



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Formação de Professores

Gabriella Rovassine da Rocha

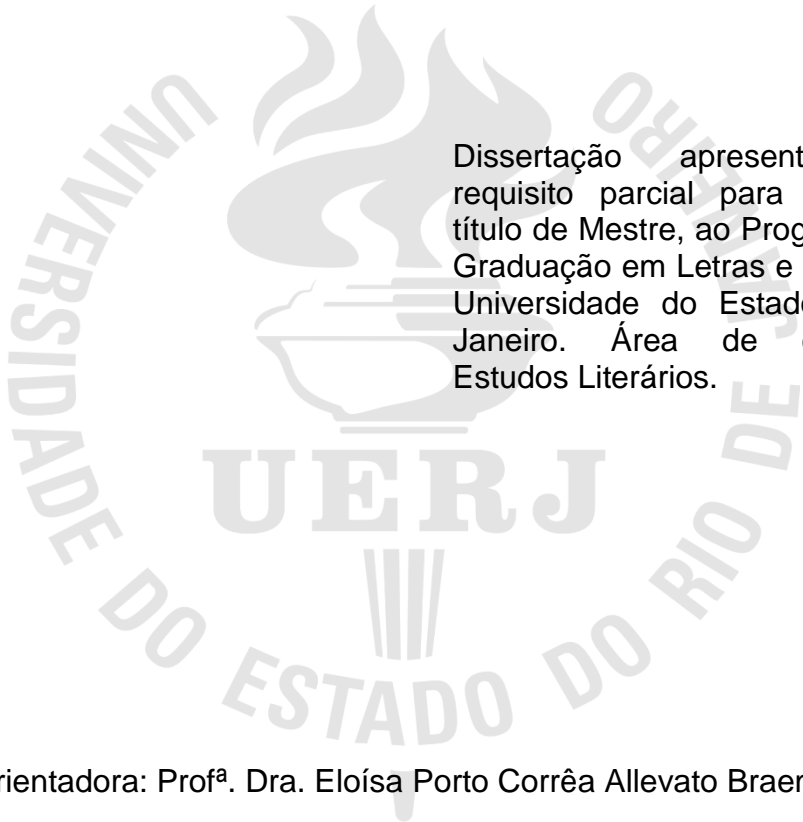
***A Bela e a Fera: a representação feminina nas versões de Gabrielle-
Suzanne Barbot de Villeneuve e de Jeanne-Marie Leprince de
Beaumont***

São Gonçalo

2019

Gabriella Rovassine da Rocha

***A Bela e a Fera: a representação feminina nas versões de Gabrielle-Suzanne
Barbot de Villeneuve e de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dra. Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem

São Gonçalo

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

R672 Rocha, Gabriella Rovassine da.
A Bela e a Fera: a representação feminina nas versões de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve e de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont / Gabriella Rovassine da Rocha. – 2019.
67f.

Orientadora: Prof.^a Dra. Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Villeneuve, Gabrielle-Suzane Barbot Gallon, 1695-1755 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Leprince de Beaumont, Jeanne Marie, 1711-1780 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Mulheres na literatura – Teses. 4. Literatura infanto juvenil francesa – Teses. I. Braem, Eloísa Porto Corrêa Allevato. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CDU 087.5-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gabriella Rovassine da Rocha

***A Bela e a Fera: a representação feminina nas versões de Gabrielle-Suzanne
Barbot de Villeneuve e de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof. Dr. Paulo César Silva de Oliveira
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof^a. Dra. Regina Silva Michelli Perim
Instituto de Letras – UERJ

São Gonçalo

2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família, por todo apoio e encorajamento.

Dedico também aos meus alunos, que tanto me ensinam, em especial à Cibele, uma linda princesa que foi morar no Reino dos Céus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, por derramar sobre mim, dia após dia, sua infinita misericórdia, por renovar minhas forças em todo o tempo. Por envolver-me com sua graça, por ser o meu refúgio e a minha fortaleza.

Aos meus pais, Adriano e Ana Paula, pelo amor, cuidado e carinho com os quais fui gerada e criada. Em especial, à minha mãe, por ser meu apoio emocional e por orarem tanto para que esse projeto fosse um sucesso. À minha irmã, Beatriz, por sempre acreditar em mim e jamais deixar de confiar no meu potencial. Ao meu esposo, Karlos, por ser incessante em me apoiar, por sua compreensão e paciência, por não me deixar desmoronar. Família, sem suas abnegações, incentivo e dedicação, eu não teria chegado até aqui.

Aos professores do curso, por compartilharem sua bagagem e conhecimento. Por cada momento produtivo e descontraído, por ensinarem mais que uma ementa, por estimularem o pensamento crítico e fazerem da universidade um espaço aberto a discussões.

À Prof^a. Dr^a. Eloísa Porto. Agradeço por sua orientação, dedicação e solicitude. Agradeço por instigar-me a sair da minha zona de conforto e aceitar novos desafios, por mostrar-me que este projeto deveria nascer de uma grande paixão. Agradeço por me fazer descobrir que os contos de fadas “fazem meus olhos brilharem”.

Meus sinceros agradecimentos a todos os amigos, parentes e colegas, que, próximos ou distantes, serviram de incentivo durante todo o curso. Em particular, Kariny e Maria, que estão ao meu lado desde a graduação, sempre me ajudando e torcendo pelo meu sucesso.

If you can dream it, you can do it.

Walt Disney

RESUMO

ROVASSINE, Gabriella. *A Bela e a Fera: a representação feminina nas versões de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve e de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont*. 2019. 67f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

Esta pesquisa tem o objetivo de estudar a representação feminina no conto *A Bela e a Fera*, do francês *La Belle et la Bête*, através da comparação de figuras femininas em duas versões do conto produzidas no século XVIII. As obras eleitas para o cotejo são a original, escrita por Gabrielle-Suzanne Barbot, Madame de Villeneuve, publicada em 1740, e a versão de Jeanne-Marie Leprince, Madame de Beaumont, publicada em 1756 — versão esta que se popularizou, inspirando diversas adaptações e releituras, algumas das quais mencionadas ao longo dessa dissertação. Nessa tarefa, utilizamos como fundamentação teórica para as análises do texto literário, da literatura infantil, do contexto histórico, dos papéis sociais desempenhados pela mulher na época e das representações de gênero: Philippe Ariès (1986), Regina Zilberman (1985), Bruno Bettelheim (2002), Diana e Mário Corso (2006), Simone de Beauvoir (1983), entre outros. A pesquisa se justifica pela necessidade de entendermos como a literatura produzida por mulheres no século XVIII dialoga com seu contexto, inclusive refletindo transformações sociais no papel feminino desempenhado na sociedade de então. Com isso, pretendemos abordar algumas transformações sociais notadas nos contos e sinais já de uma ressignificação no papel da mulher que, aos poucos, vai saindo da sombra de um perfil masculino em busca de mais espaço e mais representatividade no seu contexto social.

Palavras-chave: *A Bela e a Fera*. Contos de fadas. Representação feminina.

ABSTRACT

ROVASSINE, Gabriella. *A Bela a Fera: a representação feminina nas versões de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve e de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont*. 2019. 67f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

This research aims to study the female representation in the short story *Beauty and the Beast*, translated from the French *La Belle et la Bête*, by comparing female figures in two versions of the short story produced in the 18th century. The works chosen for the collation are the original, written by Gabrielle-Suzanne Barbot, Madame de Villeneuve, published in 1740, and the version of Jeanne-Marie Leprince, Madame de Beaumont, published in 1756 — this version became popular, inspiring various adaptations and re-readings, some of which are mentioned throughout this dissertation. In this task, we used as theoretical foundation for the analysis of the literary text, children's literature, historical context, the social roles played by women at the time and gender representations: Philippe Ariès (1986), Regina Zilberman (1985), Bruno Bettelheim (2002), Diana e Mário Corso (2006), Simone de Beauvoir (1983), among others. The research is justified by the need to understand how the literature produced by women in the eighteenth century dialogues with their context, including reflecting social transformations on the female role played in the society of the time. With this, we intend to address some social transformations noted in the tales and signs already of a resignification in the role of the woman who, little by little, goes out of the shadow of a male profile in search of more space and more representation in its social context.

Keywords: *Beauty and the Beast*. Fairy tale. Female representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	O traje das crianças no século XVIII	14
Figura 2 –	<i>De L'education des filles</i> (1687), de Fenélon	17
Figura 3 –	Jeanne-Marie Leprince de Beaumont	24
Figura 4 –	Le Magasin des enfants, par Mme. Leprince de Beaumont	26
Figura 5 –	Partitura da peça de Maurice Ravel	37
Figura 6 –	<i>Beauty and the Beast</i> , de Anne Anderson	38
Figura 7 –	Pôster <i>La Belle et la Bête</i> (1946)	39
Figura 8 –	Página do cenário original de <i>La Belle et la Bête</i>	40
Figura 9 –	Pôster <i>A Bela e a Fera</i> (1991)	40
Figura 10 –	Pôster <i>A Bela e a Fera</i> (2017)	41
Figura 11 –	<i>A Bela e a Fera em Cordel</i> (2011)	47

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	LITERATURA INFANTIL: CONTEXTO HISTÓRICO, CONTOS DE FADAS E REPRESENTAÇÃO	12
2	<i>A BELA E A FERA</i>, DE MADAME DE BEAUMONT: A VERSÃO INFANTIL	24
2.1	Jeanne-Marie Leprince: uma breve biografia	24
2.2	A representação feminina na versão de 1756	27
2.3	Adaptações e releituras do conto	36
3	<i>A BELA E A FERA</i>, DE MADAME DE VILLENEUVE: UM OLHAR SOBRE O FEMININO	48
3.1	Gabrielle-Suzanne Barbot: um breve biografia	48
3.2	A representação feminina na versão de 1740	49
4	REPRESENTATIVIDADE FEMININA: PARA ALÉM DA REPRESENTAÇÃO	58
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
	REFERÊNCIAS	64

INTRODUÇÃO

Além de lecionar para os Ensinos Fundamental 2 (6º ao 9º ano) e Médio (1º ao 3º ano), há três anos atuo no Ensino Fundamental 1 (1º ao 5º ano), como professora de Produção Textual. Assim, trabalho, com as crianças, os diversos gêneros textuais, aplicando atividades como leitura, interpretação e produção de textos.

