	<i>Beauty and the Beastie</i>	2015	Comédia de ação	Filipinas
Bill Condon	<i>Beauty and the Beast</i>	2017	Romance musical	Estados Unidos

FONTE: O autor (2021)

Esses são somente alguns exemplos de adaptações, sem exaurir o levantamento, pois outras podem ser encontradas, como a série televisiva *Once Upon a Time*, criada em 2011. Nessa adaptação, as personagens dos contos de fadas, incluindo a Bela e a Fera, saem dos livros e habitam no mundo real. A quantidade de adaptações aponta para a importância do contexto social da obra, que fora produzida em uma sociedade diferente da atual, no entanto, apesar da distância temporal, ainda mantém diálogo com o presente, através de constantes reinterpretações (Ubersfeld, 2002).

Ubersfeld (2002, p. 12) defende que não há uma fórmula fixa para se ler um clássico: “Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem”. A adaptação é uma “desleitura” do clássico, com a possibilidade de ressignificação da obra e adequação aos processos de comunicação atuais. A transformação em animação fílmica proporcionou uma releitura de *A Bela e a Fera*, adaptada para o cinema de animação pela Disney no final do século XX. Percebe-se que existe uma relatividade histórica na leitura de um clássico, cuja atualização pode ser inserida em diferentes contextos e mídias.

A obra literária, segundo a autora, ao ser transposta para outra mídia, apresenta três níveis de modificações que se relacionam com a tríade comunicativa: o emissor, o receptor e a mensagem. A obra de arte está inserida em um meio de comunicação em que o emissor transmite mensagens para o receptor. O receptor, por sua vez, ao incorporar a mensagem, pode se transformar em emissor, renovando aquele significado. Percebe-se que emissor, receptor e mensagem transitam entre si, a depender do contexto e da mídia.

Com a mudança do receptor e do emissor, a mensagem, conseqüentemente, se modifica. Assim, a forma de expressão contida na animação de 1991 difere da seleção vocabular da versão literária de 1740, ou seja, há diferenças no ato comunicativo. A declaração de amor de Bela por meio da fórmula “eu te amo” (*A Bela e a Fera*, 1993) está adjunta de outros elementos

como som, fala e desenhos animados. Já em 1740, na mídia literária, essa mensagem foi expressa do seguinte modo:

- Sim, Fera, quero muito, contanto que me dê sua palavra e receba a minha.
- Tem minha palavra – respondeu a Fera – e prometo jamais ter outra esposa.
- E eu – replicou Bela – recebo-o como esposo e lhe juro um amor carinhoso e fiel. (VILLENEUVE, 2016, p. 151)

Esse excerto traz uma escrita mais rebuscada, provavelmente mais adequada ao contexto do século XVIII. Existe um juramento de amor que promete a fidelidade e o carinho. Já a frase “eu te amo”, mais sucinta e direta, atende ao público cinematográfico do final do século XX. Na versão literária, o leitor precisa imaginar a situação e o contexto, sendo a palavra o principal meio de comunicar os desejos dos protagonistas. Na animação, as imagens, entre outros elementos, contribuem para a compreensão da cena pelo espectador¹⁵.

Conforme Ubersfeld (2002), as novas condições de produção ressignificam a obra. A animação de *A Bela e a Fera* foi representada por meio de desenhos digitais, gravados por uma câmera, tecnologia inexistente no século XVIII. Ganha-se uma nova experiência com a mudança do meio de comunicação, e, como se sabe, o discurso, literário ou cinematográfico, está ligado às condições de enunciação. Os clássicos sofrem o processo de historicização que, segundo Ubersfeld (2002), se refere ao resgate histórico das condições de produção daquela arte, de maneira que ela possa ser reconstruída no presente. A retomada da obra não se resume à reprodução idêntica, mas à reformulação simbólica. Patrice Pavis (1999) argumenta que o processo de historicização coloca os eventos e as personagens da ficção em confronto com sua realidade histórica e social. A realidade histórica é relativa, daí decorre seu potencial transformador. Os conflitos individuais encontram-se inseridos em um contexto sócio-histórico, cuja influência alcança os modos de pensar e agir das personagens, de seus autores e receptores.

¹⁵ Este tema será abordado mais adiante, no capítulo 3.

2. 2 A INTERTEXTUALIDADE E A RELEITURA DOS TEXTOS

A arte, para ser construída, depende de uma rede de interconexões, o que torna a intertextualidade um dos recursos essenciais para sua criação. A intertextualidade, neste trabalho, é um conceito chave. Ao se pensar sobre a etimologia da palavra *texto*, sabe-se que deriva do latim *texere*, ou seja, “tecer”, “construir”; lembrando uma colcha de retalhos (ideias, pensamentos e sentimentos) expressa na escrita.

Para Genette (2010), um texto é sempre a (re)leitura de outro por carregar marcas textuais passadas, metaforicamente corresponderia a um palimpsesto. Os palimpsestos são papiros antigos usados para raspar o que estava escrito e reescrever outra coisa por cima. Como consequência, as marcas do texto anterior ficavam evidentes na leitura do texto atual. Da mesma forma, a literatura se expressa como arte de segunda mão, uma vez que deriva de outras literaturas. A expressão *segunda mão*, para Genette (2010), não significa inferior, mas derivativo: um texto deriva de outro, nasce a partir de outro.

Ao considerar a amplitude da ideia de texto, Kristeva (2005) propõe uma abordagem pelo viés da estratificação social, analisando o texto como processo de transformação de determinado fenômeno em escritura. Existem, assim, diferentes tipos de textos – artísticos, científicos, filosóficos etc. Todos esses gêneros textuais reconstróem, por meio da linguagem, o fenômeno em si. Um exemplo: embora não se tenha presenciado a guerra, é possível ler sobre esse evento ou contemplar uma pintura ou assistir a um filme sobre o assunto; o texto encontra-se, portanto, materializado na linguagem, pela qual se concretiza, historicamente, os sentidos da língua.

Para a criação do texto, como Kristeva (2005) menciona, a conexão entre diversas experiências, como o som, a imagem e a palavra são necessárias. A escrita, bem como outros recursos verbais, visuais ou sonoros, abre a possibilidade de se refletir sobre os significados do texto, sobre o que é dito e percebido, o que permite que conceitos ou ideias sejam (res)significados por meio da conexão entre signos.

Genette (2010) conceitua a intertextualidade como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”. O autor

exemplifica o diálogo intertextual com a *alusão*, termo que indica o ato de fazer referência a outro texto. Por exemplo, Madame de Beaumont (2016, p. 53) descreve a transformação de Fera em príncipe da seguinte maneira: “A Fera desaparecera e à sua frente ela não via senão um príncipe, mais formoso que o deus do Amor”. Amor é outro nome de Eros, também conhecido pelos romanos como Cupido. Na segunda parte da versão de Madame de Villeneuve (2016, p.136), que se passa na casa do pai de Bela, a personagem não tem mais sonhos com o príncipe. Observa-se, aqui, a alusão à mitologia grega, mais especificamente a *Eros e Psique*:

Acordou diversas vezes e, quando conseguia entregar-se ao sono, Cupido não esvoaçava ao redor de seu leito. Ou seja, em vez das horas recheadas de ternura e prazeres inocentes que ela esperava passar nos braços de Morfeu, foi uma noite comprida e carregada de angústia.

A protagonista sente-se angustiada com a separação do lugar encantado onde estava acostumada a viver. Ao citar Cupido e Morfeu, Madame de Villeneuve sugere que Bela vivia de modo semelhante a Psique, isto é, ao voltar para a casa do pai, a protagonista tem um choque de realidade, pois maravilhas não aconteciam nesse ambiente.

Linda Hutcheon (2013) argumenta que no processo adaptativo ocorre “repetição sem replicação” ou “repetição com diferença”. O texto adaptado se expressa como memória criativa, por relembrar aspectos do texto base, assim, ao mesmo tempo que é familiar, vista sua possibilidade de reconhecimento, também é novidade, uma vez que significa em um novo contexto midiático-social. A obra de Madame de Villeneuve foi uma novidade para sua época e, na atualidade, age na condição de memória literária; sem descuidar que esta obra também apresenta releituras de narrativas, como *Príncipe Marcassin* e *Eros e Psique*, e, paralelamente, é um texto-fonte para novas obras surgirem, como a adaptação de Madame de Beaumont (1756) e da Disney (1991).

Para Cunha (2015 p. 73), intertextualidade é expressão da memória literária, cuja combinação se manifesta por meio de experiências escritas e construção de imagens. Nas palavras da autora: “Quando a mente atravessa estes depositários de imagens mnemônicas, elas são recordadas, dispostas em série e, em seguida, revertidas para os elementos que a substituem”. O mesmo acontece com os textos: um texto recorda outro e influencia novos pontos de

vista a partir da organização e da lembrança. Esse diálogo entre textos, conseqüentemente, produz novas perspectivas, o que torna a intertextualidade a expressão da memória literária e do imaginário cultural em comunicação.

Como se pode notar, os contos de fadas, antes expressos pela tradição oral, foram transformados em textos, em narrativas escritas. Depois desse processo, serviram como fonte de inspiração para outros textos em outras mídias, nas quais despontaram novos significados. Assim, se os textos se formam por uma multiplicidade de conexões, todo texto é um intertexto (Kristeva, 2005), uma vez que diferentes textos se reproduzem mutuamente e se reconstroem, reelaborando novos significados segundo a mídia, o autor, e o contexto histórico-cultural.

A popularidade da obra *A Bela e a Fera* de Madame de Villeneuve foi fortemente influenciada pelas retomadas textuais ao longo do tempo. Entre essas adaptações, destaca-se a versão de Madame de Beaumont (1756) e a animação da Disney (1991), cujas narrativas possibilitaram a permanência da obra em outro espaço, mídia e contexto histórico.

2.3 O SURGIMENTO DE *A BELA E A FERA* COMO ROMANCE E LITERATURA INFANTIL

A narrativa de *La Belle et la Bête*, escrita por Madame de Villeneuve¹⁶, foi publicada em 1740, na revista *La Jeune Américaine, ou Les Contes marins*, endereçada às jovens que iriam se casar. A obra, muito semelhante às prerrogativas defendidas por Madame d'Aulnoy, tece algumas críticas aos casamentos arranjados, expondo sofrimentos e conflitos que as personagens femininas são obrigadas a enfrentar. Madame de Villeneuve escreveu um romance com componentes do maravilhoso e do fantástico; a complexidade

¹⁶ Rodrigo Lacerda (2016) e Aída Sousa (2018) comentam que há informações conflitantes sobre a vida de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve. Não se sabe exatamente onde nasceu, se foi em La Rochelle ou em Paris, e não há consenso sobre o ano de seu nascimento. Provavelmente foi entre 1685 e 1695. Sabe-se que era aristocrata e que teve uma filha em 1708, chamada Marie-Louise Suzanne, com o militar Jean-Baptiste Gaalon de Villeneuve, esposo de mesma classe social. Muitas vezes, Villeneuve pediu a separação de bens, visto que o marido despendia uma quantia considerável com vícios. Em 1711, ficou viúva e perdeu grande parte da fortuna. Em seguida, decidiu mudar para a capital e trabalhar como escritora para se sustentar. Morreu em 1755.

psicológica presente na obra revela, muitas vezes de maneira extensa, os anseios das personagens.

O gênero literário romance, segundo Georg Lukács (2000), nasceu da epopeia, narrativa épica. Nela, observava-se interações entre o mundo interno das personagens e o mundo externo, junção que favorecia narrar a aventura do herói na busca pela perfeição e pelo encontro com a essência da alma. Esse herói estava ligado a seu fado, isto é, precisava lidar com as fatalidades do destino até se elevar psicologicamente ao nível de herói ou heroína. A épica se expressa na busca daquilo que é fundamental para a vida no confronto com a morte. A partir da superação do problema, o protagonista alcança níveis metafísicos de existência. Nesse processo, o mágico e o sobrenatural agem como influenciadores que podem ajudar ou atrapalhar a trajetória do herói.

Como Lukács (2000) argumenta, os contos de fadas também resgatam os acontecimentos sobrenaturais da epopeia, transformando-os em prosa. A poética da epopeia e alguns contos de fadas expressam significados semelhantes, como o movimento de transcendência da personagem. Nas narrativas de *A Bela e a Fera*, o renascimento simbólico exige que o herói passe por sofrimentos cotidianos, em sua vivência com o mundo e com o outro. O romance, ao realçar os conflitos relacionais dos heróis, torna complexo temas como o amor.

É por isso que, em muitos casos, o acontecimento da vida conjugal está ligado a um grande esforço e sacrifício por parte das personagens, as quais, após superarem seus sofrimentos, atingem um relacionamento idealizado. É o caso de Psique, que se transformou em divindade e obteve a vida eterna. Para analisar as dificuldades pelas quais as personagens passam, Lukács (2000) comenta que, no romance, o sentido do amor está oculto e os protagonistas não sabem, ao certo, a qualidade de sua busca. A personagem carrega sentimentos conflitantes, questionando-se a respeito da felicidade. Ou seja, o herói romântico é cheio de incertezas, mas, em muitos casos, consegue descobrir como conquistar um relacionamento ideal.

Na versão de Madame de Villeneuve, o conflito aparece em pelo menos duas situações: na primeira, Bela se apaixona pelo príncipe de seus sonhos, mas, ao mesmo tempo, é grata ao monstro, e não sabe a quem escolher. No final, ela descobre que esse príncipe é a própria Fera, portanto, o conflito se

resolve, o que era fragmentado transforma-se no todo. A segunda situação ocorre quando a protagonista encontra o pai e ele sugere que ela se case com o monstro, independentemente de sua feiura, pois a criatura pode lhe dar uma vida farta de riquezas.

A heroína questiona se a riqueza era suficiente para superar os modos brutos e a monstruosidade da criatura. O conflito entre feiura *versus* beleza também se resolve ao final, o príncipe dos sonhos de Bela, educado e belo, é Fera. Na versão de Madame de Beaumont, o contraste é entre feiura e bondade. Quando Fera pede a heroína em casamento, de início, ela recusa a proposta, pois, apesar de sua bondade, seu aspecto monstruoso é terrível. Ao final, quando descobre que Fera é um príncipe amaldiçoado, bondoso e belo, Bela se casa com ele.

Nesses casos, observa-se como a trajetória do herói é mais individualizada, subjetiva. Lukács (2000) aponta que o herói romântico é um indivíduo preocupado com seus sentimentos, já na epopeia o herói épico é coletivo, ele carrega uma responsabilidade social. O herói épico luta em guerras, o romântico lida com seus conflitos emocionais. No caso de *A Bela e a Fera*, Bela questiona o casamento e seu dever e obediência a essa convenção.

O casamento, sob sua ótica, somente diz respeito a si mesma e não à nação, portanto, quem se casa é que deve, por meio de seus sentimentos, escolher pela realização (ou não) do ato. De forma geral, *A Bela e a Fera* assemelha-se a um romance maravilhoso ou romance de fadas, pois o elemento mágico funciona como propulsor dos rumos da narrativa, como ocorre em muitos contos de fadas. A relação entre os dois gêneros – romance e contos de fadas – pode ser observada devido à inserção da personagem folclórica fada e à caracterização das perspectivas subjetivas dos protagonistas.

No que se refere à versão de Madame de Beaumont¹⁷, Sousa (2015) comenta que esse conto foi publicado entre os anos de 1756-1757 na coletânea *Magasin des Petits Enfants*, revista destinada às crianças e adolescentes. Observa-se que a publicação saiu logo após a morte de Madame de Villeneuve

¹⁷ De acordo com Sousa (2015) e Lacerda (2016), Jeanne-Marie Leprince de Beaumont nasceu na cidade de Rouen, em 1711, e morreu aproximadamente em 1776-1780(?). A Gallica, biblioteca nacional da França, considerou a data de 1780 como ano de sua morte, a mesma adotada nesta pesquisa.

(1755). Um aspecto que se destaca na obra de Beaumont é sua orientação ao público infantil, diferentemente de Villeneuve, que dialogava com moças casaduras.

Assim, é mais sucinto e adequado aos moldes da literatura infantil da época. Nessa versão, a narrativa alcançou notoriedade no mundo todo. Como toda adaptação, há algumas diferenças quando comparada ao texto-fonte. Beaumont suprimiu, por exemplo, a trama das fadas e o relato de Fera, cujas escolhas favoreceram a perspectiva de Bela, tornando-a o destaque da obra.

Gérard Genette (2010), ao examinar as transposições textuais, elenca as transformações quantitativas de redução e o aumento do texto. Na versão de Beaumont de *A Bela e a Fera*, partes significativas do texto foram subtraídas (redução), sem que houvesse, no entanto, perda de qualidade, como é o caso das partes dois e três, que revelam as perspectivas de Fera e da fada boa, tia de Bela, respectivamente. Como Princivalle (2016) argumenta, essas duas partes foram excluídas porque continham aspectos relacionados à sexualidade e ao erotismo, como é o caso da explicação do feitiço de Fera: a recusa em casar-se. Assim, qualquer referência à sexualidade foi suprimida por Madame de Beaumont, com o objetivo de adequar o texto à educação moral das crianças de sua época (século XVIII).

Ainda sobre o processo de redução, Sousa (2015) argumenta que a escrita preciosista foi sintetizada e substituída por uma linguagem mais simples e menos rebuscada, de forma a interagir com o público infanto-juvenil. Preciosismo, para a autora, consiste no uso de uma linguagem detalhada, rebuscada e exuberante com o objetivo de empregar, na escrita, luxo e magia. No caso de Madame de Beaumont, como sua história estava inserida em uma coletânea de contos narrados pela voz de uma governanta, o intuito era o de educar as crianças ouvintes, o que conferia um caráter pedagógico à obra. No romance de Villeneuve, não existe essa figura da governanta como contadora de histórias.

Outro exemplo de redução é a maneira como Madame de Beaumont (2016, p. 42) descreveu os sonhos de Bela: “Estou contente com seu bom coração, Bela. Sua boa ação, oferecendo a própria vida para salvar a de seu pai, não ficará sem recompensa”. Tendo em vista seu público infanto-juvenil, a objetividade é uma característica importante para tornar a leitura mais fluida.

Princivalle (2016) defende que, como Madame de Beaumont tencionava ensinar francês às jovens inglesas, a linguagem deveria ser a mais clara possível. Contudo, em Madame de Villeneuve, visto seu público-alvo, a descrição do sonho apresenta uma forma mais elaborada, conforme excerto a seguir.

estava na beira de um canal comprido a perder de vista, cujas margens eram ornadas com dois renques de laranjeiras e mirtos floridos de uma altura prodigiosa, onde, acabrunhada com sua triste situação, ela deplorava o infortúnio que a condenava a passar seus dias naquele lugar, sem esperanças de escapar.

Um formoso rapaz, tal qual nos descrevem o deus do Amor, com uma voz que falava direto ao coração, consolou-a:

- Não acredite que será tão infeliz como parece à primeira vista, Bela. É neste lugar que receberá a recompensa que lhe recusaram em toda parte. Use sua perspicácia para me desvencilhar do aspecto que me camufla. Quando me vir, avalie se minha companhia é desprezível, se não é preferível à de uma família que não a merece. Deseje; todos os seus desejos serão atendidos. Amo-a profundamente; só você pode fazer minha felicidade, sendo igualmente feliz. Nunca me negue isto. Pairando tão acima de todas as outras mulheres, tanto por sua natureza quanto de sua beleza, seremos plenamente felizes juntos. (VILLENEUVE, 2016, p. 101-102)

Em Madame de Beaumont, há uma cena na qual decidiu realçar o sentimento de bondade de Bela a fim de criticar a atitude de suas irmãs. Isso ocorre no retorno da heroína à casa do pai.

Enquanto Bela se vestia, foram avisar às suas irmãs, que acorreram com os maridos. Nenhuma das duas encontrara a felicidade. A mais velha se casara com um jovem fidalgo, formoso como o deus do Amor, mas tão fascinado pela própria beleza que não pensava em outra coisa da manhã à noite. A segunda se casara com um homem de grande inteligência, mas que só a usava para azucrinar a todos, a começar pela mulher. As irmãs de Bela quase arrancaram os cabelos ao vê-la vestida como uma princesa mais linda que o dia. (BEAUMONT, 2016, p. 50)

Nesse excerto, além da alusão ao deus do Amor (Cupido, ou Eros), evidencia-se o caráter pedagógico moralista do século XVIII. As irmãs cruéis não tiveram casamentos felizes, ambos desprezavam suas esposas em razão ora de sua beleza, ora de sua inteligência. Bela, por ser bondosa, tem um marido que une todas as qualidades. A questão da bondade de Fera é reafirmada no seguinte excerto, quando resgata sua forma humana:

Uma fada má me condenou a viver sob aquela forma até que uma bela moça aceitasse me desposar. Além disso, me proibiu de usar a

inteligência. Você foi a única pessoa no mundo a perceber a bondade do meu caráter. Mesmo lhe oferecendo a coroa, continuarei seu devedor. (BEAUMONT, 2016, p. 54)

A moral do texto do século XVIII ratifica que a protagonista com boas ações desposou um marido belo, bondoso e inteligente, mas suas irmãs, que movidas pela inveja tentaram impedir a felicidade de Bela, foram condenadas a uma não existência, tornando-se todas estátuas no final do livro, sendo, por isso, obrigadas a presenciar a felicidade cotidiana da heroína. O castigo das irmãs e o destaque para as virtudes de Bela são descritos da seguinte maneira no texto literário, a partir dos dizeres da fada:

– Bela – disse-lhe a dama, que na verdade era uma grande fada –, venha receber o prêmio por ter escolhido o lado certo, preferindo a virtude à beleza e à inteligência. Você merece encontrar todas essas qualidades reunidas em uma só pessoa. Será uma grande rainha e espero que o trono não destrua suas virtudes. Quanto a essas senhoritas – disse a fada, voltando-se para as duas irmãs de Bela –, conheço suas almas e toda a sua malícia. Quero que se transformem em estátuas, mas conservem a razão sob a pedra que as envolve. Elas permanecerão à porta do palácio de sua irmã e seu único castigo será testemunharem sua felicidade. Só poderão recuperar sua forma original depois que reconhecerem seus erros. Mas algo me diz que continuarão estátuas para sempre. Tudo pode ser corrigido – orgulho, raiva, gula e preguiça –, mas a conversão de um coração mal e invejoso é uma espécie de milagre. (BEAUMONT, 2016, p. 54-56)

O conto é encerrado com a fada realizando um passe de mágica a fim de garantir a felicidade do casal virtuoso, é o costureiro “e foram felizes para sempre”. Já no romance de Villeneuve, as crueldades das irmãs não foram punidas e a narrativa termina como um romance épico. Apesar de morrerem de velhice, depois de longos anos de vida, a rainha, mãe do príncipe, solicitou que essa história fosse escrita nos anais de seu império e da Ilha Bem-Aventurada. “As cópias foram distribuídas por todo o Universo, a fim de que se falasse eternamente das prodigiosas aventuras da Bela e da Fera” (VILLENEUVE, 2016, p. 233).

Em suma, Villeneuve compõe uma história de heróis para a eternidade, como heróis e heroínas gregos antigos, Psique, por exemplo. Sua narrativa é imortal, pois a história de seus heróis se propagou ao longo do tempo. Desse modo, os contos de fadas, assim como as epopeias, na retomada que fazem de si, propagam a história ao longo dos séculos.

2. 4. O ESPAÇO EM *A BELA E A FERA*: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O RELACIONAMENTO CONJUGAL

A versão traduzida por André Telles (2016, p. 59) da narrativa de *A Bela e a Fera* de Madame de Villeneuve¹⁸ começa com “Era uma vez, num país muito longe do nosso, uma grande metrópole, que tinha no comércio sua maior fonte de prosperidade”. Conforme Sousa (2016), o espaço e o tempo tornam-se incertos com o uso de artigos indefinidos – num (país) e uma (grande metrópole). Os artigos indefinidos marcam com imprecisão o espaço onde a história acontece e, quando acompanhados de locução adjetiva – (num país) muito longe do nosso –, passam a ideia de uma distância incalculável e de um lugar imaginário:

Entre seus cidadãos, destacava-se um bem sucedido comerciante, a quem o destino, que parecia curvar-se à sua vontade, sempre prodigalizara as mais belas dádivas. Além de riquezas imensas, ele tinha muitos filhos, seis rapazes e seis moças, todos ainda solteiros. Os rapazes eram muito novos para ter pressa; as moças, orgulhosas de seu dote, com o qual contavam no futuro, hesitavam quanto à escolha que deveriam fazer. Sua vaidade era estimulada pelo assédio da mais distinta juventude. (VILLENEUVE, p. 59, 2016)

Na versão de Madame de Beaumont, a típica expressão dos contos de fadas – “era uma vez” – também está presente, com o verbo sempre no pretérito imperfeito do indicativo, ou seja, sabe-se que se trata de um acontecimento passado ainda em curso. Em seguida, a autora apresenta as personagens da ficção e algumas de suas características. Em Madame de Villeneuve, a aparente tranquilidade do início da narrativa é chacoalhada quando a casa de Bela pega fogo, cujo incêndio incita outras situações desastrosas, levando a família à pobreza. Em Madame de Beaumont (2016, p. 32), o motivo da perda de todos os bens não é explicitado, ao leitor é entregue apenas um comentário genérico: “De uma hora para outra, o comerciante perdeu todos os seus bens”. Há em

¹⁸ Como Princivalle (2016) comenta, Madame de Villeneuve entrou em contato com a história de *A Bela e a Fera* em uma viagem de barco para Saint-Dominique. Cada passageiro narrou uma série de histórias durante o trajeto e uma camareira, Mlle. de Chon, contou uma versão de *A Bela e a Fera*. O romance de Madame de Villeneuve retoma essa história.

comum entre as duas versões a mudança da família para uma casa no campo, que, em *Madame de Villeneuve*, é assim descrita:

Sem quaisquer recursos, confinaram-se naquela remota habitação situada no coração de uma floresta praticamente intransponível, que fazia jus ao título de a morada mais triste da terra. Quantas aflições não passaram naquela terrível solidão! Ninguém escapou do trabalho pesado. Os filhos do infeliz comerciante, não tendo como contratar um ajudante, dividiram entre si as funções e tarefas domésticas, bem como todas as atividades rotineiras de quem sobrevive do que a terra produz. (VILLENEUVE, 2016, p. 61)

Sousa (2016) destaca o contraste entre a vida na metrópole e a vida no campo, aquela mais movimentada, dinâmica e requintada, esta mais pacata, sofrida e humilde. O contraste está no emprego de adjetivos e locuções adjetivas que caracterizam emoções e sentimentos para com aquele lugar, como coração intransponível, morada mais triste, aflições e terrível solidão. É evidente a intensidade da experiência subjetiva que a família foi condenada a viver. *Madame de Villeneuve* (2016, p. 60) também menciona que a casa era modesta; já *Madame de Beaumont* (2016, p. 32) diz que era pequena. Nos dois casos, existe o contraste entre a situação inicial de riqueza e a consequente mudança de vida para uma situação de pobreza. Ainda na versão de *Beaumont*, a descrição da casa está diretamente ligada a trabalhos agrícolas e domésticos, reafirmando, assim, a mudança de classe social.

Analisando-se as mudanças de *status* social, no início, a família de Bela era rica, depois ficou pobre, entretanto, no final, a heroína passa a integrar a realeza. Sousa (2016) examina que, nos contos infantis como *O gato de botas* e *João e o pé de feijão*, os protagonistas começam pobres para, no final, enriquecerem. A trajetória nesses contos é mais linear, se comparada a de *A Bela e a Fera*, que apresenta mais peripécias. É de se notar que a relação entre metrópole, cidade, campo, floresta e castelo torna-se possível porque o romance é mais longo e contém uma caracterização psicológica mais elaborada, por isso apresenta mais altos e baixos e maiores transições são vividas pela protagonista. Quando pobres, foi a caçula, das seis filhas, “quem demonstrou maior perseverança e determinação. Com uma firmeza inusitada para sua idade, chamou a responsabilidade para si” (VILLENEUVE, 2016, p. 62). O mesmo acontece em *Madame de Beaumont*, a recompensa da protagonista advém de sua bondade e seu desejo de querer ajudar o pai.

As irmãs vaidosas desprezavam Bela por vê-la alegre mesmo em situação de pobreza. Com o tempo, sua crueldade foi ficando ainda mais elevada, o que evidencia a enorme diferença entre elas. Diana Corso e Mário Corso (2006), ao analisarem *Cinderela*, realçam que as irmãs são o oposto da protagonista e expressam características como mal humor e orgulho exagerados. A mesma análise serve às duas versões literárias de *A Bela e a Fera*, visto o embate entre bondade e maldade, altruísmo e inveja. As irmãs assumem o papel de antagonistas e tentam obstruir a felicidade da caçula, adotando atitudes censuráveis pela moralidade educativa do século XVIII.

Prosseguindo com a história de Madame de Villeneuve, depois de algum tempo vivendo em isolamento, o pai soube que um de seus navios com mercadorias preciosas havia atracado e contou a notícia aos filhos. As filhas acreditaram que, livres da pobreza, já podiam fazer pedidos exorbitantes. Com exceção de Bela, que pediu uma rosa, pois, após a mudança para o campo, nunca mais viu essa flor. Entretanto, ao chegar à cidade, o pai de Bela descobre que as mercadorias tinham sido apreendidas, ou seja, a possibilidade de alguma melhora financeira foi somente uma ilusão.

No caminho de volta para casa, o tempo fechou, de repente a floresta ficou muito fria e escura. Ele e seu cavalo estavam praticamente cobertos de neve, ouvindo uivos de animais selvagens. Ao final de uma trilha, encontrou “um castelo magnífico, cujos limites a neve parecia respeitar” (VILLENEUVE, 2016, p. 70). Madame de Villeneuve, percebe-se, destaca o aspecto mágico da neve, que parecia ter vontade própria; já Madame de Beaumont caracteriza o palácio como um lugar iluminado. Apesar das descrições distintas (ausência de frio e presença da luz), os dois casos expressam conforto para esse pai que está perdido, ou seja, oferecem segurança para o forasteiro (SOUSA, 2016).

O pai de Bela, depois de repousar no palácio, decidiu conhecer o jardim, no qual avistou uma roseira. Quando colheu uma rosa para atender o pedido de sua filha caçula, Fera, com uma tromba similar à de um elefante, prendeu-o pelo pescoço. Essa é a primeira aparição de Fera na versão de Madame de Villeneuve. Em Madame de Beaumont (2016, p. 38), o protagonista também surge nessa cena, porém a autora o descreve como “Fera horrível”, a tromba não é mais uma de suas características. A animação também fez modificações no monstro, adicionando a seu corpo muitos pelos e um par de chifres, cuja

imagem, nessa mídia, é bastante dramática. No texto escrito, a imaginação está a par do leitor, é sua responsabilidade imaginar esse monstro chamado Fera; no cinema animado, porém, a visão da criatura se concretiza a partir da visão do diretor e dos desenhistas.

Nessas três versões, duas literárias e uma fílmica, o palácio, figurado como o lugar da narrativa, revela características mágicas, funcionando como um espaço de transformação. De acordo com Luís Brandão (2005), o conceito de espaço, no campo literário, é complexo, não há uniformidade teórica. Não se pretende aqui discutir exaustivamente a conceituação de espaço na teoria literária. Mas vale salientar que o termo será considerado como o lugar narrativo de transformação que acompanha as personagens e o narrador no mundo ficcional.