Ao longo dos anos, percebi que o maior fascínio dos pequenos está nos contos de fadas: são as narrativas que eles mais dominam, as aulas de que mais gostam e as atividades que fazem com maior empenho. Consigo compreendê-los, visto que durante toda a minha infância fui — e continuo — apaixonada pelos contos de fadas, tendo, porém, amadurecido minha visão, principalmente no que diz respeito ao estereótipo feminino nos contos. Então, decidi fazer dessa paixão um estudo, focando no conto *A Bela e a Fera*. As versões escolhidas são de autoria feminina e contestam padrões morais e de comportamento feminino da época, assim, o escopo centrar-se-á nas representações femininas presentes nas duas versões.

A Bela e a Fera, obra traduzida do francês *La Belle et la Bête*, é um conto de fadas que teve sua versão original escrita pela francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve e publicada, em 1740, no livro *La Jeune Américaine et Les Contes Marins*. Posteriormente, em 1756, foi publicada pela escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, no *Magasin des Enfants*, revista destinada a meninas e moças, a versão que se popularizou e inspirou releituras e adaptações.

Os contos de fadas, cujas primeiras referências como literatura infantil datam do século XVIII (MORETTI, 2009, p. 25), têm sua origem na tradição popular, veiculada oralmente. Por isso, no primeiro capítulo, fazemos uma contextualização histórica da época, da origem da literatura infantil, do surgimento da infância e do papel da mulher na sociedade. Além disso, discorreremos sobre os contos de fadas, e problematizaremos os elementos moralizantes por eles apresentados, sobretudo no que se refere à figura feminina e seus papéis sociais nos contextos das obras literárias em análise.

No segundo capítulo, fazemos um breve panorama da biografia de Jeanne-Marie. Na escolha no título, optamos por suprimir o sobrenome de seu primeiro marido, a fim de dar destaque a ela, assim como fizemos no capítulo seguinte, com

o sobrenome de Gabrielle-Suzanne. Também analisamos as personagens femininas da obra de Madame de Beaumont, bem como o papel da mulher na sociedade da época. Para isso, utilizamos como arcabouço teórico Bruno Bettelheim (2002), Diana e Mário Corso (2006), entre outros autores.

Ainda que essa seja a mais recente entre as duas obras aqui analisadas, discutimos em primeira instância, por ser a versão mais conhecida. Como inspirou tantas releituras, em diferentes suportes, apresentamos algumas dessas adaptações, sem, no entanto, aprofundarmos a análise.

O terceiro e último capítulo concentra-se na obra de Madame Villeneuve, reconhecida como *versão original*, visando, do mesmo modo, a analisar as figuras femininas, inclusive as personagens que não aparecem no conto de Beaumont, tendo como fundamentação teórica os autores Georges Duby e Michelle Perrot (1995), Nelly Novaes Coelho (2000), Simone de Beauvoir (1983), entre outros.

Os contos de fadas, mesmo com suas várias maneiras de serem (re)contados, mantiveram, durante séculos, um estereótipo que contribuiu para a formulação de um pensamento que projeta nas meninas um ideal de “princesa” a ser seguido, ou seja, o efeito que esse padrão gerou foi a crença de que todas as princesas apresentam qualidades admiráveis, que merecem ser reproduzidas.

No entanto, com o passar dos anos, a progressiva mudança da sociedade e a ascensão de diversos movimentos, como consequência dessa evolução, deram espaço ao questionamento sobre o papel da mulher na sociedade.

Os questionamentos do movimento feminista trouxeram, à sociedade, a reflexão sobre o lugar que a mulher ocupa, observando todos os campos possíveis, inclusive o imaginário infantil, propondo e buscando transformações de paradigmas.

1 LITERATURA INFANTIL: CONTEXTO HISTÓRICO, CONTOS DE FADAS E REPRESENTAÇÃO FEMININA

Desde a Idade Média, era comum, na Europa, o rei ser escolhido entre os membros de uma única família — ou, em alguns casos, receber esse título por meio da junção de duas famílias poderosas. Segundo Ernest H. Kantorowics, o monarca era como um elo entre o celeste e o mundano; a ideia é de que o rei possuía dois corpos, um físico e um místico, que era perfeito, por estar diretamente ligado ao divino. O rei passava, então, a ser considerado um homem designado por Deus para governar, crença que evitava-lhe tirarem o trono, garantindo-lhe certa estabilidade e formando uma tradição: a família na qual se escolhia o rei formava uma dinastia (KOSHIBA; PEREIRA, 2004, p. 130). A ascensão da realeza foi tamanha, que fez surgir uma forte tendência: o fortalecimento do rei e a da família real.

A França, do século XV ao XVIII, vivia sob o Antigo Regime, um sistema aristocrático, pautado no Absolutismo, isto é, na soberania e plenos poderes do rei. A sociedade possuía uma estrutura estamental, dividida em três classes sociais: clero, nobreza e povo:

Na sociedade feudal, senhores e servos não se misturavam. Tecnicamente falando, a mobilidade social estava, em princípio, bloqueada: servos não se tornavam senhores e vice-versa. Dizemos, então, que a sociedade feudal era estamentalizada, ou seja, sem mobilidade social. A posição social era determinada pelo nascimento: nascia-se servo ou nobre (KOSHIBA; PEREIRA, 2004, p. 133).

O clero era representado pela Igreja Católica, que legitimava o poder do rei, alegando que ele era o homem escolhido de Deus para governar. Em troca disso, o catolicismo era a única religião oficial naquele período — inclusive, o rei, automaticamente, deveria ser católico.

Os nobres eram aqueles que possuíam sangue real e títulos de nobreza, passados de geração a geração. Inicialmente, os títulos não podiam ser perdidos nem comprados. Por essa razão, os nobres se davam em casamento por trocas comerciais, para permanecer com o mesmo título ou aumentá-lo. No entanto, a compra torna-se possível com o intuito de fortalecer o poder real, quando o Absolutismo se impõe.

Por último, na pirâmide social, havia a burguesia, os camponeses e outros trabalhadores, responsáveis por trabalhar para sustentar toda a classe e o Estado. Era deles o dever de pagar impostos ao Estado: “o clero, a nobreza e outros grupos privilegiados que detinham a maior parcela da riqueza não pagavam impostos. Todo o peso dos impostos recaía sobre os ombros dos mais pobres.” (KOSHIBA; PEREIRA, 2004, p. 137).

Dessa forma, como a sociedade francesa era dividida em estamentos sociais, cada criança, desde pequena, já era introduzida nesse contexto, para que ela entendesse o seu lugar e as tarefas que deveria fazer. Então, por não haver mobilidade social, o filho do nobre também pertenceria à nobreza; o filho do camponês seria camponês; o filho do artesão, artesão. Assim era o engajamento social da criança dentro da sua classe.

Até o século XVIII não havia a delimitação das etapas da vida humana — infância, adolescência, fase adulta e velhice — como hoje e, muito menos, o conceito de primeira (recém-nascido até 18 meses), segunda (18 meses a 6 anos) e terceira (7 anos aos 12 anos) infâncias.

A história da literatura infantil tem relativamente poucos capítulos. Começa a delinear-se no início do século XVIII, quando a criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta (CUNHA, 1987, p. 19);

A partir do desmame, quando os cuidados maternos podiam ser dispensados, a criança já era vista como autônoma e independente, passando a ser tratada como adulta, em relação aos trajés (figura 1), ao trabalho, às festas, à literatura, entre outros contextos, ou seja, na esfera literária, não havia uma literatura que reconhecesse a infância e que a representasse:

[...] essa sociedade via mal a criança, e pior ainda o adolescente. A duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto o filhote do homem ainda não conseguia bastar-se; a criança então, mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava de seus trabalhos e jogos. De criancinha pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude, que talvez fossem praticadas antes da Idade Média e que se tornaram aspectos essenciais das sociedades evoluídas de hoje. (ARIËS, 1986, p. 10).

As coisas mudam quando ele se aproxima de seu sétimo aniversário: abandona o traje da infância [...] Tudo indica que a idade de sete anos marcava uma etapa de certa importância: era a idade geralmente fixada pela literatura moralista e pedagógica do século XVII para a criança entrar na escola ou começar a trabalhar (ARIÈS, 1986, p. 87).

Figura 1 - O traje das crianças no século XVIII



Legenda: Catherine Eleonore; de Bethisy e seu irmão. Óleo sobre a tela; 1674-1734. Versailles, France.

Fonte: Estudo da Infância.

No tocante ao papel da mulher, até o século XVIII, era restrito à procriação, pois as mulheres não tinham qualquer direito, sequer o de escolher seu futuro marido e quando queriam se casar:

A mulher foi relegada a um segundo plano, exerce influência só na clandestinidade e se encontra notoriamente excluída de toda função política ou administrativa. Ela é mesmo tida como incapaz de reinar, de suceder no feudo ou no domínio, principalmente nos países latinos e finalmente em nosso código, aqui se referindo às leis, de exercer qualquer direito sobre seus bens pessoais. (...) Apoiando-se no Direito romano é que juristas estendem o poder do Estado centralizado e também começam a restringir a liberdade da mulher e de sua capacidade de ação, principalmente no casamento (PERNOUD, 1978, p. 103, 106).

Nessa composição familiar, as mulheres eram completamente excluídas da sucessão de bens. Na posição de filhas, não tinham direito à herança e, caso fossem viúvas, mantinham a posse apenas dos bens doados pelo pai ou pelo marido, na ocasião do matrimônio, os chamados dote e contradote, respectivamente. Assim, o casamento era um pacto entre famílias e favorecia aos

interesses masculinos, fazendo com que os homens fossem sempre a referência das mulheres, que eram designadas como filhas, irmãs ou esposas.

Para exemplificar essa irrelevância com que eram tratadas as mulheres e as crianças, Philippe Ariès conta, em *História social da criança e da família*, sobre os túmulos no século XIV:

No capítulo “A Descoberta da Infância”, citei as esculturas de 1378 dos pequenos príncipes de Amiens. Mas, nesse caso, tratava-se de crianças reais. Na igreja de Taverny, podemos ver duas lajes murais com figuras e inscrições, que são túmulos de crianças da família Montmorency. A mais bem conservada é a de Charles de Montmorency, falecido em 1369. A criança foi representada enrolada em seus cueiros, o que não era freqüente na época. Eis a inscrição, bastante pretenciosa: *Hic Manet inclusus adolescens et puerulus/de Montmorencí Karolus tomba jacet ista/anno milJe C ter paradisii sensiit iter/ae sexagesímo novem simuladdas in illo/gaudeat in christo tempore perpetuo*. Charles tinha um meio-irmão, Jean, morto em 1352. Seu túmulo subsiste, mas os relevos de alabastro, demasiado frágeis, desapareceram, de modo que não se sabe como a criança foi representada - talvez também enrolada em seus cueiros. Seu epitáfio em francês é mais simples: “Aqui jaz Jehan de Montmorency, outrora filho do nobre e poderoso Charles, senhor de Montmorency, morto no ano da graça de mil trezentos e cinquenta e dois, no dia 29 de julho.” (ARIÈS, 1986, p. 20, 21).