No texto de *A Bela e a Fera*, a magia, ao ser inserida nos espaços da narrativa, funciona como elemento propulsor da transformação. O castelo é em si encantado, constituindo-se o lugar por excelência de transição, da metamorfose dos protagonistas, tanto de Fera (ao retomar sua forma humana) quanto de Bela (heroína que supera os sofrimentos que lhe são impostos). O espaço literário corresponde, nesse caso, ao amadurecimento de Bela, que transita entre os diferentes lugares – cidade, campo e castelo – e se transforma segundo as condições do momento.

Os acontecimentos ficcionais, de natureza empírica ou imaginária, dependem de um lugar para ocorrer, sendo o espaço um produtor de significados narrativos. Na pobreza, quando se mudam para o campo, Bela age de maneira humilde com vistas a ajudar o pai. O castelo é onde a protagonista expressa questionamentos acerca da convivência com alguém totalmente diferente dela. O bosque indica o processo de transição, trajetória necessária para Bela chegar ao palácio e salvar o pai. No desenlace da narrativa, o palácio expressa outro significado, é o lugar onde a heroína transcende, pois descobre sua origem encantada (na versão de Madame de Villeneuve). Nas versões de Madame de Beaumont e da Disney, é este o local que governará, tornando-se rainha, momento em que Bela assume as rédeas de seu destino e sentimentos como medo, receio e indignação deixam de existir.

Na versão de Madame de Villeneuve, Bela sonhava todas as noites com o príncipe. Com o tempo, começou a perceber que os cenários de seus sonhos

correspondiam também aos espaços do castelo. Chegou a pensar que os sonhos não eram fantasia e que a Fera realmente mantinha esse príncipe preso. O espaço se expressa não apenas como objeto empírico, mas também fantasioso. Os sonhos de Bela correspondem à realidade na qual ela vive.

O simbólico também aparece como lugar de transição e transformação, mostrando o funcionamento da realidade externa. No conto de Madame de Beaumont o espaço atua de maneira semelhante, pois nos dois casos a fada interfere nos sonhos assim como age fora dele. Há uma interação entre diferentes espaços, sendo a magia a principal ponte entre as realidades interna e externa. Na narrativa de Madame de Beaumont, Bela sabe, por meio de seus sonhos, que será recompensada por suas atitudes, vista a intervenção da fada.

Logo, a noção de espaço é importante para perceber que as qualidades da protagonista acompanham o lugar onde ela se encontra. No que se refere à caracterização de Bela, voluntariamente ela decide se sacrificar no lugar do pai, ou seja, desempenhar o papel de heroína dramática. O drama, conforme Marie Hubert (2013), subverteu o teatro europeu do século XVIII, e o culto à razão foi substituído pela emoção. Convenções sociais e regras preestabelecidas são trocadas pela liberdade individual, acentuando-se o interesse no particular. Tais características do drama burguês transformaram-se no drama romântico. Em *A Bela e a Fera*, a heroína expressa sua atitude sentimentalista ao salvar o pai e garantir sua liberdade através do auto sacrifício.

Quando o pai e Bela chegaram no castelo para realizar a troca, viram várias lanternas ordenadas de tal forma que lembravam corações e duplas de letras B coroados. Essas duplas fazem referência a *Belle* e *Bête* no francês. Na entrada do castelo, uma salva de artilharia com mais de mil instrumentos os recebera como em um grande espetáculo. No conto de Madame de Beaumont, a caracterização é diferente, pois a autora descreve o castelo como um espaço bem iluminado, com tapeçarias requintadas e comida farta. Apesar de distintas, ambas as descrições apontam indícios de que a relação entre Bela e Fera será diferente do esperado. A própria heroína questiona suas possibilidades de vida ou morte, mas causa estranheza ao leitor o fato de que alguém a ser devorado seja recebido com tanta riqueza e esplendor.

No encontro com Fera, nas duas versões literárias, o príncipe oferece baús repletos de riquezas para o homem levar à sua família. A partir desse dia,

porém, o pai não veria mais Bela, pois ela passaria a pertencer ao monstro. Nesse momento, o texto revela algo sobre casamentos arranjados, no sentido de que, quando a mulher se torna esposa, passa a pertencer a seu marido, em contrapartida, o esposo tem de entregar seus dotes à família da esposa. Sandra Silva (2019) comenta que essa era uma prática comum principalmente em famílias mais ricas entre os séculos XVII e XVIII. O casamento funcionava como uma espécie de contrato que oferecia reconhecimento social à mulher, sendo também sua fonte de subsistência.

Emoções e sentimentos não eram produtivos para a escolha do pretende, mas sim um lucrativo negócio casadouro, com um bom dote. Durante o século XVIII, sobretudo as mulheres começaram a questionar o modo como ocorria o casamento. Para Sandra Silva (2019), Jane Austen foi uma das escritoras que questionou a instituição do matrimônio. *Orgulho e Preconceito*, por exemplo, explicitam que o direito à herança era concedido apenas se as mulheres fossem casadas. Assim, caso o senhor Bennet morresse (pai da protagonista dessa história), suas filhas mulheres (vista a inexistência de filhos homens) não poderiam usufruir dessa herança se não fossem casadas, pois o dinheiro somente poderia ser direcionado aos homens, ou seja, a seus maridos. Assim, a senhora Bennet obstina-se em casar suas filhas, mesmo a despeito de suas possíveis discordâncias ou infelicidades.

Nesse sentido, o pai de Bela passa por situação semelhante: mesmo que esteja em jogo a infelicidade de sua filha, Fera pode oferecer todo tipo de luxo e, desse modo, Bela seria “bem cuidada” e estaria “protegida” no castelo. Sabendo-se que a base para a subsistência da mulher era o casamento, um bom marido e a felicidade seriam consequências de um casamento bem arranjado. Bela, de forma similar a Elizabeth Bennet (protagonista de *Orgulho e Preconceito*), questiona esse tipo de matrimônio. Ambas pressupunham que o dinheiro não resolveria dificuldades de um relacionamento ruim e nenhuma dessas heroínas mostrou pretensões de casar-se por interesses financeiros. Mas, no final, o casamento acontece.

Sandra Silva (2019) aponta para uma não ruptura total com a ideologia social vigente da época. No entanto, como a autora comenta, existe uma expressão marcadamente feminina sobre o casamento, cuja iniciativa começou a afrouxar os grilhões do matrimônio. Também é de se notar que o casamento

acontece após as personagens conviverem com seu pretendente (ainda que a contragosto, de início). Logo, destaca-se nessas obras essas vozes femininas que se posicionam e mostram suas divergências aos preceitos do casamento impostos pela sociedade entre os séculos XVII e início do século XIX.

O embate entre essas perspectivas, na obra de *A Bela e a Fera* na versão de Villeneuve aparece nos sonhos de Bela, quando o príncipe lhe diz: “- Obedeça ao que dita a gratidão. Não consulte seus olhos e, sobretudo, não me abandone, libertando-me do terrível martírio que padeço” (VILLENEUVE, 2016, p. 102). Portanto, a mulher é a responsável pela felicidade do casamento. Em seguida, em outro sonho, uma majestosa dama afirma: “- Encantadora Bela, não lastime o que acaba de deixar para trás. Um destino mais ilustre a espera: se quiser merecê-lo, não se deixe seduzir pelas aparências” (VILLENEUVE, 2016, p. 102).

O narrador, percebe-se, quando revela os sonhos de Bela, insinua que as coisas não são o que parecem. Inicialmente o que é monstruoso pode tomar outra forma. Madame d’Aulnoy levanta essa questão em *Príncipe Marcassin*, em que a convivência obrigatória com um ser bruto pode tomar outra forma, assumir outra perspectiva. Nesse caso, imaginário e realidade empírica se mesclam. O sonho, expressão do imaginário, revela ao leitor aquilo que está escondido na realidade externa. Assim, outra perspectiva pode ser alcançada com a ressignificação do sentido do casamento.

O questionamento sobre o matrimônio se desenrola em mais alguns momentos na obra de Madame de Villeneuve, quando, por exemplo, se descobre que uma fada má educou, a princípio, o príncipe, isto é, de início, ela o tratava como uma mãe; depois de algum tempo, contudo, essa relação mudou. A fada gostaria de que lhe fosse oferecido outro tratamento, mas, vista a recusa do príncipe, acusava-o de ingratidão. O príncipe, diante dessa situação, pediu-lhe explicações sobre esse comportamento e ela revelou seu desejo de casar-se com ele. O príncipe ficou perplexo com o pedido, pois:

Ainda criança, no meu país, eu percebera que, entre as pessoas casadas, as mais felizes eram as que compartilhavam idade e temperamento, ao passo que davam pena os cônjuges que haviam se unido contra a vontade e descoberto diferenças irreconciliáveis” (VILLENEUVE, 2016, p. 170-171).

Aqui está explícita a opinião do príncipe quanto ao casamento arranjado, que ele considerava, tendo visto outros exemplos malsucedidos, um motivo de sofrimento aos noivos. Essa conjuntura corrobora a discussão de Sandra Silva (2019) sobre a perspectiva feminina dos séculos XVIII e XIX. A autora menciona que a discrepância entre as idades e o não consentimento das partes são causas de grandes sofrimento à vida amorosa. Algumas escritoras dos séculos XVII, XVIII e XIX, desde Madame d'Aulnoy, Madame de Villeneuve, Madame de Beaumont e Jane Austen, começaram a questionar a vida doméstica e apontar críticas sobre a grande diferença de idade entre os noivos que, embora não se conhecessem, deveriam se casar.

Retomando a trama de Villeneuve, quando a rainha soube das intenções da fada, não só recusou o pedido como também a ofendeu, asseverando que o espelho poderia lhe dizer o porquê da recusa. Enfurecida com a ofensa, a fada amaldiçoou o príncipe: ele seria um monstro até que alguém pudesse amá-lo com aquele aspecto. O feitiço, nesse caso, aparece como forma de punição e vingança pelo desacato. Além da monstruosidade imposta a Fera, também foi imputado que, se alguém um dia revelasse sua origem, essa condição seria perpétua.

A fada também lhe retirou a inteligência e a articulação, forçando-o a ser ríspido com as palavras. A condição para que o feitiço fosse quebrado era que alguém, tendo conhecimento de sua aparência e brutalidade, pudesse aceitá-lo daquela forma, senão ele estaria condenado a ser aquele monstro para sempre. Logo, a retomada do príncipe a sua forma original depende da capacidade de percepção da heroína, que deve enxergar através do encantamento.

De certo modo, a responsabilidade sobre a vida conjugal ainda é da mulher, no entanto existem complicações nessa trajetória. Fera também não queria se casar com alguém muito mais velho, o que o torna um personagem assujeitado aos preceitos do casamento arranjado. Bela é a heroína com poder de quebrar essa regra, vista sua semelhança de idade e seu aceite em se casar com Fera em razão de suas virtudes, sendo a maior, talvez, a bondade, ou seja, a motivação da personagem não é financeira. Observa-se uma inversão de papéis: o homem, no caso Fera, é a vítima e Bela é a heroína que resolve o conflito e o salva de seu destino como monstro. Nessa obra, a perspectiva

feminina tem voz, sendo expressa pelos pontos de vista de Bela, da fada boa e da fada má, a antagonista.

Há outra cena na versão de Villeneuve que retrata aspectos concernentes aos costumes do matrimônio no século XVIII. A dama dos sonhos de Bela revela que é uma fada e apresenta a heroína à rainha. Entretanto, quando a rainha descobre que a menina não tem origem real, duvida se ela seria a melhor escolha para seu filho. A fada argumenta que virtudes como bondade, gratidão e inteligência eram superiores ao mero acaso do nascimento em berço de ouro. Durante essa discussão, o príncipe acorda e se dirige ao salão no qual as personagens se encontram.

A fada, impaciente, conta ao príncipe sobre o posicionamento de sua mãe e o incita a escolher um dos lados. Bela concorda com a fada e manifesta sua discordância sobre casamentos arranjados em detrimento da posição social ou quantia de dinheiro envolvida. Assim, o matrimônio apenas se consolida quando o príncipe expressa em voz alta seu amor por Bela depois de tudo o que ela havia feito por ele. A fada consente e transmite as seguintes palavras à rainha:

Bela é sua sobrinha e, o que deve torná-la ainda mais respeitável aos seus olhos, também minha, porque filha da minha irmã (a qual, diferentemente da senhora, não era escrava de uma hierarquia sem brilho, pois carente de virtude). Apreciadora do verdadeiro mérito, minha irmã deu ao rei da Ilha Bem-Aventurada, seu irmão, a honra de desposá-lo. (VILLENEUVE, 2016, p. 163)

Os leitores do século XXI surpreendem-se quando são informados que Bela e Fera são primos na versão de Villeneuve, o que era bastante comum nas cortes reais a fim de manter a família no poder. Na ficção, foi um dos clímax da história, pois Bela é transformada de camponesa para princesa e fada. Surgem, portanto, novas correlações com o mito de *Eros e Psique*, afinal Psique era uma mortal que se transformou em uma deusa, assim como Bela, que era mortal e ascendeu como fada, cumprindo a trajetória apoteótica do herói.

Além do mito, o romance *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, também expressa similaridades com o romance de *A Bela e a Fera* de Madame de Villeneuve (conforme aludido anteriormente). A tia de Darcy, Lady Catherine de Bourgh, não estava satisfeita com o casamento entre Darcy e Elizabeth pelo fato de a moça não ser de origem nobre. Lady Catherine queria que Darcy se

casasse com sua filha, no caso prima dele, para manter o *status* social. No entanto, no fim, a escolha dos protagonistas prevaleceu e os heróis do romance oficializaram seu amor por meio do matrimônio.

Outra cena com significado relevante na narrativa de Madame de Villeneuve é a expectativa do contato sexual entre Bela e Fera. Ao longo das conversas, Bela sempre recusa se deitar no leito de Fera e dorme em quarto próprio, o que indica respeito à decisão da protagonista. No momento em que Fera volta a sua forma humana, essa questão é reafirmada:

Terminado o magnífico espetáculo, a Fera declarou à sua nova esposa que era hora de se dirigirem ao leito. Por menos impaciente que estivesse de se achar junto àquele esposo singular, Bela deitou-se. As luzes apagaram-se instantaneamente. Percebendo a aproximação da Fera, Bela temeu que o peso de seu corpo derrubasse a cama. Qual não foi sua surpresa ao sentir que o monstro deitava-se ao seu lado com a mesma leveza com que ela acabava de fazê-lo! Mais espantada ficou ao ouvi-lo roncar quase imediatamente, tranquilizando-a com uma prova certa de que dormia um sono profundo. (VILLENEUVE, 2016, p. 151-152)

Existe, aqui, uma alusão ao sexo, no entanto, o texto permite inferir que a relação sexual não se concretizou, desse modo, Bela não é tratada somente como um objeto pelo esposo. Quando adormece, conduzida por um sono tranquilo, sonha com o príncipe encantado; ao acordar, o príncipe dos seus sonhos está a seu lado e, com muita alegria, ela o beija várias vezes. Se comparado ao mito de *Eros e Psique*, há algumas diferenças no relacionamento entre os protagonistas.

Eros manteve relações sexuais com Psique sem que ela soubesse quem ele era. Psique foi levada para o palácio em razão da profecia; Bela, por sua vez, agiu voluntariamente para salvar o pai. Cada heroína expressa atitudes heroicas de acordo com seu contexto. Psique entra e sai da terra dos mortos para, no final, passar pela apoteose, comum na épica antiga. Bela, como se sabe, questiona não só a instituição do matrimônio do século XVIII, mas também o próprio relacionamento conjugal, na intimidade da convivência com seu cônjuge.