Como é possível perceber, em ambos os casos nos quais há uma representação esculpida das crianças, o epitáfio menciona o nome do pai e a data da morte, mas não fornece nem o nome da mãe nem a idade da criança, e no século XIV a idade do defunto geralmente era especificada, mas, por se tratar de uma criança, isso não ocorreu.

Nesse contexto, sobre a relação mãe e filho, Ariès considera comum que num espaço tão privado como a casa — ambiente familiar, destinado, sobretudo, à mulher e à criança —, tenha surgido um sentimento novo principalmente entre a mãe e a criança: o sentimento de família (ARIÈS, 1986, p. 25).

Assim, tendo o século XVIII como pano de fundo, o modelo familiar nuclear moderno desenvolveu-se e firmou-se, junto com a consolidação da burguesia, que aos poucos se afastou do contato com o povo e da experiência de coletividade. A família passou a se organizar a portas fechadas – um lugar privilegiado para os sentimentos, para a intimidade e para a privacidade (COSTA, 2007, p. 38). Então, a mulher, no papel de mãe, “veio a ocupar um lugar fundamental na configuração desse novo espaço familiar, centrado no campo do afeto, dos sentimentos e do

amor, fechado a quatro paredes e dirigido ao marido e aos filhos” (COSTA, 2007, p. 38).

Segundo R. Goldthwaite,

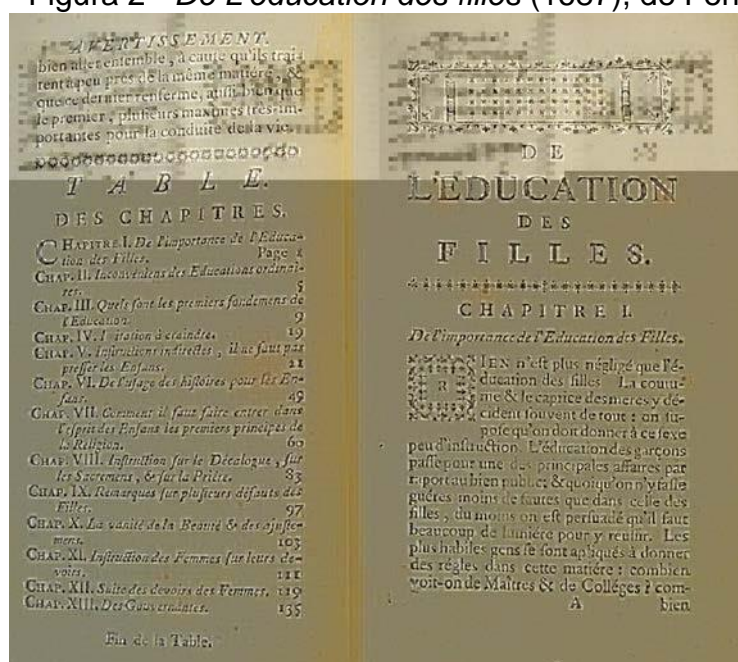
[...] essa cultura centralizava-se nas mulheres e nas crianças, com um interesse renovado pela educação das crianças e uma notável elevação do estatuto da mulher... Como explicar de outra forma a fascinação, a quase obsessão pelas crianças e pela relação mãe-criança, que talvez seja o único tema realmente essencial do Renascimento, com seus putti, suas crianças e seus adolescentes, suas madonas secularizadas e seus retratos de mulheres? (GOLDTHWAITE apud. ARIÈS, 1986, p. 25).

A partir do século XVIII, com a ascensão da família burguesa, ocasionada pelos lucros gerados pela riqueza mercantil, os impactos na estrutura da sociedade refletiram na arte, em especial na literatura, visto que, durante esse século, a Literatura Infantil constitui-se como gênero:

[...] a concepção de uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitando de uma formação específica, só acontece em meio à Idade Moderna. Esta mudança se deveu a outro acontecimento da época: a emergência de uma nova noção de família, centrada não mais em amplas relações de parentesco, mas num núcleo unicelular, preocupado em manter sua privacidade (impedindo a intervenção dos parentes em seus negócios internos) e estimular o afeto entre seus membros (ZILBERMAN, 1985, p.13).

Já em fins do século XVII, surge a literatura infantil, com o francês François Fenélon (1651-1715), que, além de padre e teólogo, foi poeta e escritor. Segundo a crítica literária Nelly Novaes Coelho, era uma “figura de grande influência na área da literatura para crianças e também na das ideias pedagógicas modernas” (1991, p. 99). Sua primeira grande obra foi *De L'éducation des filles* (1687) (Figura 2), em português, *Da educação das meninas*, a pedido da duquesa de Beauviller, a fim de orientá-la na educação de suas filhas. Dessa forma, os escritos de Fenélon tinham a função de auxiliar na educação das crianças, principalmente das meninas:

Figura 2 - De L'éducation des filles (1687), de Fénelon



Fonte: Linternaute.

Pelo papel que essas narrativas foram incumbidas de exercer, sua estrutura era maniqueísta, retratando o bem e mal, para ensinar o que deveria ser seguido e o que jamais deveria ser reproduzido, respectivamente.

Quando criança, Charles Perrault (1628-1703), escritor e poeta francês, costumava ouvir, de sua mãe, histórias (PERRAULT, 1989, p. 210). Segundo o historiador Robert Darnton, a principal fonte de Perrault, “provavelmente, era a babá do filho”, mesmo que as narrativas escritas, mais tarde, pelo escritor fossem aprimoradas para atender “ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões” parisienses (DARNTON, 1986, p. 24).

Posteriormente, em 1697, Perrault, publicou essas histórias no livro *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités: Ma Mère L'oye* (em português, *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades: contos da Mãe Gansa*), também conhecido como *Contos da Velha*, *Contos da Cegonha* ou apenas *Contos da Mamãe Gansa*, alcunha mais popular. Tais histórias eram propagadas oralmente e seus conteúdos traziam canibalismo, obscenidades, entre outros assuntos impróprios para crianças, haja vista serem voltadas para adultos e outrora não havia distinção entre estes e as crianças.

Em suas versões, Perrault recriou as narrativas, e as histórias foram rapidamente difundidas, dando origem aos contos de fadas e popularizando

mundialmente histórias como *Le Petit Chaperon Rouge* e *La Belle au bois dormant* (em português, *Chapeuzinho Vermelho* e *A Bela Adormecida*, respectivamente):

Quando Perrault publicou sua coleção de contos de fadas em 1697, Capinha Vermelha já era uma história antiga, com elementos que remontavam tempos atrás. Existe o mito de Cronos onde ele engole os filhos que de modo miraculoso conseguem sair de seu estômago, e no lugar deles colocam pedras pesadas. Há uma estória Latina, de 1023 (de Egberto de Lièges, chamada *Fecunda ratis*), na qual uma menina é descoberta na companhia dos lobos; a menina usa uma manta vermelha, de grande importância para ela, e os estudiosos dizem que esta manta era um capuz vermelho. Aqui, então, seis séculos, ou mais, antes da estória de Perrault, encontramos alguns elementos básicos de Capinha Vermelha: uma menina com um capuz vermelho, a companhia dos lobos, uma criança sendo devorada viva e que retorna incólume, e uma pedra colocada no lugar da criança. Há outras versões de Capinha Vermelha, mas não sabemos qual delas influenciou Perrault na sua narrativa. Em algumas o lobo faz Capinha Vermelha comer a carne da avó e beber seu sangue, apesar de vozes advertirem-na do contrário (BETTELHEIM, 2002, p. 181).

Segundo o psicólogo Bruno Bettelheim, “Perrault não desejava apenas entreter o público, mas dar uma lição de moral específica com cada um de seus contos. Por isso é compreensível que ele os modificasse de acordo com o que desejava.” (2002, p. 181).

Perrault, o Pai da Literatura Infantil, foi pioneiro na elaboração de uma obra com diversos contos retirados da tradição oral, como *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *O Pequeno Polegar*, *Barba Azul*, *O Gato de Botas*, entre outros.

Seus contos, no entanto, tinham um aspecto bem particular: as moralidades — além da omissão ou eufemização de trechos considerados “inadequados” ao público infantil, justamente com a intenção de trazer aos contos esse caráter moralizante, que “aponta sempre para *normas de comportamento* que facilitariam o sucesso da pessoa junto aos demais ou lhe evitariam dissabores.” (COELHO, 1991, p. 90). Assim como nas fábulas, — narrativas populares que retratam de maneira breve, geralmente por meio de animais personificados, as ideias morais do homem comum, trazendo um ensinamento, explicitado com uma mensagem moral no final —, seus contos apresentavam, no fim, uma moral, que, nesse caso, era escrita em versos. Para exemplificar, seguem os versos, traduzidos por Francisco Balthar Peixoto, que finalizam o conto *Chapeuzinho Vermelho*:

Vimos que os jovens,
 Principalmente as moças,
 Lindas, elegantes e educadas,
 Fazem muito mal em escutar
 Qualquer tipo de gente.
 Assim, não será de estranhar
 Que, por isso, o lobo as devore.
 Eu digo o lobo porque todos os lobos
 Não são do mesmo tipo.
 Existe um que é manhoso
 Macio, sem fel, sem furor,
 Fazendo-se de íntimo, gentil e adulator,
 Persegue as jovens moças
 Até em suas casas e seus aposentos.
 Atenção, porém!
 As que não sabem
 Que esses lobos melosos
 De todos eles são os mais perigosos.
 (PERRAULT, 1987, p. 22).

A mensagem transmitida por meio da metáfora do lobo é uma advertência às jovens sobre os perigos da sedução:

Chapeuzinho Vermelho, quando cai na sedução do lobo para agir de acordo com o princípio do prazer em vez do da realidade, implicitamente retorna a uma forma de existência anterior e mais primitiva. Numa forma típica dos contos de fadas, a sua volta para um nível de vida mais primitivo é exagerada (BETTELHEIM, 2002, p. 193).