3. A TRANSFORMAÇÃO DE A BELA E A FERA EM ANIMAÇÃO FÍLMICA

O capítulo 3 foi dividido em 2 tópicos: (1) “Possível diálogo entre a teoria e a prática”, voltado à correlação das teorias da adaptação e sua prática diária; e (2) “Breve histórico da animação musical *A Bela e a Fera*: diálogos entre música, literatura e cinema animado”, dedicado principalmente a ressaltar a animação *A Bela e a Fera* (1991) da Disney e o potencial narrativo das canções do filme.

3. 1. POSSÍVEL DIÁLOGO ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA

Para nortear a discussão dos diálogos interartes, Claus Clüver (1997) comenta que interpretações de poesia e prosa podem ser examinadas a partir de aspectos extraliterários. Muitos versos poéticos podem se comunicar com a natureza e transformá-la em símbolo abstrato. Por exemplo, o poema de Olavo Bilac *As velhas árvores*¹⁹ usa a imagem da árvore como processo saudável de envelhecimento. As árvores mais antigas são também as mais belas e oferecem maior conforto e paz para as pessoas. Nesse poema, está explícita a conexão da palavra com a imagem simbólica do objeto.

Clüver (1997) menciona que, além do caráter simbólico e significante da palavra, a musicalidade da fala importa ao poema, sobretudo quando é recitado. Isso evidencia que a relação entre escrita poética, musicalidade da fala e construção de imagens simbólicas estão interligadas na criação da arte poética. O texto, desse modo, não está totalmente fechado nele mesmo, mas dialoga com os outros textos que fazem parte da tradição literária.

Patrice Pavis (2008), ao discutir o potencial comunicativo entre as artes em determinado contexto histórico-cultural, propõe a terminologia texto-fonte e texto-alvo. Nessa altura, o autor está preocupado com questões relacionadas à tradução teatral e aos efeitos da encenação em outra cultura e tempo diferentes. Os mesmos conceitos servem para pensar as adaptações em outras mídias, pois se expressam como arte autônoma. Sobre as relações textuais, Clüver (1997)

¹⁹ Poema da obra *Alma Inquieta*, disponível em domínio público eletronicamente em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do>>

também utiliza os termos texto-fonte (texto de partida) e texto-alvo (texto de chegada) para indicar a relação entre o texto atual com seu anterior.

Como trata-se de diferentes artes que interagem entre si, o autor entende a transposição intersemiótica como toda e qualquer transformação de signos verbais em não-verbais (ou vice-versa). O processo de transposição de uma mídia para outra, conforme Clüver (1997), envolve a produção e a recepção da obra, cujos aspectos são interdependentes. Por exemplo, em 1890 o compositor russo Piotr Ilitch Tchaikovsky produziu o balé *A Bela Adormecida*, inspirado nos contos de fadas de Charles Perrault. Nesse caso, o texto musical e o performático estabeleceram um diálogo com o texto literário a fim de produzir uma nova manifestação artística: o balé. O emprego de texto performático não é à toa uma vez que realça a interpretação dos bailarinos em relação à literatura e à música, o que possibilitou a transposição artística.

Em 1959, a Companhia Disney produziu o desenho animado *A Bela Adormecida*, no qual foi inserida uma parte da valsa *Sleeping Beauty Waltz*, de Tchaikovsky, mais especificamente na canção *Era uma vez um sonho* (*Once Upon a Dream*). As novas mídias se apropriaram do texto musical para recolocá-lo em outro contexto midiático, o cinema de animação. Esse processo é reconhecido por Clüver (1997, p. 45) como adaptação, termo designado por ele para a conversão de, por exemplo, livros em novelas, minisséries em peças de teatro, balés em filmes, entre outros.

Sabe-se que, inicialmente, quando a disciplina da adaptação surgiu nos estudos cinematográficos e literários, buscava-se a fidelidade ao texto-fonte. De acordo com os pressupostos de fidelidade textual, era necessário preservar a ideia contida no texto-fonte o máximo possível para que a obra de chegada fosse considerada de qualidade. Atualmente, esse objetivo sofreu modificações e o texto alvo é reconhecido como uma obra autônoma, o que permite investigar as transformações ocorridas em comparação com o texto de partida. Os estudos transmidiais ganharam força e, na contemporaneidade, tem-se como perspectiva analisar como diferentes meios de comunicação influenciam a construção de uma obra artística.

Linda Hutcheon (2013), ao conceber as adaptações como entidades autônomas, levanta seis questionamentos sobre sua prática:

1. O que é a adaptação?

2. Quem a produziu?
3. Por que adaptar?
4. É possível compreender a adaptação como adaptação?
5. Onde aconteceu a adaptação?
6. Quando aconteceu? (momento histórico de sua criação).

A autora argumenta que a adaptação é um fenômeno ubíquo, isto é, está em todos os lugares. Parques de diversões, jogos de fliperama, jogos em geral, pinturas, cinema, teatro, séries são alguns exemplos da quantidade de adaptações existentes.

Quanto à primeira pergunta (O que é a adaptação?), para Hutcheon (2013) a adaptação se expressa como uma arte de recontar histórias. Contar uma história é recontá-la várias vezes sendo que, nesse processo, alguns aspectos da narrativa são transformados. O que ocorre, portanto, é uma “repetição com transformação” (HUTCHEON, 2013, p. 276). Há um desejo de partilhar um fenômeno com outrem, no entanto, durante o compartilhamento, o objeto sofre modificações, o que confere novos sentidos à história. Outra conceituação discutida por Hutcheon (2013) considera o processo de transposição intersemiótica, situação na qual determinado tipo de signo se transforma em outro. Um signo linguístico, por exemplo, quando adaptado para o cinema, transforma-se em imagens em movimento, ou seja, trata-se da transposição do fenômeno gráfico em visual. A transposição, portanto, pode acontecer entre mídias (livro para cinema de animação), gêneros (contos de fadas para romance) ou pontos de vista (mudança de protagonismo). Além disso, também vale mencionar a transformação de uma história biográfica em ficção.

Hutcheon (2013, p. 30) comenta que a adaptação pode ser examinada a partir de três perspectivas: como (1) “transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”; (2) “ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação”; e (3) “engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. Nesse contexto, a adaptação sempre envolve um diálogo intertextual. Por intertextualidade compreende-se tanto a absorção de textos anteriores quanto a recepção do leitor a essa obra, bem como sua capacidade de lembrar outras.

Com a inclusão do leitor como potencial adaptador, chega-se à segunda pergunta (Quem produziu a adaptação?). O leitor também é responsável por

recriar a obra, logo, o adaptador é, primeiramente, um leitor em potencial da narrativa. Ao colocar seu ponto de vista, o(a) adaptador(a) insere significados na arte com base em seu próprio contexto. Em algumas mídias, como os musicais, as óperas, as peças teatrais e os filmes, o processo de adaptação é coletivo, sendo que os adaptadores correspondem aos roteiristas, musicistas e diretores cinematográficos.

Esse processo de adaptação coletiva pode ser observado no filme de animação musical *A Bela e a Fera* (1991), no qual Linda Woolverton é a principal roteirista. Ao ser entrevistada para o jornal *The Guardian* por Ben Thomas e Phil Road (2017), Linda relata que a primeira cena do filme, na qual Bela canta e lê um livro, foi inspirada em sua infância, pois, quando sua mãe pedia a ela para ir à alguma loja, Woolverton carregava um livro para ler durante o caminho. Ao recriar a obra literária para o cinema de animação, a roteirista colocou um pouco de sua perspectiva nessa narrativa.

Outra influência destacada por Linda Woolverton foi o feminismo dos anos 1960. A roteirista queria criar uma personagem que se colocasse ativamente na história, que se expressasse, sem incorporar o comportamento típico de uma princesa que simplesmente espera pelo príncipe encantado. A personagem Bela é quem salva o pai das garras do monstro, material importante para a roteirista. Assim, Woolverton buscou desenvolver uma personagem que influenciasse a narrativa através de suas ações. Percebe-se que, além de retomar a narrativa francesa, ela reformulou aspectos da obra, principalmente por pertencer ao final do século XX.

Nessa mesma entrevista para Ben Thomas e Phil Road (2017), Linda Woolverton comenta sobre outras inspirações como, por exemplo, o filme de Jean Cocteau *La Belle et la Bête* (1946). Esse foi um dos motivos que a fez inserir objetos animados no filme, pois, na obra Cocteau, os objetos do castelo já se movimentavam. Além disso, instigada pelo musicista compositor Howard Ashman, que questionou sobre quem cantaria as músicas por ele compostas, criou os personagens Lumière e Cogsworth com o intuito de colocar as canções na voz dessas personagens. Logo, é de se notar a liberdade que os criadores da animação tiveram ao ressignificar a narrativa, o que resultou em uma boa recepção de público e crítica. A título de exemplo, o desenho animado foi

indicado ao Oscar de melhor filme e venceu nas categorias de melhor trilha sonora original e de melhor canção original, com *Beauty and the Beast*.

Agora, à próxima pergunta (Por que adaptar?) Hutcheon (2013) responde que existem várias motivações para uma obra ser adaptada, entre elas a financeira. Os filmes de animação musical dependem de muitos investimentos para serem realizados, em virtude da quantidade de profissionais envolvidos. Assim, apostar em obras conhecidas, com um público pré-estabelecido, pode ser definitivo para um bom retorno financeiro. Assim, a adaptação amplia o público daquela obra, justamente porque está expressa em outra mídia. Isto é, devido à proximidade com um texto-fonte conhecido, a autora argumenta que a adaptação se torna uma aposta segura para a indústria cinematográfica, ao chamar a atenção do público literário e ao incluir os apaixonados por cinema.

Sabe-se que, no caso de *A Bela e a Fera*, houve motivações financeiras para a criação do desenho animado. De acordo com Carolina Fossatti (2009), o ano de 1989 ficou conhecido como o momento em que os Estúdios Disney retomaram o gênero de animação, com ganhos financeiros significativos. Esse foi o ano de lançamento do filme *A pequena sereia*, animação musical que rendeu U\$ 274.176.364 de dólares em bilheteria. O segundo filme lançado, *A Bela e a Fera* (1991), gerou U\$ 440.118.382 de dólares. Os filmes seguintes foram *Aladdin* (1992) e *O Rei Leão* (1994), que renderam, respectivamente, U\$ 504.050.219 e U\$ 968.511.805 de dólares, o que evidencia as conquistas financeiras da Companhia Disney entre os anos de 1989 e 1999.

Além do elemento financeiro, também existem motivos pessoais e políticos para se efetivar uma adaptação. Hutcheon (2013) defende que a adaptação pode prestar homenagem ou expressar questionamentos em relação ao texto de partida. No caso da animação *A Bela e a Fera* (1991), Steve Daly (2017), em entrevista com os produtores do filme, como Glen Keane (animador), Kirk Wise (co-diretor) e Gary Trousdale (co-diretor), salienta alguns aspectos de como foi a proposição do filme. O próprio Disney queria adaptar o conto *La Belle et la Bête* em desenho animado, mas não conseguiu realizar esse desejo em vida. Nas suas primeiras tentativas, as versões da animação eram em preto e branco e sem música. Na época, não conseguiu lançá-las, pois não considerava que estivessem prontas. Os novos diretores, após o sucesso de *A pequena*

sereia, reformularam o desenho animado e, em 1991, conseguiram efetuar o lançamento.

Durante a entrevista de Daly (2017), percebe-se a influência que Linda Woolverton teve no processo de recriação da obra. Foi a partir de seu trabalho e das colaborações de Howard Ashman que Bela ganhou a característica de uma princesa que desejava viajar sem depender do resgate do príncipe encantado. Woolverton não queria ver a protagonista como vítima, comportamento que Bela não manifestou ao longo da obra literária. Eles construíram uma personagem apaixonada por leitura que busca imaginar possibilidades além do próprio contexto. É evidente o posicionamento político da roteirista ao resgatar a perspectiva feminina na adaptação, bem como o desejo da empresa de trazer às telas um filme que Walt Disney queria ter produzido em vida.

No que diz respeito ao quarto questionamento (É possível compreender a adaptação como adaptação?), pode-se iniciar discutindo que o cinema, enquanto arte performativa, possibilita a passagem de um modelo individual (literatura) para um modelo coletivo cuja prática torna a adaptação essencialmente colaborativa. Via de regra, o texto do roteirista é reeditado diversas vezes por outras pessoas. Os compositores de músicas e canções, por exemplo, são igualmente essenciais para o sucesso da obra, no entanto, devem sempre partir do roteiro previamente desenhado, e o mesmo acontece com os atores, dubladores, figurinistas, animadores e cenógrafos. O operador de câmera e o diretor também assumem função de adaptadores pois direcionam possíveis interpretações para o texto. O editor de filmagem é muito importante para a construção do todo visto que sua responsabilidade é editar as imagens e o som do filme, o que reafirma o aspecto coletivo da adaptação para o cinema.

Hutcheon (2013) esclarece que os receptores também podem sentir prazer ao entrar em contato com o produto adaptado. Partindo de uma concepção freudiana, a autora argumenta que a repetição é uma forma de compensar a perda, de não sofrer privação do objeto amado, a adaptação, sob essa ótica, corresponde a um prazer em si mesma, visto que funciona como um ritual que traz conforto pois quem assiste sabe, pelo menos em parte, o que está por vir. Ao mesmo tempo, ela traz alguma novidade que coloca seu receptor em

expectativa e o atrai para conhecer o que há de diferente naquela nova obra velha.

Hutcheon (2013) discute, ainda, três modos de engajamento: contar, mostrar e interagir. O contar refere-se à atitude de explicar, resumir ou, ainda, introduzir uma história através da escrita, frequente da literatura. O mostrar concerne às mídias performáticas pelas quais é possível ver e ouvir os acontecimentos ficcionais, como na animação. O interagir tem relação com os videogames, pois o controle atua como mediador entre o jogo e o jogador. No cinema animado, as personagens desenhadas dramatizam os eventos ficcionais, o que oferece nova experiência para o público que pode ver a imagem e ouvir o som simultaneamente.

De maneira prática, o contar corresponderia à obra literária de *A Bela e a Fera* nas versões de Madame de Villeneuve e de Madame de Beaumont, pois existe um narrador que conta a história ao leitor através da escrita. Quando essa narrativa foi adaptada para o cinema, especificamente a animação da Disney de 1991, a ênfase recaiu no mostrar, por isso as personagens falam e cantam. Já o interagir pode ser percebido na criação de jogos, como o *Kingdom Hearts*, desenvolvido pela Disney com a empresa japonesa Square Enix, em 2002.

No jogo, o protagonista, Sora, viaja entre as animações da Disney com objetivo de impedir que os corações das personagens sejam consumidos por seres como os *heartless*. Entre esses desenhos animados, há uma fase dedicada ao reino de *A Bela e a Fera*. Além do universo Disney, muitas personagens, como o Sora, têm o estilo gráfico dos *animes* japoneses, próprios de *Final Fantasy*. Assim, as duas empresas fundiram seus universos e dessa união surgiu desenhos tanto ocidentais quanto orientais.

O jogador, pode interagir com a narrativa por meio do uso do controle eletrônico, que, na maioria das vezes, permite controlar o herói da história. Observa-se, aqui, o prazer da “repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 25), de modo que cada adaptação se torna um produto autônomo que pode criar novos fãs especificamente para essa nova mídia. Os fãs, ao aprovarem o jogo, podem, por consequência, se interessar pelo universo da Disney e da Square Enix, o que influencia o consumo de outros produtos das respectivas empresas.

No que concerne aos dois últimos questionamentos, (Onde e quando aconteceu a adaptação?), Hutcheon (2013) menciona que o contexto do novo

produto adaptado deve ser sempre examinado. A investigação do contexto exige que se pense onde e quando aconteceu a adaptação. A nova realidade altera a forma como a narrativa pode ser recebida e interpretada. Por exemplo, a evolução tecnológica influencia a construção de novas mídias; a recepção da leitura de um livro impresso, de um filme assistido em uma sala de cinema ou de um DVD visto na televisão de casa produzem experiências distintas.

Assim, tanto o texto de partida quanto o de chegada estão inseridos em determinado recorte contextual, histórico, temporal, social, cultural e espacial. Conforme Ubersfeld (2002) menciona, o conceito de historicização corresponde à correlação que o autor efetua entre o texto-fonte (no passado) e o texto de chegada (no presente). A adaptação é uma forma de transformar as mensagens anteriores e propagá-las em novos contextos, o que confere perenidade às artes.

No desenho animado *A Bela e a Fera*, houve um processo de adaptação transcultural, conceito abordado por Hutcheon (2013) quando discute a transposição de uma obra em outra cultura. Tendo em vista que a linguagem e a língua mudam segundo o novo contexto, ao se analisar o filme de animação, sabe-se que questões culturais também influenciam na produção da obra.

Inicialmente, Madame de Villeneuve escreveu para leitoras do século XVIII; em seguida, Madame de Beaumont, como educadora, colocou a obra nos padrões pedagógicos de sua época, mais especificamente o ano de 1756. Jean Cocteau, por outro lado, adaptou, em 1946, os livros para o cinema, movimentando atores reais e imagens em preto e branco. Essa adaptação incluiu, portanto, o público cinematográfico como receptores da obra. Em 1991, a Disney, ainda que tenha mantido o público-alvo, em sua maioria mulheres e crianças, ampliou o potencial de recepção do público ao produzir um filme de animação com cores e música, além disso, transpôs a obra do francês para o inglês, alargando sua recepção.

Além da mídia propriamente dita, Hutcheon (2013) comenta que a publicidade em torno da obra também influencia os modos de recepção e criação por fazer parte do contexto cultural do produto adaptado. Por exemplo, o *status* dos atores, diretores ou até da própria empresa influencia o engajamento do público. A empresa Disney é reconhecida mundialmente por produzir filmes de animação, bem como Walt Disney, seu criador. O renome internacional também é um aspecto que pode atrair o público. Outro exemplo está no filme de *A Bela*

e a *Fera* de 2017, adaptado igualmente pela Disney, para o qual foi selecionada a atriz Emma Watson no papel de Bela, bastante conhecida por atuar em *Harry Potter* como Hermione Granger. A escolha da atriz é outro fator que pode influenciar o público, afinal os fãs de *Harry Potter*, com o intuito de acompanhar a trajetória da atriz, também assistiriam ao filme.

Robert Stam (2006), assim como Hutcheon (2013), defende que na história da adaptação da literatura para o cinema, o filme adaptado foi frequentemente avaliado pela crítica de forma negativa. O ator, ao executar sua performance/atuação, interpreta e transforma o texto escrito, criando uma nova perspectiva sobre a arte, agora expressa em movimento visível. Para o autor, a interação entre os diversos meios de comunicação enriquece a interpretação, pois aglutina várias camadas de significação.

André Bazin (1991, p. 87) menciona que não só o cinema, mas outras artes, como a literatura e o teatro, são “impuras”. Esse termo aponta para o fato de que todas as expressões artísticas estão relacionadas entre si, assim, a adaptação é um recurso necessário para a transformação das artes de forma geral. Impureza, nesse caso, corresponde ao feixe de interconexões estabelecidos entre as artes, cujas influências são mútuas. Não há, portanto, “pureza original”, uma vez que a adaptação é imprescindível para a retomada artística no processo criativo.

O diálogo intertextual e intermediário que se estabelece entre as obras é extremamente relevante. Diante desse cenário, houve, anteriormente, um processo de desconstrução das ideias relativas à fidelidade e à originalidade, em que se assume que todos os textos estão interligados e são reformulações de textos anteriores. Ou seja, para expressar todo o seu potencial, o texto presente revela vínculos com textos passados, o que abre possibilidades de ressignificação das ideias.

Genette (2010), para demonstrar a diversidade de correlações textuais e midiáticas, emprega o termo transtextualidade. Existem, pelo menos, cinco tipos de categorias transtextuais para o autor. Aqui, porém, cabe discutir a hipertextualidade, compreendida por Genette (2010, n. p.) como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário”. Trata-se de uma nova reconfiguração que depende do texto

anterior. O hipertexto pode ser considerado como uma releitura, quando o hipotexto é retomado a partir de uma proposta artística. Percebe-se que, de maneira geral, o mesmo conceito com algumas variações é aludido pelos críticos que fazem uso de nomenclaturas diversas.

Para descrever o processo de transformação textual em outras mídias, Genette (2010) cunha o conceito de transmodalização, que indica a mudança de modo ao produzir alterações no hipotexto. Há dois tipos de transmodalização: intermodal e intramodal. A primeira diz respeito a diferentes tipos de modo, como o narrativo e o dramático; a segunda se refere à relação entre o mesmo modo, porém com reformulação do funcionamento interno. A intermodalidade caracteriza a transposição do narrativo para o dramático – dramatização – ou do dramático para o narrativo – narrativização.

Por exemplo, a transposição literária de *A Bela e a Fera* para o filme *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1946) e, em seguida, para a animação da Disney corresponde ao emprego da intermodalidade. Nesse caso, ocorreu a passagem do narrativo para o dramático, ou seja, conforme Genette (2010), houve uma dramatização.

A retomada intramodal pode ser exemplificada com as duas versões fílmicas aqui já mencionadas, uma vez que a roteirista da animação se inspirou no filme de Cocteau. As narrativas fílmicas são expressas pelas imagens, pelos atores e pelos dubladores, o que inclui a performance. Um outro exemplo de retomada intramodal é a adaptação do romance de Madame de Villeneuve para o conto de fadas infantil de Madame de Beaumont, ou seja, houve a narrativização, uma mudança na forma narrativa da mídia literária.

Irina Rajewsky, no texto *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade* (2012), refere-se, entre outros aspectos, ao conceito amplo de intermedialidade, que diz respeito a todos os fenômenos entre mídias, isto é, quando configura-se um cruzamento de fronteiras entre mídias. Já a intramedialidade concerne ao diálogo entre obras de uma mesma mídia. Há certa semelhança com os conceitos propostos por Genette. Esses pressupostos apresentados por Rajewsky são relevantes para a discussão desta pesquisa, uma vez que o objeto aqui analisado trata de fenômenos intra e intermidiáticos.

Conforme Rajewsky (2012) comenta, existem duas perspectivas sobre os estudos da intermedialidade. A diacrônica corresponde à história da relação das mídias entre si e como evoluíram ao longo do tempo; a sincrônica, por sua vez, refere-se às subcategorias da intermedialidade. Ambas as abordagens estão interconectadas, apesar de independentes. Para esta pesquisa interessa maiormente a abordagem sincrônica, o que não significa que o caráter histórico de cada mídia – a literatura e o cinema – não tenha sido pautado.

Rajewsky (2012) criou subcategorias para discutir aspectos específicos das relações intermidiáticas e elencou três tipos de intermedialidade. A primeira subcategoria é a intermedialidade no sentido restrito de transposição midiática, ou seja, são as transformações midiáticas que se referem às adaptações de obras literárias em filmes, como *A Bela e a Fera* (1991). A segunda é a intermedialidade no sentido restrito de combinação de mídias, também conhecida como mixmídia ou multimídia, em que diferentes mídias são combinadas como acontece nos quadrinhos, no cinema, no teatro, no balé e na ópera. O terceiro tipo é a intermedialidade no sentido restrito de referências intermidiáticas, em que uma mídia resgata a outra em seu próprio meio de comunicação. Nessa categoria é muito comum surgir o caráter “como se” das referências midiáticas, quando uma qualidade específica é capaz de formar a ilusão de outra mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 28).

Um exemplo interessante de referência intermidiática aparece na narração inicial do filme animado *A Bela e a Fera* (1991): uma voz ouvida fora do campo de ação (voz *off*) narra aos espectadores como o príncipe se transformou em Fera, enquanto várias imagens ilustram o discurso falado, acompanhado de uma música de fundo. Essa narração não diegética atualiza o espectador quanto ao que aconteceu anteriormente na narrativa e que agora vai continuar a se desenrolar na tela (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Quem conta inicia sua fala da seguinte maneira: “Era uma vez, num país distante”²⁰, fórmula inicial característica de grande parte dos contos de fadas. Logo, esse é um caso em que uma mídia refere outra, pois ali há um indício de que o espectador assistirá um filme “como se” estivéssemos lendo um conto de fadas, ou seja, o cinema gera a ilusão de uma outra mídia (RAJEWSKY, 2012).

²⁰ Na versão fílmica norte-americana: “Once upon a time, in a far away land” (Disney, 1991).

Desse modo, as mídias estão constantemente atravessando as fronteiras através das várias configurações midiáticas. Os adaptadores podem reutilizar o texto literário para, a partir dele, adaptar o texto fílmico, criando a ilusão de que a literatura ganhou movimento e vida por meio das imagens. Há o exercício de transposição de um signo para outro e, assim, vê-se o cruzamento de fronteiras que permite a transposição da escrita para imagens em movimento, por exemplo.

3. 2. BREVE HISTÓRICO DA ANIMAÇÃO MUSICAL A *BELA E A FERA*: DIÁLOGOS ENTRE MÚSICA, LITERATURA E CINEMA ANIMADO.

A história do cinema é longa, anterior aos séculos XIX e XX, período de surgimento do cinema moderno como é atualmente conhecido. De acordo com Denise Guimarães (2012, p. 62), a palavra *kinema* é de origem grega e significa “movimento, dança ou pantomima”. Desde a antiguidade, com as pinturas rupestres, o ser humano busca registrar a representação do movimento. Não é de se admirar que a animação e as artes visuais estejam interligadas à história do cinema.

Guimarães (2012) argumenta que a conexão entre cinema e animação ocorreu graças à flipagem. *Flip*, em inglês, significa “virar rapidamente”; antes de existir a fotografia, os desenhos eram passados, em sequência, em alta velocidade, o que causava aos olhos a impressão de movimento. Flávia Costa (2006) menciona que as lanternas mágicas, criadas no século XVII, tinham a função de projetar imagens coloridas a serem apresentadas para o público, as quais, muitas vezes, eram acompanhadas de músicas e efeitos sonoros, a fim de entreter.

A lanterna mágica foi usada tanto em experimentações científicas quanto em teatros, tendo se difundido para ambientes formais e populares. Costa (2006) ainda cita outros brinquedos ópticos comuns do início do século XIX que veicularam a ideia de projeção e continuidade das imagens, como o

taumatrópio²¹, fenacistocópio²² e o zootrópio²³. A invenção do cinema não foi produzida por um único inventor, mas por diversas pesquisas, experimentos, práticas e técnicas que, ao se aliarem, conceberam o que é hoje conhecido como cinema.

Entre diversos autores, Costa (2006) e Guimarães (2012) citam Thomas Edison, nos Estados Unidos, e os Irmãos Lumière, na França. Em 1895, os franceses criaram o cinematógrafo, uma versão aperfeiçoada do cinetoscópio de Edison. O aparelho funcionava como projetor, através de sequências de fotogramas projetados por uma lente fotográfica. Ao passar as imagens na velocidade de 16 quadros por segundo, obtinha-se uma maior qualidade. Além da qualidade, a máquina era mais econômica²⁴ e prática, por ser mais leve. Esses fotogramas precisam de intervalos pretos entre as gravuras para apresentá-las como movimento coeso. Os intervalos vazios permitem que a retina substitua uma imagem pela outra, produzindo uma passagem mais “limpa” entre as imagens.

Guimarães (2012) analisa o funcionamento do cinema como diálogo entre tempo, espaço e imaginário. O tempo corresponde à velocidade de imagens passadas em sequência. O imaginário e a fantasia referem-se à ressignificação e à reconstrução do fenômeno em si. O conteúdo assistido pelo espectador é a recriação do evento, a partir da influência do meio comunicacional pelo qual se expressa. Sara Rodrigues, Edson Farias, e Maria Silva (2010) corroboram a análise de Guimarães, pois, especialmente quanto ao cinema, veem a arte como uma forma de preservar as imagens que o ser humano experiencia. O cinema expressa-se como memória, como forma de vencer o tempo e o esquecimento.

²¹ Brinquedo que gera a impressão óptica de combinar duas imagens a partir do movimento. O dispositivo é facilmente fabricado. Ao criar dois desenhos que se complementam, pode-se colá-los um atrás do outro sobre um cordão. Com o movimento giratório, as imagens se sobrepõem antes que a memória visual do anterior suma, causando o efeito de combinação de imagens.

²² O físico e matemático Joseph Plateau criou um disco giratório para demonstrar a persistência da imagem na retina. Nesse disco, gravuras eram colocadas sequencialmente, com pequenas diferenças de posição refletidas em um espelho. Ao girar o disco, tinha-se a impressão de movimento da imagem.

²³ Inventado por William Horner, a máquina tinha um formato cilíndrico, e as animações ficavam dentro desse cilindro, em formato circular. Ao olhar as figuras através de fendas, aliadas ao movimento giratório, tinha-se a impressão de movimento das imagens.

²⁴ O aparelho não dependia de luz elétrica, sendo ativado com manivela.

Mas a memória, em si, não é estática pois sofre transformações ao longo do tempo. Assim, o cinema realiza dois atos simultâneos: conforta o espectador ao resgatar imagens do passado ao mesmo tempo que as transforma para um novo contexto midiático, ao aliar à obra movimento, som, performance e imaginação. A animação, da mesma forma que o cinema, também se manifesta como possibilidade de arte transformadora. De acordo com Robert Mckee (1997), a animação segue a lei do metamorfismo universal (*universal metamorphism*) uma vez que qualquer coisa pode se transformar em outra. A fantasia prevalece no mundo animado, onde objetos ganham vida e movimento de forma completamente diferente se comparado ao mundo real.

Por exemplo, uma bigorna de 500 quilos pode cair na cabeça de um coiote e transformá-lo em uma espécie de sanfona, o que na realidade externa à ficção seria impossível. Os mortos, em *A noiva cadáver* (2005), de Tim Burton, têm mais energia do que os vivos e cantam com mais alegria. Carolina Fossatti (2009) e Luiz Borges (2019) explicam que o termo animação origina do grego *animare*, que significa “animar, dar vida, dar alma (*anima*) e dar movimento” a objetos que não têm essas características. Na própria animação de *A Bela e a Fera* um relógio, um candelabro e um bule de chá falantes evidenciam a capacidade mágica e antropomórfica dos objetos no universo animado.

A imaginação adquire forma visível ao ser transposta para os desenhos. Fossatti (2009) e Borges (2019) esclarecem que, antes da fotografia moderna, com seu alto potencial de replicação de imagens, os desenhos desempenhavam a função de contadores de histórias. Desde a antiguidade, com as narrativas das pinturas rupestres até a atualidade, com os quadrinhos e o cinema de animação, os desenhos são uma forma de retratar outra realidade ficcional, através do talento coletivo, no caso do cinema de animação.

Fossatti (2009) ressalta que, no início do século XX, começaram a surgir nas salas de cinema desenhos clássicos como *Gato Félix*, *Betty Boop* e a personagem *Mickey Mouse*, da Disney. A explosão do mundo animado aconteceu, segundo a autora, aproximadamente entre os anos 1910 e 1940. Em 1937, a Disney lançou o longa-metragem *Branca de Neve e os sete anões*, reconhecido internacionalmente pela qualidade de efeitos tridimensionais, aliados a música e imagens de alta qualidade. A animação gerou US\$ 184.925.486 de dólares, tornando-se um dos desenhos mais populares da

época. Essa animação, junto com *O velho moinho* (1937), marcaram a popularidade da Disney e colocaram a empresa na Era de Ouro das animações.