De acordo com Darnton, os narradores camponeses não moralizavam tão explicitamente, eles apenas contavam suas histórias. “Mas os contos foram absorvidos no cabedal geral de imagens, ditos e estilizações que constituem o espírito francês.” (DARNTON, 2014, p. 88). Logo, entende-se que a moralidade está intimamente ligada à cultura, às experiências de um povo.

Em *A Bela e a Fera*, porém, a moral está presente de maneira implícita, visto que não há uma frase ou poema no fim, apresentando a lição aprendida por meio da narrativa. O conto gira em torno de duas personagens com diversas características bem opostas, desde a personalidade à aparência, que aprendem a amar além da exterioridade. Esse é o primeiro ensinamento proposto pelo conto; afinal, como uma bela moça poderia amar alguém tão horrendo?

Todavia, cabe ressaltar que as morais das histórias não são verdades absolutas, inclusive podem também compor um texto desprovido de um caráter normativo e nascerem de “uma constatação tirada da experiência e que pode mesmo, em certos casos, ser relativamente imoral” (SORIANO, 2012, p.337), ou

seja, as moralidades também podem e devem ser debatidas e contestadas por leitores, ouvintes, alunos e professores. As crianças devem ser encorajadas a pensar criticamente. As morais são históricas e culturais, isto é, mudam de uma cultura para outra, de um tempo para outro, de um grupo para outro. Por essa razão, as histórias são constantemente atualizadas, em novas versões, com novas posturas e novos códigos morais:

Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo para dormir um filho contando-lhe a primitiva versão camponesa do Chapeuzinho Vermelho (DARNTON, 1986, p.26).

Por estar em processo de amadurecimento e construção de seus princípios éticos e morais, a criança procura referências comportamentais nas quais possa espelhar-se, seja pela pressão imposta pela sociedade ou pela necessidade de socialização e aceitação. A infância é um período de grande possibilidade de receber influências, positivas ou negativas. A criança não busca somente diversão nos contos de fadas, mas uma forma de encontrar, nesse meio de aparente entretenimento, aprendizagens, instrumentos e ferramentas para aplicar no seu cotidiano, na sua realidade vivenciada, ou até respostas para os questionamentos que são latentes em seus pensamentos.

Dessa forma, a criança começa a conhecer e pensar sobre os estereótipos presentes na sociedade, que estão sendo refletidos pelos meios de distração infantil. São criados modelos opostos de referência, um sempre excludente do outro, como por exemplo, bem *versus* mal, herói *versus* vilão, vencedor *versus* perdedor, além das características físicas, econômicas, sociais e de gênero. Por conseguinte, a criança tem que se decidir em qual lado ficar, como identificado por Bettelheim, quanto ao poder que os contos de fadas têm em relação ao mundo pueril:

[...] as escolhas das crianças são baseadas não tanto sobre o certo versus o errado, mas sobre quem desperta sua simpatia e quem desperta sua antipatia. Quanto mais simples e direto é um bom personagem, tanto mais fácil para a criança identificar-se com ele e rejeitar o outro mau. A criança se identifica com o bom herói não por causa de sua bondade, mas porque a condição do herói lhe traz um profundo apelo positivo. A questão para a criança não é "Será que quero ser bom?" mas "Com quem quero parecer?". A criança decide isto na base de se projetar calorosamente num personagem. Se esta figura é uma pessoa muito boa, então a criança decide que quer ser boa também (BETTELHEIM, 2002, p. 10)

Ou seja, mesmo sem saber definir ao certo o que cada polo opositivo representa, a criança escolhe um lado, como se uma pessoa não pudesse ter um pouco de cada um, com o de fato é a vida real. Do ponto de vista de Bettelheim, é importante que a criança forme, inicialmente, conceitos claros de bem e mal, deixando a relativização para mais tarde.

A importância dos contos de fadas está na vivência e no imaginário infantil, sendo fundamental para o desenvolvimento intelectual das crianças. A história contempla o momento emocional que a criança está vivendo dando-lhe alicerce para encarar as dificuldades da vida, principalmente as psicológicas, com as quais não imaginam como lidar. Para Bettelheim, os contos auxiliam as crianças na aceitação das perdas e frustrações, como conhecer o amor e o valor de uma amizade, bem como superar os próprios medos:

Os contos de fadas oferecem figuras nas quais a criança pode externalizar o que se passa na sua mente, de modo controlável. Os contos de fada mostram à criança de que modo ela pode personificar seus desejos destrutivos numa figura, obter satisfações desejadas de outra, identificar-se com uma terceira, ter ligações ideais com uma quarta e daí por diante, como requeiram suas necessidades momentâneas (BETTELHEIM, 2002, p.69)

Para compreender a bondade e a maldade nas ações, o filósofo Immanuel Kant distingue os conceitos de bem-estar e mal-estar, fazendo referência à língua alemã, que possui expressões capazes de revelar a heterogeneidade desses conceitos:

A língua alemã tem a sorte de contar com expressões que não descurem essa heterogeneidade. Para aquilo que os latinos denominam com uma única palavra *bonum*, ela possui dois conceitos bem diversos e também duas expressões igualmente diversas: para *bonum* ela possui *Gute* e *Wohl* <bom e bem-estar> e, para *malum*, *Böse* e *Übel* <mal e mal-estar/infortúnio> (ou *Weh* <dor/aflição>; de modo que se trata de dois ajuizamentos totalmente diversos se em uma ação consideramos o seu *Gute* e *Böse* <o seu caráter bom e mau> ou o nosso *Wohl* e *Weh* (*Übel*) <o nosso estado de bem-estar e mal-estar> (KANT, 2003, p. 203).

Desenvolvendo a questão, o filósofo explica que:

O *Wohl* ou *Übel* <bem-estar ou mal-estar> sempre significa somente uma referência a nosso estado de agrado ou desagradado, de prazer e dor, e se por isso apeteçamos ou detestamos um objeto, isto ocorre somente na medida em que ele é referido à nossa sensibilidade e ao sentimento de

prazer e desprazer que ele produz. Mas o *Gute* ou *Böse* <bom ou mau> significa sempre uma referência à vontade, na medida em que esta é determinada pela lei da razão a fazer algo de seu objeto; aliás a vontade jamais é determinada imediatamente pelo objeto e sua representação, mas é uma faculdade de fazer de uma regra da razão a causa motora de uma ação (pela qual um objeto pode tornar-se efetivo) (KANT, 2003, p. 205).

Então, a relação de bem-estar ou mal-estar ocorre mediante as sensações de agrado ou desagradado, prazer e dor, enquanto a relação entre o bom e o mau está ligada à vontade, “portanto o bom e mau são propriamente referidos a ações, não ao estado de sensação da pessoa” (KANT, 2003, p. 205).

Ainda segundo Kant, não basta que as ações estejam de acordo com a lei, se não se derem por amor e respeito a ela, porque a mera conformidade com a lei é contingente e incerta. A própria imoralidade é capaz de produzir, certas vezes, ações consoantes à lei, ainda que, na maioria das vezes, sejam contrárias e ela:

aquilo que deve ser moralmente bom não basta que seja conforme à lei moral, mas tem também que cumprir-se por amor dessa mesma lei; caso contrário, aquela conformidade será apenas muito contingente e incerta, porque o princípio imoral produzirá na verdade de vez em quando ações conformes à lei moral, mas mais vezes ainda ações contrárias a essa lei (KANT, 2004, p. 16).

Segundo a escritora e filósofa Simone de Beauvoir, “a opressão está também (...) na crença de que o destino da mulher é ser passiva, uma vez que a passividade integra, irremediavelmente, sua natureza” (BEAUVOIR, *apud* ZOLIN, 2003, p. 188), e essa passividade veda o acesso da mulher a valores como heroísmo, invenção e criação. Dessa forma, nos contos de fadas, é comum que a opressão e a passividade atribuída à mulher mostrem que o mundo não lhe pertence, como se não houvesse espaço para mulheres heroínas e inventoras, por isso sua energia é canalizada para o romantismo ou o narcisismo.

De acordo com a escritora Kate Millet (*apud* ZOLIN, 2003, p. 190), as obras literárias canônicas representam a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher megera, o da mulher indefesa e incapaz, e, ainda, o estereótipo da mulher como anjo, capaz de se sacrificar pelos que a cercam, como é o caso de Bela, ao sacrificar-se por amor ao pai. Contudo, o estereótipo da mulher incapaz e impotente traz uma conotação positiva, ao passo que a independência feminina percebida na

mulher megera e na mulher adúltera remete à rejeição e à antipatia (ZOLIN, 2003, p. 190).

2 A BELA E A FERA, DE MADAME DE BEAUMONT: A VERSÃO PARA CRIANÇAS

2.1 Jeanne-Marie Leprince: uma breve biografia

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) (Figura 3) nasceu em Rouen, na França. Filha de um pintor e escultor, cresceu numa família de classe média. Começou a estudar aos quatorze anos, já órfã de mãe, preparando-se para ser freira e educando meninas mais jovens. Após dez anos, desistiu do convento e foi morar com o pai no nordeste da França.

Figura 3 - Jeanne-Marie Leprince de Beaumont



Fonte: Zahar.

Começou a trabalhar para a corte austro-francesa, como preceptora, dama de companhia e professora de música de Élisabeth-Thérèse, filha primogênita do falecido Leopoldo, duque de Lorena. Durante os dois anos que passou na corte, Jeanne-Marie conheceu grandes intelectuais da época, como o filósofo Voltaire, e o trabalho de escritoras contemporâneas, como Émilie Du Châtelet, Madame de Layette e Christine de Pizan. Segundo Rodrigo Lacerda, os contatos com essas obras “a estimularam a tentar a sorte nas letras” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016,

p. 15). Entretanto, a literatura era dominada por homens, e a vasta educação requintada de Jeanne-Marie não era comum em relação à maioria das mulheres da época.

Em 1743, casou-se com Antoine Grimard de Beaumont, passando a ser conhecida como Madame de Beaumont. Juntos tiveram uma filha, Elisabeth. Em 1745, o matrimônio desfez-se. Publicou sua primeira obra, *Le Triomphe de La vérité*, ou *Mémoires de M. de La Villete*, em 1748, e, nesse mesmo ano, deixou sua filha aos cuidados de um internato e foi para a Inglaterra. Em Londres, trabalhou como preceptora de crianças e jovens aristocratas.