A partir de 1940, as animações se expandiram para o universo televisivo. Os estúdios da Warner Brothers e os animadores Bill Hanna e Joe Barbera (Hanna-Barbera Productions) popularizaram os desenhos transmitidos em série na nova mídia televisiva, ao criarem animações simples de serem fabricadas. A UPA (*A United Productions of America*), que surgiu em 1940, reformulou a arte da animação pela praticidade e economia com que produzia seus desenhos animados. Porém, por buscar excessiva economia e praticidade, as animações perderam qualidade, o que ressoou negativamente em sua recepção (Fossatti, 2009; Borges, 2019).

Fossati (2009) ainda comenta que, em 1970, com o filme *Aristogatos*, a Companhia Disney encerrou uma parte de sua história e começou a sofrer abalos por não conseguir acompanhar a concorrência televisiva. Como descrito anteriormente, foi nos anos 1980, especificamente em 1989 com *A pequena sereia* que a Disney retomou o gênero animação com grande notoriedade e retorno financeiro. Logo, essa animação ficou reconhecida por resgatar a Era de Ouro vivida com o lançamento da animação de *Branca de Neve e os sete anões*. *A Bela e a Fera* foi a segunda animação do renascimento Disney.

Quanto à versão dublada de *A Bela e a Fera*, embora a versão, norte-americana, não tenha sido excluída desta pesquisa, seu início, como comentado, é a narração não diegética ou som não diegético de uma voz exterior (voz *off*²⁵) à narrativa que informa o espectador sobre algumas questões que antecederam o início propriamente dito do filme (BORDWELL, THOMPSON, 2013).

Nessa narração, o espectador é informado de algumas diferenças em relação ao texto-fonte. Nos livros das damas francesas, o príncipe foi vítima da maldade de uma fada, mas, na animação, ele foi o responsável pelo seu próprio encantamento, como punição por suas atitudes arrogantes e grosseiras. Ele também é o agente da quebra do feitiço, isto é, não cabe tão somente a Bela

²⁵ A voz *off* ou *voice off* representa a voz que não faz parte da narrativa, no entanto ela é responsável por contextualizar a história para o espectador. A voz *over* ou *voice over* corresponde à voz que faz parte da narrativa. Por exemplo, quando no cinema ou no teatro os pensamentos da personagem podem ser ouvidos, mesmo que a personagem não gesticule com a boca, tem-se um caso de voz *over*.

libertá-lo, pois, para que outra pessoa esteja disposta a amá-lo e consiga fazê-lo, é preciso que o príncipe modifique seu modo de ser.

Nos livros de Madame de Beaumont e Madame de Villeneuve, Bela era a responsável pela alegria conjugal, por isso caberia a ela quebrar o feitiço. Na versão da Disney, já no final do século XX, Fera também assume sua responsabilidade dentro desse relacionamento, uma vez que, para retomar a forma humana, deve mudar seu modo de pensar e agir. O encantamento, na animação, enfatizou as mudanças de atitudes do príncipe, quase por um viés pedagógico. Outro aspecto que sofre modificações na animação é a idade. Na literatura de *A Bela e a Fera*, os protagonistas tinham 16 anos, mas, no filme, eles passam a ter 21 anos. A idade funciona como um indício não só do tempo do feitiço, mas também do amadurecimento de Fera. Há de se considerar, também, que nos Estados Unidos, atualmente, essa idade é a última etapa da maioridade, o que demonstra que a narrativa foi adaptada para seu novo contexto.

Após a prefiguração, a ênfase da narrativa muda do modo contar para o mostrar e acontece a *mise-en-scène*, ou seja, coloca-se em cena o ambiente e os primeiros personagens da história. Para Bordwell e Thompson (2013) a ideia de *mise-en-scène* é complexa, pois ela nasce no teatro, com a prática da direção teatral de controlar as cenas e o posicionamento dos atores. O cinema, posteriormente, apropria-se dessa conceituação e ela passa a indicar tudo aquilo que o diretor propõe que esteja em tela, assim, toda a arte cinematográfica, como o cenário, a iluminação, o figurino e as personagens, envolve a *mise-en-scène*. É a partir dela que se conhece o andamento do filme e os efeitos dramáticos que podem ser criados.

No caso do desenho animado *A Bela e a Fera*, quando a narração termina, as luzes apagam e aparece o título do filme. Em seguida, muda a iluminação e a música e o espectador pode vislumbrar a casa de Bela. Esse é o momento em que a personagem é colocada em cena, juntamente com a canção *Minha Aldeia*²⁶. Na performance de Bela ao cantar está explícita na letra da canção a mesmice da aldeia onde mora: pelas manhãs todos fazem a mesma

²⁶ Em inglês, o nome da música é *Belle*, uma referência linguística à origem da obra. Belle é também o nome da protagonista na versão inglesa.

coisa e dizem *bonjour*²⁷. O espectador é levado a um lugar que lembra uma aldeia antiga, realçada pelas roupas das personagens e pelo aspecto das casas, como mostra as ilustrações a seguir.

FIGURA 7– BELA SEGUE PARA A ALDEIA



FONTE: Site Tinha que ser²⁸

FIGURA 7 – A ALDEIA E SEUS MORADORES



FONTE: Site cinema e debate²⁹

²⁷ Em inglês, acontece o mesmo, os habitantes da vila dizem *bonjour*, estabelecendo um vínculo com a França, lugar de origem da narrativa.

²⁸ Disponível em: <<https://tinhaqueser.com/a-bela-e-a-fera-1991/>>.

²⁹ Disponível em: <<https://cinemaedebate.com/2011/11/02/a-bela-e-a-fera-1991/>>.

Durante a canção, Bela faz pausas para conversar com o padeiro e o bibliotecário. Em diálogo com o padeiro conta que leu um livro sobre um pé de feijão. Essa referência ao clássico conto de fadas *João e o pé de feijão* enfatiza a relação intertextual que a animação estabelece, sendo igualmente multimidiática, pois inclui cenário, iluminação, som, figurino e personagens desenhadas para transmitir a informação. Na conversa com o bibliotecário, Bela comenta sobre lugares distantes, duelos de espadas, feitiços e um príncipe disfarçado, características comuns ao gênero conto maravilhoso. Por exemplo, *Aladdin*, narrativa oriental presente em *As mil e uma noites*, que viria a ser a animação Disney lançada em 1992, apresenta um protagonista que, ao encontrar uma lâmpada mágica, pede ao gênio para que ele seja transformado em príncipe. Bela descreve algumas características dos contos maravilhosos, o que afirma sua personalidade de leitora.

Esse aspecto da personalidade de Bela é mostrado novamente quando chega em uma fonte, no centro da cidade. Ela abre o livro que pegou da biblioteca e canta uma narrativa em que um casal se encontra em um jardim. Um deles é um príncipe encantado, mas a outra personagem somente faz essa descoberta no fim da história. Há, portanto, uma antecipação do que acontecerá na narrativa de *A Bela e a Fera*, pois Bela descobrirá que Fera é um príncipe encantado apenas no desenlace dessa história. Além de antecipar o desfecho da narrativa com a canção, a cena expressa outro recurso metalinguístico, a metaficção, visto que a protagonista “lê” o final de sua própria história.

Hutcheon (2013) reconhece esse tipo de narrativa como narcisista quando estabelece uma comparação com o mito de *Narciso*. O adjetivo não é adotado de forma pejorativa, mas aponta para o recurso de uma auto reflexividade ou, ainda, autoconsciência. Apoiada na psicanálise freudiana, a autora argumenta que o narcisismo é a condição original do romance enquanto gênero. O ser humano, para construir a autoconsciência, precisa olhar para seu reflexo. Narciso, ao se ver refletido nas margens do lago, morreu afogado e transformou-se em uma flor, cujo nome lhe foi adotado. Algo semelhante ocorre na literatura romântica, quando a personagem encontra seu destino e, no final, é transformada.

Ainda durante a canção *Minha Aldeia*, Gaston aparece pela primeira vez. Isso demonstra diferenças em relação aos textos-fonte, pois algumas personagens foram adicionadas e, outras, excluídas. As irmãs de Bela não aparecem na animação e o novo antagonista é Gaston, concorrente de Fera. Ele é tudo o que Fera havia sido, egoísta e grosseiro com todos, um reflexo das atitudes negativas do herói. No desenlace, o príncipe enfrenta Gaston, seu *alter ego*, e ameaça derrubá-lo do topo de seu palácio. Ouve-se, nesse momento, uma melodia instrumental idêntica àquela inserida no prólogo da narrativa, quando o príncipe foi transformado em monstro. Em seguida, Fera muda de ideia e ordena que Gaston saia do castelo. O confronto entre eles termina com a metamorfose do protagonista de monstro em príncipe; o final de Gaston, no entanto, é bem mais trágico, ele perde o equilíbrio e cai do penhasco. Fera, assim como Narciso, sofreu uma transformação. A própria melodia de fundo sugere essa mudança, visto que se assemelha à melodia tocada quando ele foi encantado pela fada; logo, está-se diante de outro tipo de antecipação.

Retornando à canção *Minha Aldeia*, no início da animação, quando de seu término, outras personagens continuam a conversar. Ocorre, agora, um diálogo entre Gaston e Bela no qual ele aproveita para mencionar a “má fama” da heroína entre os aldeões visto seus hábitos de leitura, que têm sido criticados pejorativamente, pois trata-se de uma atitude “pouco feminina”. Bela revela um posicionamento contrário a Gaston e o chama de primitivo. Observa-se o resgate da perspectiva feminina, fator que, como se sabe, sofreu influência da roteirista Linda Woolverton, que quis marcar a mudança de comportamento da mulher no século XX se comparado ao século XVIII, contexto em que as obras literárias foram criadas. A personagem Bela do final do século XX não se preocupa com o casamento e nem com Gaston. Ela não precisa se casada e nem ter filhos para “garantir” sua felicidade. A instituição do matrimônio é questionada na animação a partir do embate entre Bela e Gaston e na comparação entre Fera e Gaston. A protagonista escolhe o pretendente de acordo com seus princípios.

Nas obras literárias, Bela tem outros pretendentes, mas nenhum deles rivaliza com Fera. Bela, na versão de Madame de Beaumont (1756), recusa casar-se por três motivos: sua jovialidade; seu desejo de permanecer ao lado do pai por mais tempo; sua vontade de ajudar a família a sair da pobreza. Já na versão de Madame de Villeneuve (1740), mesmo os pretendentes das irmãs

demonstravam abertamente que preferiam Bela. Em nenhum dos casos, porém, Bela aceita os pretendentes que lhe são oferecidos, isto é, nas duas versões literárias, a protagonista escolhe seu marido segundo seus próprios princípios. A diferença entre a narrativa literária e a cinematográfica está na importância que os pretendentes adquirem na literatura, nenhum deles tinha nome, nem atuavam como *alter ego* de Fera.

Além dos questionamentos sobre o relacionamento conjugal, foram inseridos muitos aspectos lúdicos e cômicos na animação. O pai, na versão animada, é um inventor atrapalhado, alvo de zombarias de Gaston e Lefou³⁰ uma vez que o consideram louco. Seu trabalho envolve construir invenções e vendê-las. Ele cria uma máquina que corta lenha sozinha, sem precisar do esforço braçal humano. Quando o dispositivo finalmente funciona, ele viaja para a feira a fim de mostrar o fruto de seus esforços. Como nos livros, o pai precisa viajar, mas o motivo da viagem confere caráter lúdico à versão fílmica.

O lúdico mescla-se com situações cômicas quando, por exemplo, Bela entra em casa e encontra o pai preso em um barril até a cintura, o que lembrava uma saia. Quando finalmente consegue ajudá-lo a sair do barril, a calça também sai de seu corpo e o espectador pode ver sua cueca samba canção branca. Em seguida, um pedaço de madeira acerta sua cabeça dele e ele reage colocando a língua para fora. Todas essas cenas deixam a narrativa mais engraçada para o público infantil.

Esses aspectos cômicos que aparecem ao longo da animação, também expressam qualidades do gênero comédia romântica. De acordo com Cecília Lima (2010), tal gênero é muito comum no cinema *hollywoodiano*, tendo se tornado parte da cultura de massa. De modo geral, além de ser apreciado pelo público torna-se lucrativo para a indústria cinematográfica. No entanto, muitas vezes, é tratado como sendo de qualidade inferior tanto pela crítica quanto pela própria indústria cinematográfica.

Lima (2010) investiga a lógica das comédias românticas e descreve algumas características. Não raro, ocorrem finais felizes, cumprindo a fantasia de um amor ideal realizável. A narrativa, em muitas ocasiões, é composta por

³⁰ Lefou é o ajudante de Gaston. *Fou* em francês significa bobo, louco, semelhante a *the fool*, em inglês. O nome da personagem evidencia sua principal característica: é um bobo que fica seguindo Gaston por onde ele anda.

músicas que expressam os sentimentos das personagens, com o objetivo de divertir os espectadores. O filme geralmente é considerado mais leve por agregar humor e riso à história. O gênero, frequentemente chamado de “água com açúcar” termina com a felicidade no amor, o que não necessariamente é negativo.

Para a autora, a atitude depreciativa contra o gênero tem raízes na dicotomia entre razão e emoção, sendo a razão um atributo masculino e a emoção, feminino. A autora argumenta que, em grande parte, as comédias românticas são endereçadas ao público feminino, por expressarem o sofrimento amoroso. Os filmes destinados ao público masculino costumam ser agressivos, com mais violência e ação, nos quais está realçada a capacidade de o protagonista derrotar os inimigos. As comédias românticas são consideradas, para a autora, fórmulas de sucesso de bilheteria.

Lima (2010) ainda destaca que a organização desse tipo de gênero envolve mecanismos psíquicos de identificação e projeção, uma vez que as personagens são construídas para entrar em sintonia com a subjetividade do espectador. O público consegue se ver espelhado no enredo da história, o que causa riso quando alguma trapalhada acontece. Criam-se possíveis ideais afetivos que confortam a audiência. A protagonista ou o protagonista devem fazer de tudo pelo amor, o que relembra alguns contos de fadas, e, dependendo do ponto de vista, também pode contribuir para sua depreciação, já que esse gênero é, muitas vezes, visto como inferior.

De fato, como a autora argumenta, muitas comédias românticas são superficiais, entretanto a fórmula frequentemente toca a audiência, sendo uma maneira de manifestar os desejos de muitos espectadores. De acordo com a autora, o gênero comédia romântica deve ser examinada em sua complexidade visto seu caráter popular. O público procura esse tipo de narrativa, logo, é preciso averiguar o que a comédia romântica representa e realça para o ser humano em sua necessidade de expressar o riso.

No que se refere ao encontro do pai de Bela com Fera, ao entrar no palácio, ele encontra as personagens Lumière³¹ e Horloge³², um candelabro e um relógio antigo, respectivamente. Eles tentam ajudá-lo, junto com um cachorro em forma de tapete, Madame Samovar e Zip, que lhe oferecem chá para aquecê-lo. Repentinamente, uma música de suspense paira, a lareira se apaga e aparece Fera. Nesse momento, não é feito nenhum tipo de acordo entre as personagens, como ocorre nas obras literárias, a criatura somente aprisiona o pai em seu castelo. Assim, diferentemente da narrativa literária, o pai não volta para casa, é Bela quem o procura. Assim, quando ela o encontra, aceita a troca e passa a morar no castelo com Fera.

A ação de Bela de ir morar no palácio oferece exemplos de um diálogo intermedial quando comparado com o livro de Madame de Villeneuve (1740). No livro, a protagonista circula por diversos aposentos e, em um deles, vê o retrato do príncipe que aparece em seus sonhos. Caminha por outra galeria e se depara com mais retratos desse rapaz. Na animação, Bela também encontra um quadro do príncipe, mas, nesse caso, a pintura estava rasgada. O retrato do rosto entrecortado pode gerar dúvida sobre quem é a personagem ali representada. No final da animação, a cena é retomada, e Bela, ao encontrar o olhar do príncipe, o reconhece, pois tinha visto aquele mesmo olhar no quadro. Está-se diante de outra antecipação que oferece pistas do que acontecerá na animação. Logicamente, muitas referências às obras literárias reapareceram no cinema, que conta e mostra as cenas através de imagens em movimento.