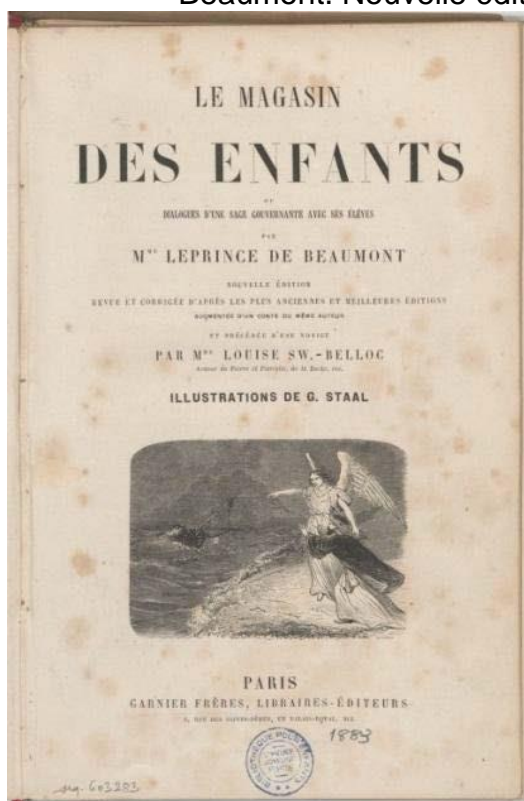
Inspirada no modelo comercial dos periódicos ingleses, Madame de Beaumont criou *Le Nouveau Magasin Français*, uma revista em francês:

A revista reunia tratados de boas maneiras e princípios morais elevados, além de textos literários e científicos com fins pedagógicos. O conjunto enfatizava a educação de meninas, jovens adolescentes e até mulheres adultas em busca de polimento social. Sua linha de trabalho, no entanto, combinava o iluminismo pedagógico com uma forte moral cristã (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 17).

A revista foi um grande sucesso e logo surgiram as edições inglesas. Foram publicados quarenta volumes, ao longo de trinta anos. Muitas bibliotecas continham as publicações de Madame de Beaumont, ao lado de nomes como Rousseau e Voltaire; este escritor, amigo com quem Beaumont se correspondia, chegou a publicar ensaios, cartas, poemas e o conto *Babuc*, ou *O mundo como está*, de 1775 na revista *Le Nouveau Magasin Français*.

Em 1756, surge *Le Magasin des Enfants* (Figura 4), “um manual pedagógico que, estruturado sob a forma de diálogos entremeados a episódios ficcionais, traz histórias contadas por uma governanta às crianças a quem educa” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 19). Entre essas histórias encontra-se *A Bela e a Fera*, a versão que se popularizou e inspirou releituras e adaptações. “Considerando a época em que é publicada, a referida obra de Leprince de Beaumont inova, portanto, em pelo menos dois aspectos: o formato de publicação e o público ao qual se destina” (SOUSA, 2018, p. 128). Nesse mesmo formato, publicou também *Le Magasin des Adolescents*, em 1760, e *Le Magasin des Pauvres*, em 1768. Sua obra completa conta com aproximadamente 70 volumes, mas infelizmente não são conhecidos do público brasileiro.

Figura 4 - Le Magasin des enfants, par Mme Leprince de Beaumont. Nouvelle édition



Fonte: Gallica.

Segundo a crítica Joan Hinde Stewart, essa versão de *A Bela e a Fera* foi “sem dúvida a obra mais conhecida de ficção publicada por qualquer mulher no século XVIII” (*apud* SCHALLER, 2018, p. 1). Além disso, cabe ressaltar que, naquela época, restava às mulheres apenas a vida privada:

Tal confinamento está ligado à nova ideia de família que surge e que vai operar uma verdadeira revolução sentimental, reforçando o sentimento doméstico de intimidade, do amor conjugal e do amor materno. Esta mistificação do amor romântico e do amor materno outorgavam à mulher uma nova posição na família, levando-a agora a viver para o amor – amor aos filhos, ao marido e à casa – e a buscar sua felicidade pessoal no êxito dos familiares. Foi, assim, estabelecido um dos pilares da subjetividade feminina, ser para os outros (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.151).

Portanto, isso corrobora a relevância de Madame de Beaumont, uma autora que viveu de seus escritos e foi uma das mais lidas do século, e sua importância se dá, sobretudo, por ter exercido grande influência sobre o pensamento e o comportamento dos europeus num período conhecido majoritariamente por obras de escritores masculinos.

2.2 A representação feminina na versão de 1756

A versão escrita por Madame de Beaumont tem um caráter pedagógico e é direcionada ao público infantil, ou seja, a adaptação possui, propositadamente, diversas lacunas em relação à obra antecessora, além de conter uma linguagem mais acessível:

Enquanto Mme de Villeneuve escreve para um público adulto mais de 100 páginas, ela encurta a trama em pouco mais de 20 páginas, mantendo suas características principais, sem prescindir de seu objetivo maior: trata-se de ensinar valores e virtudes às meninas e moças (SOUSA, 2018, p. 129).

Ainda nesse aspecto, cabe ressaltar a avaliação da professora Nelly Novaes Coelho:

E como a criança era vista como um “adulto em miniatura”, os primeiros textos escritos infantis resultaram da adaptação (ou da minimização) de textos escritos para adultos. Expurgadas as dificuldades de linguagem, as digressões ou reflexões que estariam acima da compreensão infantil; retiradas as situações ou os conflitos não-exemplares e realçando principalmente as ações ou peripécias de caráter aventureso ou exemplar... as obras literárias eram *reduzidas* em seu valor intrínseco, mas atingiram o novo objetivo: atrair o pequeno leitor/ouvinte e levá-lo a participar das diferentes experiências que a vida pode proporcionar, no campo do real ou do maravilhoso (COELHO, 2000, p. 29, 30).

A narrativa de Beaumont conta sobre um comerciante rico que tinha seis filhos: três meninas e três meninos. Este era um homem inteligente e, por essa razão, investiu na educação de seus filhos. Suas três filhas eram moças muito bonitas, mas a caçula, chamada de Bela, era quem atraía mais atenção e era admirada por todos, pois “era tão gentil com os pobres, tão meiga, tão honesta” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 32), o que acabou por despertar inveja nas irmãs mais velhas. Assim, “a narrativa assinala a beleza e a bondade da protagonista, em contraste com o orgulho das irmãs.” (MICHELLI, 2016, p. 162).

O homem rico havia ficado pobre, fato que o obrigou a ir com sua família para uma pequena casa no campo e viver do trabalho agrícola. Suas filhas primogênicas, que muito gostavam de ostentar, indo a bailes, comprando vestidos, entre outras coisas, relutaram ir para o campo e queriam que moços ricos as desposassem, mas, como haviam ficado pobres, não tinham mais pretendentes.

Naquela época, o casamento não passava de um acordo formal entre o noivo e o pai da noiva, por meio do qual o pai deveria pagar um dote. Esse acordo desconsiderava completamente os desejos da noiva, que geralmente tinha por volta dos 16 anos ou menos, isto é, não era necessário que ela consentisse para que a união fosse celebrada.

No século XII, por exemplo, o casamento consistia nessa aliança entre as famílias e obedecia a interesses masculinos, e, ainda assim, segundo o historiador Georges Duby, em *Idade Média, idade dos homens* (1989), os filhos, exceto o primogênito, também não podiam casar-se, para que o patrimônio, a terra, não fosse dividido. Suas opções eram permanecer no castelo paterno, sob as ordens do irmão mais velho, seguirem para o serviço religioso ou se tornarem cavaleiros:

Quando o valor do dote colocava em perigo a estabilidade do patrimônio familiar, a fim de diminuir o número de prováveis casamentos, os pais ou os chefes da casa enviavam as jovens aos mosteiros para que se tornassem freiras.(...) a diminuição de solteiras aptas ao matrimônio protegia os bens, já que não haveria necessidade de dotá-las para o casamento. (...) Assim, de todos os lados, os processos de transmissão de bens determinaram o destino das mulheres (MACEDO, 2002, p. 22)

Bela, ao contrário de suas irmãs, tinha muitos pretendentes, mesmo depois de perder a riqueza, mas não pensava em casamento, pois era muito jovem e queria ficar mais alguns anos ao lado de seu pai. Essa postura só a engrandece como virtuosa, desinteressada, fora do padrão das moças “casadoiras”, ao passo que a revela como forte o suficiente para recusar os cortejos e promessas de casamento:

Quanto a Bela, agradeceu sinceramente aos que desejavam desposá-la, mas alegou ser muito jovem e querer fazer companhia ao pai por mais alguns anos.

[...]

Diversos fidalgos, inclusive, pediram sua mão, mesmo cientes de sua pobreza, mas ela respondeu ser incapaz de abandonar o pobre pai no infortúnio e que iria para o campo com ele a fim de oferecer consolo e ajuda (BEAUMONT; VILLENEUVE, p. 2016, p. 32).

O pai de Bela soube, por meio de uma carta, que um navio com mercadorias de sua propriedade atracou, e resolveu partir. Antes de sua ida, as filhas mais velhas pediram que lhes trouxesse vestidos, estolas de pele, chapéus, entre outras futilidades, enquanto a caçula pediu apenas uma rosa.

A carga havia sido apreendida e, no caminho de volta, o homem teve que passar por uma vasta floresta, na qual se perdeu. Quando anoiteceu, ventava tanto, que ele caiu do cavalo duas vezes. Sentindo fome e frio, e ouvindo lobos uivarem ao seu redor, avistou um grande palácio todo iluminado. Chegando lá, o homem amarrou o cavalo na estrebaria e caminhou em direção ao castelo sem encontrar pessoa alguma. Ele deparou-se com uma mesa farta e um enorme banquete. Esperou para ver se alguém aparecia, mas não havia ninguém, então jantou. Logo depois, foi até um quarto com uma boa cama e dormiu até o dia seguinte; quando acordou, já estava com roupas limpas. Na hora de ir embora, após selar seu cavalo, deu com um caramanchão de rosas, lembrou-se do pedido de Bela e colheu um ramo.

Nesse instante, surge uma fera, que avançou na direção do pai de Bela e o confrontou sobre roubar suas rosas, dando-lhe quinze minutos para pedir perdão a Deus, antes de morrer. O homem suplicou por sua vida e disse que a rosa era para uma de suas filhas. A Fera, então, lhe deu uma chance: deixá-lo-ia ir, com a condição de que uma de suas filhas se voluntariasse para morrer em seu lugar. Se porventura elas se recusassem, o homem teria que voltar dentro de três meses:

A Fera ameaça o pai de Bela, mas sabemos desde o início que essa é uma ameaça vazia, destinada a conseguir a companhia de Bela, seu amor, e com isso a libertação da aparência animal. Nesta estória tudo é gentileza e devoção amorosa de uns com os outros por parte dos três principais protagonistas: Bela, o pai, e a Fera (BETTELHEIM, 2002, p. 318).

Ele não tinha a intenção de entregar nenhuma de suas filhas, mas queria ter a chance de se despedir delas. Antes que ele partisse, a Fera ordenou que voltasse ao quarto e colocasse dentro de um baú tudo o que lhe agradasse, pois mandaria entregar em sua casa. O homem encheu o baú de moedas, visando a deixar algo para seus filhos, após sua morte. Pegou o cavalo na estrebaria e voltou para casa.

Em casa, após saber do ocorrido, Bela ofereceu-se em lugar de seu pai. Seus irmãos propuseram matar a Fera, seu pai tentou argumentar, mas nada fez Bela recuar. Pouco depois, Bela e seu pai partiram em direção ao palácio. Eles jantaram, dormiram e quando o pai de Bela partiu, ela sentou no salão e pôs-se a chorar todas as lágrimas que havia contido até o momento.

Após se conformar, Bela foi conhecer o castelo e chegou ao aposento destinado a ela. Ao ver um livro no qual estava escrito que poderia pedir o que

desejava, ela desejou ver seu pai. Um grande espelho mostrou sua casa e o triste semblante paterno.

Depois de três meses vivendo no castelo, Bela pediu para visitar o pai e a Fera permitiu, sob a promessa de que a moça voltaria. Caso contrário, ele morreria de desgosto. No dia seguinte, pela manhã, Bela já estava com seu pai e seus irmãos.

Na décima noite na casa do pai, Bela sonhou com a Fera, caído no jardim, agonizando. Assim, ela percebeu o quanto estimava o amigo. Então, conforme combinado, quando decidiu voltar para o castelo, ela pôs o anel sobre a mesa e adormeceu. Na manhã seguinte, estava de volta ao castelo e se pôs a procurar pela Fera. Ela encontrou a Fera desacordada e percebeu que o amava:

— Não, querida Fera, você não morrerá! — disse-lhe Bela. — Viverá e será meu esposo. Neste momento, dou-lhe minha mão e juro ser apenas sua. Ai de mim! Eu julgava ser apenas amizade, mas a dor que sinto me revelou que não posso viver longe de você (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 52, 53).

Depois de Bela dizer essas palavras, o feitiço foi desfeito e a Fera transformou-se em um lindo príncipe, “mais formoso que o deus do Amor” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 53). Bela, ainda surpresa, perguntou onde estava a Fera:

— Está aos seus pés — disse o príncipe. — 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; VILLENEUVE, 2016, p. 54).

A Bela e a Fera é uma crítica à sociedade francesa, cujo foco era o exterior, a aparência. A França era conhecida, na Europa, como a grande mentora, orientadora de como as pessoas deveriam se portar, vestir-se e falar. Os franceses, por exemplo, foram os primeiros a usar talher, ou seja, ser francês era sinônimo de luxo. A aparência, e como os outros os viam, era muito importante para os franceses, na época:

Introduzido na França, em 1540, por Catarina de Médici, o garfo se tornou um sucesso por diferenciar ricos de pobres, que comiam com a mão. Nessa época, o garfo era um artigo de luxo, e somente nobres possuíam um jogo

de talheres, que viajavam com eles em estojos que podiam ser pendurados sob o ombro ou em volta da cintura (GOLDSMITH *apud* NISHIMURA, 2016, p. 955).

Outro exemplo de supervalorização da exterioridade são os perfumes franceses, com fragrâncias bem fortes, porque não era uma característica a ideia de tomar banho todos os dias, por conta do clima europeu, com temperaturas bem baixas; inclusive, havia lendas urbanas que diziam que banho fazia mal. Então, por dentro dos trajes, dos enormes vestidos, estavam todos sujos, mas por fora estavam lindos, belos, com joias e banhados a perfume:

Nos idos do século XVI, quando os textos tematizavam os odores corporais, referiam-se também à conveniência de eliminá-los. Esfregamentos e perfumes preponderavam sobre banhos ou lavagens: antes de tudo, era preciso enxugar vigorosamente, drenar, secar o corpo. Nos contextos dos séculos XVI e XVII, não se poderia nem imaginar uma cena de banho pelo fato de alguém receber uma visita, ao passo que até o século XV as pessoas procurariam banhar-se para dar mais intensidade a suas festas e a seu prazer. Ao mesmo tempo – e talvez paradoxalmente – gastava-se agora muito empenho e capricho no gesto de pentear-se, vestir-se e decidir-se em qual lugar do corpo ou das roupas colocar as jóias. O uso da água desaparece; mas as preocupações com o corpo crescem de um modo qualitativamente diferente. “C’est le linge qui lave”. Com estas palavras Vigarello procura sintetizar e colocar em evidência o sentido de uma nova atenção à limpeza. Esta se orienta, agora, em particular para as roupas de baixo e para as vestimentas. Em vez de referir-se à pele, dirige-se a este objeto mais imediatamente visível, que é a roupa. A limpeza pessoal passa a ser simbolizada pelos trajes e, muito especialmente, por aquilo que se interpõe entre o corpo e o que se oferece à visão. As roupas de baixo se vêem pouco, é evidente. Não obstante, o ritmo, ou melhor, a frequência de sua mudança se transforma em importante indicador de limpeza corporal (RODRIGUES, 1999, p. 162).

Portanto, o conto *A Bela e a Fera* faz, implicitamente, uma crítica a essa sociedade, porque a Fera era feia por fora, era horrenda e monstruosa na aparência, mas possuidora de outras qualidades, tais como gentileza, generosidade e amabilidade, em certos momentos. Nesse trecho, vemos criticada a valorização das aparências em detrimento de qualidades como as da Fera, ressaltando a hipocrisia sob a qual vivia a sociedade francesa da época.

Como já mencionado, Bela possui certa ambiguidade, uma vez que, em alguns momentos, demonstra não se importar com a aparência da Fera, mas enfatiza, inúmeras vezes, o quão feia é a criatura.

A principal finalidade, portanto, é mostrar que o caráter e a bondade estão acima da aparência. Bela foi capaz de enxergar virtudes no ser por trás de uma

figura tão monstruosa, ou seja, o conto também ensina outra lição: só tem capacidade de reconhecer virtudes no outro quem também as possui.

A Bela e a Fera é um conto que se insere no ciclo do noivo-animal — também conhecido como ciclo do marido-animal, ou, em alguns casos, da noiva-animal —, e analisado por Bruno Bettelheim. Segundo Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso (2006, p. 129), as narrativas que apresentam esse ciclo são aquelas

em que os percalços da relação começam por haver algo de repulsivo, animalesco ou indomado em um dos membros do casal — geralmente no homem. Na maioria das vezes, o aspecto terrível deve-se a algum feitiço que o amor finalmente vencerá, porém antes esse sentimento terá de se provar como algo maior que a atração física, deverá transcender as aparências (CORSO; CORSO, 2006, p. 29).

Tal como descrito pelos autores, o mesmo ocorre no conto de Madame de Beaumont: por meio de um feitiço, um príncipe foi transformado em uma figura animalesca, e somente o amor verdadeiro poderá desfazer o encanto. Quando ele e a moça se conhecem, não há identificação instantânea, típica do “amor à primeira vista”, pelo contrário, o sentimento que ela tem por ele é de repulsa.

Em *A psicanálise dos contos de fadas*, Bettelheim explica mais detalhadamente esse ciclo:

Há três traços típicos nas estórias do ciclo noivo-animal. Em primeiro lugar, não se sabe “como”- nem “porquê” o noivo foi transformado em animal, embora na maioria dos contos de fadas seja costume fornecer informações a esse respeito. Em segundo lugar, é uma feiticeira quem efetua a transformação. Em terceiro, é o pai quem faz a heroína unir-se à Fera; a filha o faz por amor ou obediência ao pai; abertamente a mãe não tem papel significativo (BETTELHEIM, 2002, p. 298).

Em algum momento, o qual não é explicado, o príncipe foi transformado por uma feiticeira, passando a ser chamado de Fera. Depois, o pai de Bela, uma moça realmente formosa e gentil, tendo passado por diversas situações, chegou ao castelo da Fera e, já quase partindo, pegou, no jardim, uma rosa para ela. A Fera estava disposta a ceifar sua vida, quando ele explicou a situação, e o monstro resolveu deixá-lo ir, se entregasse uma das filhas em seu lugar. Com amor sacrificial por seu pai, Bela se voluntaria a ser prisioneira da Fera.

Por fim, por conta da convivência das personagens, ela rendeu-se à afeição, que já existia por parte da Fera. O amor verdadeiro que eles sentem um pelo outro

liberta a Fera do feitiço, fazendo-a voltar à forma de um belo príncipe. Sem dúvida, esse é “um conto de conquista do amor e da humanidade. Afinal, também não se nasce homem, torna-se um” (CORSO; CORSO, 2006, p. 139).

Mesmo nas histórias mais antigas, tem-se, quase sempre, a clara divisão entre o bem o mal, assim como a utilização de adjetivos que caracterizam as personagens boas e más, como, por exemplo, os mocinhos são além de bondosos, corajosos, gentis e agradáveis; enquanto os vilões são vis, ardilosos, covardes, inescrupulosos e cruéis. Dessa forma, corroborando o caráter moralizante dos contos de fadas, as histórias são estruturadas de modo a fazer o leitor encantar-se pelos mocinhos e detestar os vilões.

Partindo desse ponto, o vilão geralmente é a bruxa feia, o monstro, embora hoje, no século XXI, algumas obras estejam trazendo alterações a essa visão, normalmente mostrando um passado que justifica a má conduta do vilão, instigando o espectador a gostar do vilão e a torcer por ele, como é o caso da série de livros *Vilões da Disney*, escrita por Serena Valentino: *A mais bela de todas: a história da Rainha Má* (2009), *A fera em mim: a história do príncipe da Bela* (2014), *Úrsula: a história da bruxa da Pequena Sereia* (2016) e *Mistress of all evil: A tale of the Dark Fairy* (2007), em tradução livre, *Senhora de todo mal: um conto da Fada Negra*. Como exemplo de sucesso dessa nova perspectiva na indústria cinematográfica, há o *live-action*, também produzido pela Walt Disney Pictures, *Malévola* (2014).