Em outra cena, na versão de Madame de Villeneuve (1740), antes de voltar a ver sua família, Bela sonha novamente com o príncipe. O rapaz a vê chorando e pergunta quem era responsável por esse sofrimento. Se fosse a Fera, ele a mataria. Nesse momento, pega uma adaga e anda em direção ao monstro que esperava sofrer a condenação. Bela, porém, coloca-se entre eles e impede o príncipe de realizar qualquer agressão. Os dois discutem e Bela revela sua gratidão pelo tempo que passou no palácio, por isso não podia aceitar que

³¹ Lumière significa “luz” em francês. Esse nome se manteve na versão inglesa e brasileira. Possivelmente uma homenagem aos Irmãos Lumière.

³² Horloge, em francês, significa “relógio”, constituindo outra referência intertextual linguística. Em inglês, a personagem se chama Cogsworth. Não se sabe o significado da palavra Cogsworth, no entanto, o termo *cogs* traduzido pode significar “engrenagens”, o que sugere que os criadores propuseram uma mesclagem de termos para criar o nome da personagem.

matassem seu anfitrião. No desenho animado, há uma cena familiar na qual Gaston e Fera lutam no telhado do castelo e o anti-herói, armado com um punhal, atinge o monstro. A diferença é que, nessa batalha final da animação, a cena acontece fora do sonho, na realidade externa, e Gaston realmente apunhala Fera.

Na versão de Madame de Beaumont (1756), observa-se igualmente a contraposição entre a beleza e o caráter, conforme excerto:

- Coma então, srta. Bela – disse o monstro –, e procure não se aborrecer em sua casa, pois tudo aqui é seu e eu ficaria triste se não estivesse satisfeita.
- O senhor é mesmo muito bondoso – disse Bela. – Tanta generosidade me comove. Quando penso nisso, o senhor não me parece mais tão feio.
- Oh, senhorita, é verdade! – respondeu Fera. – Tenho o coração bom, mas sou um monstro.
- Há muitos homens mais monstros que o senhor – disse Bela –, e prefiro o senhor com sua feiura àqueles que, sob a pele humana, escondem um coração falso, corrompido e ingrato. (BEAUMONT, 2016, p. 46)

Essa conversa apresenta semelhanças com a narrativa cinematográfica realizada pela adaptação da Companhia Disney (1991), quando Bela afirma que o monstro, na verdade, é Gaston, o antagonista de Fera. Gaston é a personagem que personifica o coração falso e corrompido, apesar de ter boa aparência. Nota-se a troca intermediática entre os textos literários e o cinematográfico. Agora o espectador vê diretamente na tela quem é a pessoa de grande beleza, mas de condutas más, típicas de antagonista. Na literatura, imaginam-se as possibilidades a partir da escrita. No cinema, entrega-se visualmente ao público a personagem.

Além do recurso visual, *A Bela e a Fera* (1991) também é um musical, logo, as músicas e canções expressam a trama da história. Bordwell e Thompson (2013) mencionam que existe um tipo de musical, o musical direto, no qual as personagens cantam seus desejos, pontos de vista e situações do cotidiano. Norman Friedman (2002) argumenta que o ponto de vista é um elemento de grande importância na ficção, pois, dependendo da mídia, o ponto de vista pode ser expresso pela escrita, pela câmera e pelas canções. As personagens são também recursos narrativos que permitem a expressão de diferentes pontos de vista. Para o autor, a história não deve ser apenas contada, mas mostrada, o

que faz com que pareça verdadeira ao receptor. A arte da ficção residiria, assim, em tornar a narrativa verdadeira, apesar de ser uma ilusão criada.

Na animação, os pontos de vista são também expressos por canções e melodias instrumentais. No total são 16 composições das quais foram selecionadas 5 canções e 1 melodia instrumental, elencadas na tabela a seguir.

TABELA 5 – EXEMPLOS DE CANÇÕES QUE EXPRESSAM DIFERENTES PONTOS DE VISTA EM *A BELA E A FERA* (1991)

Título da composição	Motivação
<i>Belle (Bela)</i>	Coloca a perspectiva de Bela em cena e seu desejo de viver em um lugar diferente.
<i>Gaston</i>	Mostra a indignação de Gaston de ser recusado por Bela. A canção, cantada pelo antagonista, é um auto elogio em que Gaston valoriza sua força.
<i>Something There (Alguma coisa acontece)</i>	Momento em que Bela começa a mudar sua opinião sobre Fera. Fera e os objetos do castelo também participam da canção e percebem a mudança no olhar de Bela.
<i>Beauty and the Beast (A Bela e a Fera)</i>	Madame Samovar é quem canta a música. Nesse momento, algum sentimento afetivo começa a ligar os protagonistas.
<i>The Mob Song (Canção da multidão)</i>	Gaston e toda a vila cantam sobre a monstruosidade de Fera e desejam matar o monstro.
<i>Transformation (Canção da multidão)</i>	Melodia instrumental que acompanha a transformação de Fera em príncipe, após cumprir as exigências do feitiço.

FONTE: O autor (2021)

As músicas e canções exercem a função narrativa de mostrar, cantar e narrar a ficção através do som, ou seja, elas ajudam a contar a história. Robert Stam (2006) destaca alguns aspectos sobre a conceituação de narratologia construída a partir dos anos 1970. A narrativa, de modo geral, corresponde a histórias contadas, independentemente da mídia, para produzir significado em algum meio cultural. A ação de narrar ocorre no cotidiano, desde conversas informais até sua expressão nas artes e mídias como a literatura e o cinema. A música, como arte e meio de comunicação, tem grande potencial narrativo.

No caso da animação, esse potencial se realiza e o espectador conhece a história dos protagonistas a partir também das canções e das melodias instrumentais. Por meio delas, sabe-se como as personagens se sentem, o que se passou, o que está acontecendo e o que está por vir. As canções conectam

os tempos da ficção e aliam o passado, o presente e o futuro. Dão significado às imagens que são projetadas para o espectador. Bordwell e Thompson (2013) defendem que o som no cinema é uma técnica de amplo alcance e, frequentemente, não depende das imagens para ser composto. Na produção de um filme, a trilha sonora é autônoma, produzida separadamente das imagens, o que revela o alto grau de flexibilidade na manipulação do som.

Todavia, o estudo do som não é pouco complexo, pois não se pode separar o som do teor projetado pelas imagens. Uma das características do som é ser fugidio e, para Bordwell e Thompson (2013), é justamente esse aspecto que possibilita produzir efeitos fortes e permanecer, ao mesmo tempo, quase imperceptível. A partir dos anos 1990, visto o desenvolvimento tecnológico, o som digital tornou-se comum na produção de filmes de grande orçamento, uma vez que a trilha sonora é considerada hoje mais um ponto de venda.

Bordwell e Thompson (2013) enfatizam o poder do som pelo levantamento da discussão em torno da ideia de sincronização dos sentidos, que significa entrelaçar a expressão da imagem com o som produzido. O espectador percebe o som e a imagem como um evento único. Para esse efeito acontecer, o tempo deve estar devidamente sincronizado, ou seja, quando o cachorro latir, deve-se ouvir, simultaneamente, um latido. A tendência da percepção é integrar o padrão dos ritmos visuais com os sonoros e formar uma corrente narrativa com significado, nesse caso, a narrativa audiovisual.

A técnica da coordenação de ritmo do som com a imagem é conhecida no cinema como *Mickey mousing*. Nos anos 1930, os desenhos da Disney, como Mickey Mouse, foram reconhecidos pela precisão da sincronia do ritmo das imagens com o ritmo das músicas, o que popularizou a prática com esse nome (BORDWELL; THOMPSON, 2013). De modo geral, a animação de *A Bela e a Fera* apresenta a prática de correspondência entre som e imagem. Quando a música é acelerada, o movimento das imagens também acelera. Quando o som é lento, o movimento também é mais lento. Mesmo quando não dançam, há uma performance que alia imagem e som.

O som, na perspectiva de Bordwell e Thompson (2013), pode moldar o entendimento das imagens. Por exemplo, no caso de *A Bela e a Fera* (1991), o espectador pode ouvir uma melodia durante a prefiguração que será repetida próxima ao desenlace da transformação de Fera. Quando o espectador percebe

que a melodia se repete, tem condições de prever que alguma mudança vai acontecer na narrativa, como quando Fera decide não jogar Gaston do penhasco, o que contribui para que o príncipe, posteriormente, resgate sua forma humana. Existem diferentes tipos de efeitos que as composições musicais podem causar no espectador, desde expectativa, dúvida, contradição, ambiguidade ou, ainda, esclarecimento.

De forma geral, *A Bela e a Fera* (1991) engloba composições que se relacionam diretamente com as imagens, isto é, os sons realçam o que as imagens expressam. Essa sincronia acontece, por exemplo, antes de Bela começar a canção *Minha aldeia*, quando se ouve o assobio de pássaros voando em volta dela. Essa cena já mostra quem é a heroína e entrega ao espectador a impressão de sua bondade. O som dos pássaros, nesse sentido, fomenta a produção de um efeito sonoro que indica o caráter da protagonista.

Bordwell e Thompson (2013) ainda comentam sobre o volume, a altura e o timbre, que ajudam na compreensão do som transmitido pelo cinema. O volume corresponde à intensidade do som causado pelas vibrações no ar, se forte ou fraco. A altura resulta da frequência de vibrações no ar e indica se o som é grave ou agudo. Normalmente, as frequências se misturam quando formam a trilha sonora no cinema. O timbre refere-se à qualidade do som, é seu adjetivo, elaborado a partir da harmonização de seus componentes. A união desses três aspectos do som produz os efeitos sonoros do filme.

Por exemplo, ao comparar as vozes de Bela, Gaston, Fera e o pai de Bela, percebe-se que a altura da voz de Bela é mais aguda e fina; a de Gaston é grave e de intensidade forte; Fera, além da voz grave, expressa uma rouquidão que sugere um timbre inumano; o pai de Bela tem a voz tremida, que pode ser associada à velhice. O som das vozes caracteriza cada personagem de acordo com o sexo, a idade e seus aspectos físicos. O som pode ser imaginário, como no caso de Fera, para caracterizar personagens não humanos.

No cinema, segundo Bordwell e Thompson (2013), a integração da fala, música e ruídos é conhecida como efeitos sonoros. Além das vozes das personagens, as trilhas sonoras têm uma diversidade de aspectos sonoros interligados para produzir efeitos emocionais no espectador. Na *Canção da multidão*, por exemplo, o som eletrizado do espelho, acompanhado de luzes verdes em forma de raios, contribui na impressão de um objeto mágico. O fogo

tem som crepitante quando Gaston arremessa a tocha em um monte de palha. No início da canção, a voz de Gaston é destacada do restante da vila, que canta em coro, o que aponta para uma mudança de timbre devido à quantidade de vozes que cantam, produzindo um efeito de multidão. Quando Gaston e os aldeões seguem para o castelo, pode-se ouvir o som dos passos do cavalo na água juntamente com a canção, um efeito ilusório de veracidade. A cena convence o espectador sobre aquilo que ele vê. No caminho, trovões podem ser vistos e ouvidos, o que aumenta a dramaticidade da composição.

Os passos dos objetos no castelo, quando se preparam para defendê-lo do ataque da vila, estão em sincronia com a música. Quando os aldeões abrem as portas do palácio, as vozes cessam e apenas passos podem ser ouvidos, a música instrumental que integra a cena é baixa, insinuando certo suspense. De repente, a luz acende e os objetos atacam as pessoas. Ao mesmo tempo, pode-se ouvir uma mixagem de música alta e barulhenta, com vários sons diferentes, como de gritos e pratos quebrados. Todos os efeitos sonoros e a trilha sonora formam, de acordo com Bordwell e Thompson (2013, p. 419), “uma corrente de informações auditivas”, e, quando aliadas aos aspectos visuais, produzem o efeito de transportar o espectador para o universo fantasioso que se desenrola diante dele.

A informação auditiva permite estabelecer relações temporais entre os eventos da narrativa. Com base no que se é ouvido das oscilações do som, forma-se uma perspectiva sonora que direciona a atenção do espectador. Por exemplo, a pausa abrupta das vozes coletivas dos aldeões da vila automaticamente coloca o espectador em estado de alerta e sugere que algo acontecerá. Em seguida, a explosão de volume e altura dos sons aliadas à dinâmica das imagens põe fim ao suspense – os objetos entram na batalha para proteger o castelo. Transparece uma sequência temporal que é expressa pelas imagens e pelo som.

A música insinua as mudanças vivenciadas pelas personagens. Por exemplo, na canção *Something There (Alguma coisa acontece)*, Fera, que tinha uma voz rouca, apresenta, quando canta, uma voz límpida e suave. Essa mudança dá indícios de que a personalidade dele está em transformação. O afeto entre os protagonistas também está expresso na valsa, embalada pela canção *Beauty and the Beast (Sentimentos são)*. Desse modo, cada som

desempenha seu papel em narrar a história, em mostrá-la por diferentes perspectivas, desde o som dos pássaros, o giro da roda de uma carroça, até as canções mais complexas que colocam os desejos das personagens em foco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O leitor, quando se depara com a obra *A Bela e a Fera*, tanto nas versões literárias do século XVIII quanto na animação cinematográfica, encontra narrativas que estão inseridas em uma tradição histórica, cultural, artística, tecnológica e midiática. No capítulo 1, foram discutidas algumas obras literárias que apresentam correlações com *A Bela e a Fera*, como *Eros e Psique*, *O Rei Porco*, *Príncipe Marcassin*, *Serpente Verde* e *Graciosa e Percinet*. Teóricos como Robert Darnton, Vladimir Propp, Joseph Campbell, entre outros, contribuíram para a compreensão e contextualização do gênero contos de fadas.

Autores clássicos dos contos de fadas também contribuíram significativamente para esta empreitada, como Madame d'Aulnoy, Lucio Apuleio e Giovanni Straparola. Os contos destacados ao longo de todo o capítulo 1 foram apenas alguns exemplos que permitiram ilustrar o potencial de comunicação entre as artes. Viu-se também, de maneira breve, que outras adaptações foram realizadas, como na poesia, em séries televisivas, pinturas, fato que destaca as múltiplas possibilidades de recriação e de intercâmbio entre as artes.

Dando prosseguimento à discussão, no capítulo 2 foi possível investigar as conceituações que envolvem a intertextualidade e a retomada dos clássicos com o apoio de autoras e autores como Julia Kristeva, Ítalo Calvino e Anne Ubersfeld. O estudo do gênero romance também foi considerado e a abordagem de Georg Luckács fomentou a análise teórica. A partir da sistematização do aparato teórico pôde-se examinar, com um pouco mais de profundidade, as narrativas propriamente ditas de *A Bela e a Fera*, nas versões de Madame de Villeneuve e de Madame de Beaumont, datadas do século XVIII. Observou-se com a integração de diferentes perspectivas teóricas como a arte apresenta, além do potencial de comunicação e retransmissão, a capacidade de recriação.

Ao pensar nas narrativas literárias de *A Bela e a Fera*, notou-se como a convivência entre diferentes sujeitos é um dos temas explorados por essa história. Na trajetória da heroína, com o intento de salvar o pai, ela enfrentou muitos sofrimentos ao permanecer no castelo com Fera. Com o passar do tempo, porém, o comportamento brutal de Fera começou a sofrer modificações. Nesse transcurso, Bela também amadureceu. Assim, questões que envolvem o contexto histórico-cultural das autoras puderam ser observadas nas duas

versões. Madame de Villeneuve (1740) criou uma trama literária que expressa os sentimentos de uma jovem frente à convivência forçada com Fera e as consequências de relacionamentos indesejados. Percebe-se que existe uma confluência de aspectos sociais, culturais e imaginários quando se sabe que Fera foi punido por recusar um casamento com uma fada muito mais velha do que ele. A penalidade na vida real, geralmente, era imputada às mulheres (SILVA, 2019). Na literatura a prática foi ressignificada e a personagem Bela assumiu um papel importante na mudança de perspectiva sobre os significados do casamento: a união entre diferentes pessoas não deve ser pautada única e exclusivamente pela riqueza e pela beleza.