A Bela e a Fera, no entanto, apesar de possuir uma estrutura maniqueísta, remodela essa visão de que o mocinho é sempre belo, puro, incapaz de praticar qualquer ato ruim. Sendo assim, é provável que o grande sucesso de *A Bela e a Fera* deva-se ao contraste entre o bem e o mal. O que se espera de uma figura animalésca é que ela seja o retrato do mal, mas o que acontece no conto é justamente o inverso: a personagem que tem aparência de vilão mostra-se, na verdade, o mocinho.

Ao contrário do que geralmente ocorre, o mal e a crueldade não estavam no comportamento daquele que era fisicamente monstruoso, mas nas figuras de aparência agradável, cuja maldade e a crueldade eram visíveis em suas atitudes e intenções, como ocorre com as irmãs de Bela:

Em *Os anormais*, na Aula de 22 de janeiro de 1975, Michel Foucault define o monstro pelo “fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma,

não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma” (2001, p. 69), ou seja, a monstrosidade é uma transgressão às leis da natureza e da sociedade, numa figura que reúne o impossível e o proibido (2001, p. 70).

Uma das temáticas presentes no conto *A Bela e a Fera* é a monstrosidade, e talvez possa parecer uma questão óbvia, considerando a aparência da Fera. O enredo articula-se em torno da figura animalesca e da redenção se sua animalidade graças à pureza do amor. No entanto, além da aparência monstruosa da Fera, há outro tipo de monstrosidade que precisa ser levado à reflexão: a monstrosidade moral.

Como já explicado anteriormente, a sociedade francesa do século XVIII era fortemente preocupada com a estética e a aparência exterior, o que fazia com que todos aqueles que não se encaixassem nesse padrão fossem excluídos socialmente. A Fera era desprezada por sua aparência monstruosa e disforme, e a única pessoa capaz de perceber suas virtudes — e disposta a isso — foi a Bela. A Fera demonstrou-se um ser humanizado e piedoso. O amor de Bela estava sobre todas as forças da natureza e levou a Fera à redenção de sua animalidade: “Há a grande lição de *A Bela e a Fera*, de que uma coisa deve ser amada *antes* de ser digna de amor...” (BETTELHEIM, p. 2002, p. 67).

As irmãs de Bela, porém, apesar de não apresentarem anomalias no exterior, eram extremamente monstruosas moralmente. A monstrosidade delas não estava no aspecto físico, mas na personalidade e no comportamento:

As moças são bonitas, especialmente a caçula, de quem as irmãs sentem ciúmes [...] As irmãs são vãs e egoístas, o oposto de Bela, que é modesta, encantadora e meiga com todos. O pai perde, de repente, todo o dinheiro e a família fica reduzida a uma vida medíocre que as irmãs não suportam, mas que ressalta ainda mais o caráter de Bela (BETTELHEIM, 2002, P. 318).

Elas eram interesseiras, egoístas, invejosas, más e incapazes sequer de pensar no próprio pai, como, por exemplo, quando ele viaja e as moças pedem inúmeros presentes caros, enquanto Bela pede apenas uma rosa:

O presente que ela pede é uma prova de amor, aliás, mais que isso, é parte do comércio de um amor que não precisa de provas; é mais do que já tem junto dele, é um fruto da terra, representante da vida simples que levam. Já

suas irmãs, ao solicitarem a restituição da riqueza perdida, mostram ao pai sua crítica pela situação em que foram levadas a viver, condenam-no pela penúria, não estão satisfeitas com o pai que têm. Ao mesmo tempo, a necessidade de presentes caros e valiosos denota dúvidas a respeito de um amor. Quanto menos arraigado ele for, mais dependerá de objetos que o provem. Joias e roupas representam aqui a superficialidade do vínculo que ligava o pai às outras filhas (CORSO; CORSO, p. 2006, p. 136).

Mais tarde, quando Bela retorna à casa de seu pai para visitar sua família, as irmãs sentiram inveja, pois viram a caçula, que tanto desprezaram, rica e bem vestida, enquanto elas estavam infelizes e casadas com homens que não as amavam de verdade:

Nenhuma das duas encontrara a felicidade. A mais velha se casara com um jovem fidalgo, formoso com 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 (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 50).

Não suportando o sucesso e a felicidade da irmã, elas resolveram fazer de tudo, inclusive juras de amizade, para que a visita demorasse o bastante para a Fera ficar irritada e devorar Bela:

[...] vemos que se esboça uma mudança, que é de certo modo a autonomização de uma monstrosidade moral, de uma monstrosidade de comportamento que transpõe a velha categoria do monstro, do domínio da alteração somática e natural para o domínio da criminalidade pura e simples. A partir desse momento, vemos emergir uma espécie de domínio específico, que será o da criminalidade monstruosa ou da monstrosidade que tem seu ponto de efeito não na natureza, mas no próprio comportamento (FOUCAULT, 2001, p. 92, 93).

A história termina com Bela casando-se com a Fera, agora na forma de príncipe, enquanto as irmãs foram castigadas por sua maldade:

— 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 da 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 mau e invejoso é uma espécie de milagre (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 54, 56).

Portanto, a moral do conto *A Bela e a Fera* consiste exatamente em não julgar pelo que se vê, pelas aparências, uma vez que comportamentos imorais ou cruéis podem ser praticados por personagens de boa aparência, dentro dos padrões de beleza da época. Um personagem horrendo pode apresentar um comportamento ético e há personagens capazes de enxergar qualidades no outro para além das aparências, enquanto alguns ficam presos apenas à superficialidade. “A maldição não reside na forma animal, mas no comportamento humano.” (NASCIMENTO; MICHELLI, 2008, p.28).

2.3 Adaptações e releituras do conto

A Bela e a Fera é um dos contos de fadas que mais ganhou adaptações para as diversas manifestações artísticas – música, pintura, literatura, teatro, cinema e televisão. Ao longo dos anos, a partir dessa versão mais conhecida, muitas releituras foram feitas, em diferentes suportes:

Mudam-se os tempos, já nos disse Camões em versos, mudam-se as vontades. Os contos de fadas permanecem atravessando os tempos; mas também se abrem a releituras e recontos, atualizando-se aos seres dos novos tempos (MICHELLI, 2016, 157).

A intenção é apenas fazer um levantamento, uma espécie de inventário das principais adaptações, sem analisar a fundo cada uma, meramente para ratificar a relevância do conto, principalmente a versão de Madame de Beaumont, que inspirou as obras que veremos a seguir.

No âmbito musical, uma adaptação que merece destaque é *Les Entretiens de La Belle et de la Bête* (Figura 5), a peça para piano a quatro mãos, de Maurice Ravel (1875-1937), de 1908, orquestrada em 1912:

Figura 5 - Partitura da peça de Maurice Ravel

20

IV. Les entretiens de la Belle et de la Bête

—Quand je pense à votre bon cœur, vous ne me paraissent pas si laid.—Oh!dame!c'est j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre.— Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous.— Si j'ai fait de l'esprit, je vous ferai un grand compliment pour vous remercier, mais je ne sais qu'une bête.

... La Belle, voulez-vous être ma femme?— Non, la Bête!...

—Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois.— Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas; vous viurez pour devenir mon époux!— La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour qui la remerciait d'avoir fini son enchantement. (M^{me} Leprince de Beaumont)

SECONDA

Mouvt de Valse très modéré $\text{♩} = 50$

PIANO *pp*

Legenda: Ma Mère l'oye (Mother Goose Suite), IV. Les entretiens de la Belle et de la Bête

Fonte: Prima Music

Em 1913, um ano depois de a peça ter sido orquestrada, estreou, na Bélgica, a peça teatral *La Bete et la Bête*, escrita pelo dramaturgo francês Alexandre Arnoux (1884-1973).

Na pintura, destaca-se a obra (Figura 6) da ilustradora escocesa, Anne Anderson (1874-1931), que já retratou outros contos em suas telas, como “A Branca de Neve”, “Cinderela”, “A Pequena Sereia”, “Rapunzel” e “Rumplestiltskin”. Nessa pintura, percebe-se uma versão da Fera bem diferente da que conhecemos, uma vez que a imagem que se difundiu foi a da Disney:

Figura 6 - *Beauty and the Beast*, de Anne Anderson



Legenda: *Beauty and the Beast*. Anderson, Anne; ilustrator. *Old, Old Fairy Tales*. New York: Thomas Nelson & Sons, n.d.

Fonte: Artsy Craftsy.

Qual seria a razão para um conto de fadas sobreviver por séculos? Certamente, muitos contos já foram esquecidos, mas *A Bela e a Fera* se mantém, ganhando inúmeras versões e encantando pessoas ao redor do mundo:

A Bela e a Fera restou como representante de uma vasta linhagem de contos em que o amor precisa transcender as aparências animais para acontecer. (...) O relato das senhoras francesas [Madame de Villeneuve e Madame de Beaumont] certamente é o grande responsável pela permanência desse conto na memória do mundo moderno, já que elas traduziram a fórmula folclórica tradicional, o noivo animal, para as modalidades e a linguagem dos padrões amorosos do seu tempo, da mesma forma que Perrault fez, à sua época, com outras histórias da tradição (CORSO; CORSO, 2006, p. 134).

O objetivo não é compreender a versão de Madame de Beaumont como texto original, visto que este já é uma recriação — da versão de 1740 —, e tampouco entender a produção cinematográfica como obra que deveria ser cópia fiel da literatura, uma vez que entendemos serem produções distintas, criadas para suportes diferentes.

Embora, por diversas vezes, a literatura seja colocada num patamar mais alto no quesito valorização e seja um suporte de mais prestígio cultural em relação ao cinema, propomos não apenas equipará-los no valor, mas desassociá-los nessa

competição, examinando-os como obras únicas, legítimas, que, de alguma forma, se complementam.

Literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se inter-relacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame etc. O estudo dessas inter-relações configura o campo da intermedialidade (MÜLLER, 2008, p. 48).