Madame de Beaumont (1756), a partir de sua formação e experiência educativo-pedagógica, adaptou a obra para um novo público – o infantil. Além disso, promoveu uma ponte intercultural ao publicar o conto na Inglaterra, com o intuito de ensinar o francês a crianças inglesas. Com esse objetivo em vista, modificou aspectos da escrita, deixando-a mais clara e sucinta para que o público-alvo pudesse apreender a narrativa em seu contexto de aprendizagem. A moralidade do século XVIII foi realçada e o comportamento invejoso das irmãs de Bela foi punido; Bela, por sua vez, foi gratificada. Pode-se observar, na prática, como diferentes autoras recriaram a história, ao correlacionar a narrativa com os públicos-alvo.

A viagem intercultural envolvendo essas histórias infantis continua e chega aos Estados Unidos, com uma animação musical lançada pela Disney no final do século XX, especificamente no ano de 1991, depois de um longo processo de desenvolvimento tecnológico. O capítulo 3 debruçou-se sobre a análise dessa animação e destacou o surgimento do cinema como recurso midiático e artístico. Os estudos intermidiáticos foram aprofundados e o tema da adaptação serviu para investigar a complexidade das adaptações artísticas entre mídias. O processo de sistematização e compreensão teórica das adaptações como entidades autônomas foram pautados em autoras e autores como Linda Hutcheon, Irina Rajewsky, André Bazin, Gérard Genette, Claus Clüver, entre outros.

A mídia cinematográfica com seu potencial de incluir som e imagem ressignificou novamente a narrativa para um outro contexto social-midiático que tinha em vista o público infanto-juvenil do final do século XX. Outros personagens

foram inseridos para acentuar o universo infantil, lúdico e musical da animação e dar vida às canções, como Lumière, Horloge/Cogsworth e Madame Samovar. Nesse contexto, a animação fílmica excluiu outras personagens, como as irmãs de Bela.

Observa-se que o embate entre Bela, Fera e Gaston ganhou destaque e Gaston foi quem expôs o lado arrogante, brutal e controlador de Fera, o que também aparece na animação. Bela depara-se com duas pessoas aparentemente opostas, mas semelhantes: Gaston, belo, mas arrogante, e Fera, um monstro asqueroso e arrogante. Quando Fera enfrenta seu *alter ego* e supera seu lado cruel, sofre uma transformação de caráter, que culmina na metamorfose física. Fera alça a categoria de herói quando confronta seu próprio reflexo e o supera, recuperando, por fim, sua forma humana de príncipe. Elementos opostos são aproximados ao longo das narrativas, como beleza e monstruosidade, virtude e crueldade, bondade e arrogância, e a fusão desses elementos cria personagens singulares em cada história.

O público do final do século XX, especificamente o infanto-juvenil, são os novos receptores da obra *A Bela e a Fera*, o que a diferencia do momento histórico em que foi escrita. O casamento no Ocidente, de modo geral, sofreu modificações e, hoje, não é exclusivamente pautado no aspecto financeiro. Outras virtudes como o sentimento recíproco de amor e afeto foram incluídas nessa prática. As formas de transmitir a informação também se ampliaram: a palavra escrita foi aliada à palavra falada, às mídias, a todo um conjunto de informações musicais e visuais. A partir daí a narrativa foi recriada. Bela revela seu estado emocional quando diz “eu te amo” (*A Bela e a Fera*, 1993) O público pode vislumbrar o olhar da protagonista, escutar uma melodia de fundo e ver luzes e cores com a consequente transformação visível do príncipe.

As imagens e os sons projetados possibilitam que o espectador entre na narrativa e veja a ficção por um novo prisma, como uma nova realidade. As palavras, a imagem e o som expressam seu potencial narrativo na animação. O voo dos pássaros tem um sentido próprio no universo cinematográfico e as vozes de cada personagem as caracterizam e conferem vida e movimento ao que antes era inanimado. Observou-se como as canções expressaram estados emocionais e pontos de vista de cada personagem. Notou-se também como os tempos da narrativa cinematográfica se conectaram a partir da musicalidade uma vez que

o passado, o presente e as antecipações da história perpassaram as composições musicais.

Ao considerar as teorias da narratologia, conforme discutidas por Robert Stam (2006), e correlacioná-las com a investigação do som no cinema, pautada nos autores David Bordwell e Kristin Thompson (2013), percebeu-se como a musicalidade produz, na animação, um relevante significado narrativo. As canções podem produzir diferentes efeitos de sentido em diferentes situações, desde suspense, alívio, tristeza, alegria, entre outros sentimentos. A ausência de som, com a conseqüente explosão sonora, também carrega significados específicos, no caso da animação, de representar uma batalha para defender o castelo. Devido à grande complexidade de correlações e expressões de significado entre a musicalidade, a imagem e as palavras, sugere-se que mais pesquisas sejam desenvolvidas nesse campo, para ampliar ainda mais as concepções de narrativas enquanto entidades vivas e em constante movimento.

REFERÊNCIAS

- A BELA e a Fera. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos/ Brasil: Walt Disney/ Abril Vídeo, 1993. (92 min.)
- APULEIO, L. **Eros e Psiquê**. Tradução Ferreira Gullar; ilustrações Fernando Vilela, 1. ed., São Paulo: FTD, 2009.
- ANDRADE, O. **Manifesto antropófago e outros textos**. Companhia das Letras; Penguin Classics: São Paulo, 2017.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburgl, São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. Introdução Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEAUMONT, M. **A Bela e a Fera**: Madame de Beaumont, Madame de Villeneuve. Tradução André Telles; apresentação Rodrigo Lacerda. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- BEAUTY and the Beast. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos: Walt Disney, 1991. (92 min.)
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BLOCH, J. Le héros animal dans les contes de fées de mme d'aulnoy Le Prince Marcassin, Serpentin Vert, La Chatte blanche, La Biche au bois. **La Découverte**, Cairn.info, 2010. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2010-1-page-119.htm>>. Acesso em 14 abr. 2019.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. O som no cinema. In.: **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP: 2013.
- BORGES, L. História da animação: uso da técnica e estética. **Revista Livre de Cinema**, v. 6, n.2, p. 63-82, mai. ago., 2019.
- BOX OFFICE MOJO. Beauty and the Beast. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=beautyandthebeast.htm>>. Acesso: 01 mai. 2020.
- BRANDÃO, L. Breve história do espaço na teoria da literatura. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 19, ano 14, p. 115-134, 2005.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CARDEMATORI, L. Apresentação. In.: APULEIO, Lúcio. **Eros e Psiquê**. Tradução Ferreira Gullar; ilustrações Fernando Vilela, 1. ed., São Paulo: FTD, 2009.

CASCUDO, L. **Contos tradicionais do Brasil**. Edição Kindle, 13. ed., São Paulo: Global Editora, 2003.

CLÜVER, C. Estudos interartes, conceitos, termos, objetivos. In: **Literatura e Sociedade 2: revista de teoria literária e literatura comparada**. São Paulo, Universidade de São Paulo, p. 37-55, 1997.

CORDEIRO, R. Apresentação. In.: BEAUMONT, Jeanne. **A Bela e a Fera e outros contos de fadas, Mme. Leprince de Beaumont, Madame d'Aulnoy**. Tradução e apresentação Renata Cordeiro, São Paulo: Princípio, 2007.

CORSO, D.; CORSO, M. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, F. Primeiro cinema. In.: Mascarello, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

CUNHA, L. Um espelho sobre o passado: breve análise sobre memória da intertextualidade na obra o asno de ouro. **Alétheia Revista de Estudos sobre Antiguidade e Medievo**, vol 10/1, 2015.

DALY, S. An oral history of the animated *Beauty and the Beast*. **Entertainment**, disponível em <<https://ew.com/movies/2017/03/14/beauty-and-the-beast-oral-history/>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

DARNTON, R. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de Sonia Coutinho, 3.ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

D'AULNOY, M. Gracieuse et Percinet. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Gracieuse_et_Percinet>. Acesso 09 dez. 2019.

D'AULNOY, M. Le Prince Marcassin. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Prince_Marcassin>. Acesso 05 out. 2019.

D'AULNOY, M. Serpentin vert. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Serpentin_vert>. Acesso 09 dez. 2019.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: Eliot, T. S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERNANDES, P. A Bela e o Hipertriccótico. **Frontal**, Lisboa, 20 de abril, 2017.

FISCHER, S. **História da escrita**. Tradução Mirna Pinsky. São Paulo: UNESP, 2009.

FOSSATTI, C. Cinema de animação: uma trajetória marcada por inovações. **VII Encontro Nacional de História da Mídia**, Mídia Alternativa e Alternativas Midiáticas, 2009.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. **Revista USP**, São Paulo, n. 35, p. 166-182, mar./mai., 2002.

GARDIN, C. O texto nu con-texto. In.: Gardin, Carlos. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: ANABLUME, 1995.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GILLIG, J. **O conto na psicopedagogia**. Trad. Vanise Dresch. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

GROSSI, G. d'Apulée à Disney: la véritable histoire de La Belle et la Bête. **Littérature Portes Ouvertes**. 2017. Disponível em: <<https://litteratureportesouvertes.wordpress.com/2017/08/16/dapulee-a-disney-la-veritable-histoire-de-la-belle-et-la-bete/>>. Acesso em 04 out. 2019.

GUIMARÃES, D. Teoria(s) da adaptação e as aporias da fidelidade. **Tuiuti: Ciência e Cultura**, n. 45, p. 59-75, Curitiba, 2012.

HANKS, M. The Wild and Hairy Gonzales Family. **Apparence(s)**, 2014. Acessado em 20 jan. 2020. Disponível em <<http://journals.openedition.org/apparences/1283>>.

HUBERT, M. **As grandes teorias do teatro**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HUTCHEON, L. **Narcissistic Narrative**: The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JÚNIOR, P. A simbologia animal em o asno de ouro, de Lúcio Apuleio. **Mediação**, Pires do Rio, Goiás, v. 12, n. 2, p. 101-116, 2017.

KABAC, N. Madame d'Aulnoy et le conte de fées littéraires. **Interfaces**, Bibliothèque Diderot de Lyon, 2018. Disponível em: <<https://bibulyon.hypotheses.org/10505>>. Acesso em 03 out. 2019.

KABAC, N. Les contes de fées de Madame d'Aulnoy : la recette d'un succès littéraire et éditorial. **Interfaces**, Bibliothèque Diderot de Lyon, 2018. Disponível em: <<https://bibulyon.hypotheses.org/10982>>. Acesso em 4 out. 2019.

KEALIINOHOMOKU, J. Folk dance. **Encyclopædia Britannica**, 04 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/folk-dance>>. Acesso em: 21 out. 2020.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz, 2.ed., São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACERDA, R. Apresentação. BEAUMONT, Madame. **A Bela e a Fera**: Madame de Beaumont, Madame de Villeneuve. Tradução André Telles. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LIMA, C. A comédia romântica em Hollywood: o gosto da “água com açúcar”. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, v. 12, n. 1, jan. /abr., 2010.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Tradução, posfácio e notas José de Macedo, Livraria Duas Cidades/Editora 34: São Paulo, 2000.

MACHADO, A. Apresentação: um eterno encantamento. In: **Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros** / apresentação Ana Maria Machado; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. - Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MAGNANINI, S. **Fairy-tale Science**: monstrous generation in the tales of Straparola and Basile. Canada: University of Toronto Press, 2008.

MCKEE, R. **Story**: substance, structure, style, and the principals of screenwriting. Regan Books An Imprint of Harper Collins Publishers, United States of America, 1997.

PARADIS, S. Les fiancés-animaux illustrés du Cabinet des fées. **Féeries**, n. 11, p. 171-198, 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento das culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERRAULT, C. Chapeuzinho vermelho. In.: **Contos de fadas**. Edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. 2.ed, Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PRINCIVALLE, L. **Il était une fois...**: la Belle et la Bête à travers les siècles et les arts. Università degli Studi di Padova, Tese, 127 f., Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, 2016.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra, 2.ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In.: DINIZ, Thais. **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea volume 1. Belo Horizonte: Rona Editora, UFMG, 2012.

RAJEWSKY, Irina. O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In.: Diniz, Thais, Vieira, André. **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora, UFMG, 2012.

RODRIGUES, Sara; FARIAS, Edson; SILVA, Maria. O cinema por Deleuze: imagem, tempo e memória. **VI Enecult: encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, Salvador, Bahia, Facom-UFBa, 25 a 27 mai., 2010.

SILVA, Sara; TEHRANI, Jamie. Comparative phylogenetic analyses Uncover the ancient roots of Indo-European folktales. **Royal Society Open Science**, London, England, 2016.

SILVA, Sandra. Orgulho e preconceito: uma abordagem sobre o casamento como cerceamento à mulher do século XVIII. **Revista Athena**, v. 17, n. 2, 2019.

SOUSA, Aída. La Belle et la Bete, de mme Leprince de Beaumont, em três traduções brasileiras contemporâneas. **Belas Infiéis**, v. 4, n. 1, p. 9-19, 2015.

SOUSA, Aída. Escolhas tradutórias para topônimos no conto de fadas literário francês La Belle et la Bête (1740), de Mme de Villeneuve. **Anais do IX Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA)** do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. UFSC, 2016.

SOUSA, Aída. A Bela e a Fera - Tradução André Telles. **Belas Infiéis**, v. 5, n. 3, p. 253-262, 2016.

SOUSA, Aída. **Tradução comentada de La Belle et la Bête (1740) de Madame de Villeneuve**. 2018. 267 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Centro de Comunicação e Expressão da UFSC. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.

STRAPAROLA, Giovanni. Night the Second: First Fable: The Pig King. In.: Straparola, Giovanni. **The Facetious Nights by Straparola**. W. G. Waters, translator. Jules Garnier and E. R. Hughes, illustrators. London: Privately Printed for Members of the Society of Bibliophiles, 1901. 4 volumes. Disponível em:

<http://www.surlalunefairytales.com/facetiousnights/night2_fable1.html>. Acesso em 05 out. 2019.

TATAR, Maria. Introdução. In: **Contos de fadas**. / edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X. de Borges. - 2.ed. com. e il. - Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

THOMAS, Ben; HOAD, Phil. Interview: How we made Beauty and the Beast. **The Guardian**, 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2017/mar/13/how-we-made-beauty-and-the-beast>>. Acesso em 31 mai. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castelho. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TUDOR BRASIL. A verdadeira História da Bela e a Fera. Disponível em: <<https://tudorbrasil.com/2015/09/02/a-verdadeira-historia-da-bela-e-a-fera/>>. Acesso em 21 jan. 2017.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos reescritura ou museu. **Folhetim**, 2002.

VILLENEUVE, Madame. A Bela e a Fera. In.: BEAUMONT, Madame. **A Bela e a Fera**: Madame de Beaumont, Madame de Villeneuve. Tradução André Telles; apresentação Rodrigo Lacerda. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA DA ANIMAÇÃO A BELA E A FERA (1991)

Ficha Técnica: *A Bela e a Fera* (1991)

Título Original: *Beauty and the Beast*

Duração: 89 minutos

Ano produção: 1991

Estreia: 13 de dezembro de 1991

Distribuidora: Walt Disney Pictures

Dirigido por: Gary Trousdale, Kirk Wise

Orçamento: U\$ 20 milhões

Classificação: Livre

Gênero: Animação, Fantasia, Família

Países de Origem: EUA