Em 1946, estreou a primeira adaptação cinematográfica de *A Bela e a Fera*, um filme franco-luxemburguês, dirigido pelo francês Jean Cocteau (1889-1963). A ideia de adaptar o conto de Beaumont para o cinema surgiu da adaptação teatral feita por Arnoux em 1913, na Bélgica. O filme *La Belle et la Bête* (Figura 7) participou da primeira edição do Festival de Cannes - festival de cinema criado em 1946, que hoje é um dos mais prestigiados festivais de cinema do mundo:

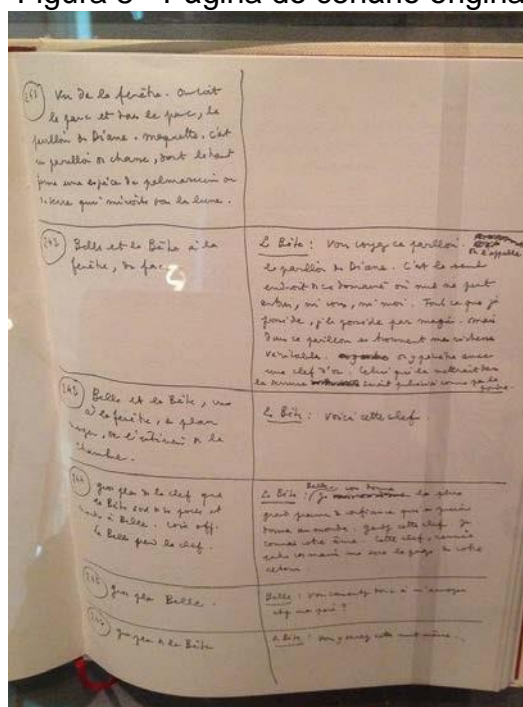
Nas telas dos cinemas, uma primeira versão de *A Bela e a Fera* foi realizada pelo francês Jean Cocteau, em 1946, que o crítico norte-americano Roger Ebert (2004, p.83) considera muito bem-sucedida, tanto pelos efeitos especiais capazes de garantir a sobrevivência da fantasia, como pela configuração problemática da Fera (MICHELLI, 2018, p. 137).

Figura 7 - Pôster *La Belle et la Bête* (1946)



Fonte: Wikipédia

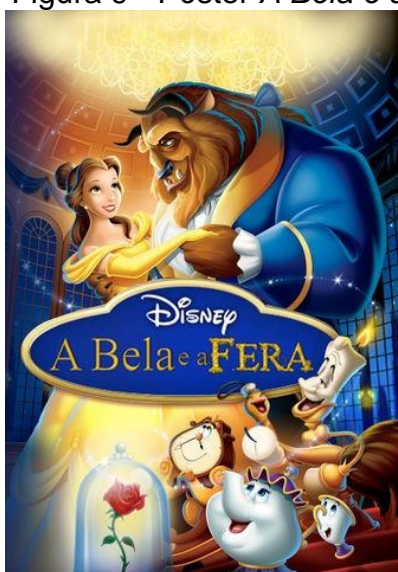
Figura 8 - Página do cenário original de La Belle et la Bête



Legenda: Página do cenário original em exposição na Casa Jean Cocteau em Milly-la-Forêt, França

Fonte: Wikipédia

Na indústria cinematográfica, uma das maiores responsáveis pela popularização do clássico foi The Walt Disney Company, com a animação *A Bela e a Fera* (Figura 9), produzida pela Walt Disney Animation Studios e distribuída pela Walt Disney Pictures, sendo lançada nos Estados Unidos em 29 de setembro de 1991 e, no ano seguinte, no Brasil, em 10 de julho:

Figura 9 - Pôster *A Bela e a Fera* (1991)

Fonte: Wiki Disney Princesas.

Quando um filme é lançado, são comuns comentários sobre ele ser ou não fiel à obra original. Nesse contexto, porém, apesar de ser mais popular que a versão original, poucas são as pessoas desta geração que conhecem o conto de Madame de Beaumont. A explicação é simples: a referência de *A Bela e a Fera* que temos é a animação da Disney:

Os estúdios Disney produziram a sua versão para *A Bela e a Fera* em desenho animado. Nela, a trama foi simplificada, a família de Bela se resume a seu pai, que é apenas um viúvo um pouco excêntrico, não um comerciante falido (CORSO; CORSO, 2006, p. 137).

Nos últimos anos, a Disney tem apostado em *live-actions* de suas animações clássicas da franquia Disney Princesas, como *Malévola* (2014) e *Cinderela* (2015). Em 2017, foi lançada sua transposição fílmica mais recente, *A Bela e a Fera* (Figura 10), tendo sido sua estreia nos Estados Unidos em 2 de março e em 16 de março no Brasil. Tamanho foi o sucesso que em 12 de abril ultrapassou a marca de US\$ 1 bilhão nas bilheteiras mundiais e se consolidou como maior bilheteria do ano no mês seguinte ao lançamento.

Figura 10 - Pôster *A Bela e a Fera* (2017)



Fonte: Disney Wiki.

As personalidades dos protagonistas são distintas de uma obra para outra — do clássico para as obras da Disney —, principalmente se considerarmos a

importância de trazer determinadas reflexões neste século, que eram assuntos inexplorados, irrelevantes no século XVIII. Esta breve análise concentrar-se-á em quatro personagens significativas — Bela, Fera, Gaston e LeFou —, principalmente no que tange às discussões que precisam ser consideradas na sociedade atual.

Em ambas as produções fílmicas, animação e *live-action*, há uma importante figura que não aparece no conto: Gaston (Richard White/Luke Evans), o caçador:

Além disso, foi criada a figura de um rival para Fera, sob a forma de um homem aparentemente atraente por fora, mas feio por dentro. De acordo com a nova sensibilidade que os homens devem saber demonstrar no amor, introduzida pelas mulheres após sua liberdade conquistada, a Fera é capaz de compreender os interesses intelectuais da jovem; o outro é um brutamontes, disposto a casar-se para fazer dela uma doméstica a seu serviço (CORSO; CORSO, 2006, p. 137).

Na obra literária, Bela tem vários pretendentes, enquanto na animação e no *live-action* ela tem um pretendente que dispensa todas as mulheres que estão aos seus pés. O caçador narcisista e insistente mostra-se fascinado por Bela, mas ela deixa bem claro, logo no início, tanto no diálogo quanto numa canção, que ele não é o homem certo para ela. Gaston revela-se um homem machista, seja expressando sua opinião negativa por Bela apreciar a leitura, seja irritado por ela desprezar seu pedido de casamento:

Gaston - Bela, soube que teve problemas com o diretor. Ele também não gosta de mim. Posso te dar um conselho sobre os moradores? Não vão confiar nessas mudanças que você quer fazer.
 Bela - Eu só queria ensinar uma criança a ler!
 Gaston - As únicas crianças com que deve se preocupar são as suas.
 Bela - Ainda não tá na hora de ter filhos.
 Gaston - Pode não ter conhecido o homem certo.
 Bela - É uma pequena aldeia, Gaston. Já conheci todos.
 Gaston - Então, precisa olhar de novo. Alguns mudaram.
 Bela - Gaston, você não é o homem certo pra mim. Ninguém consegue mudar tanto.
 Gaston - Ah, Bela. Você já percebeu o que sempre acontece com solteiras quando ficam sozinhas? Imploram por esmolas como a pobre Ágata. Esse é o mundo, Bela! Para pessoas simples como nós, nada fica melhor.
 Bela - Eu até posso até estar errada, mas não sou simples e... eu não vou nunca me casar com você. Desculpa.
 Bela - Consegue imaginar? Eu, esposa daquele brutamontes ignorante?! (A BELA E A FERA, 2017).

A presença dessa personagem é importante para a construção da Bela, diante do impacto que causa e das reflexões que proporciona, uma vez que a

protagonista mostra-se à frente de seu tempo, inteligente, corajosa, inconformada com a vida no interior, que esperava mais do seu futuro do que apenas casar-se e ter filhos. Bela é letrada, apaixonada pela leitura, independente, despreza as opiniões alheias, ainda que sejam — talvez, ainda mais se forem — a seu respeito, e almeja sair da sua zona de conforto, lutando por seus ideais:

Eu quero mais que a vida do interior!
Quero viver num mundo bem mais amplo,
Com coisas lindas para ver,
E o que eu mais desejo ter
É alguém pra me entender.
Tenho tanta coisa pra fazer... (A BELA E A FERA, 2017).

Todavia, nenhuma dessas características, que a tornam uma mulher empoderada, fazem-na ser menos sonhadora ou menos romântica, inclusive, seu livro favorito é um romance com príncipe encantado e “felizes para sempre”. Não querer se casar e não pensar em filhos no momento não significa que ela nunca pensaria sobre isso, mas que é decidida e sabe o que quer. Rejeitar Gaston não é um sinal de que ela nunca desejará relacionar-se com alguém, mas mostra o quanto é forte para recusar a pessoa que todos julgam ser o melhor pretendente.

No que diz respeito à relação com a Fera, Bela assustou-se quando viu aquele ser pela primeira vez e pareceu receosa em certos momentos, mas não demonstrou julgá-lo pela aparência, até porque ela sabia o que era sofrer pré-julgamentos, uma vez que o pessoal do vilarejo a julgava como estranha e a seu pai como louco. Seus conflitos e confrontos com a Fera giravam em torno de suas atitudes grosseiras, não de quem ele aparentava ser.

Voltando a século XVIII, a Bela logo aceitou a amizade da Fera, reagiu bem às suas boas ações, diferentemente do que ocorre nas obras da Disney, nas quais Bela relutou em ter qualquer aproximação com a Fera e mostrou-se bem intransigente, inclusive tentando fugir do castelo. A Bela retratada no conto, porém, é um tanto ambígua, pois ao mesmo tempo em que parecia não dar importância à aparência e criou um laço de amizade com a Fera, ressaltava diversas vezes que ele era feio, chegando a dizer que nunca se casaria com ele:

— O senhor é mesmo muito bondoso — disse Bela. — Tanta generosidade me comove. Quando penso nisso, o senhor não me parece mais tão feio (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 51).

— Está me fazendo sofrer, senhor! Eu gostaria de poder desposá-lo, mas minha sinceridade me obriga a dizer que isso nunca acontecerá. Serei sempre sua amiga: procure contentar-se com isso (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 48).

“Que maldade a minha”, disse consigo mesma, “fazer sofrer um animal tão generoso para mim! É culpa sua se é tão feio? E o que importa se carece de inteligência? Ele é bom, isso vale mais que todo o resto. Por que me recusei a me casar com ele? Eu seria muito mais feliz com ele do que minhas irmãs com seus maridos. Não é nem beleza nem a inteligência do marido que faz a mulher feliz, são a bondade do caráter e a virtude, e a Fera possui todas essas boas qualidades. Não sinto amor por ela, mas estima, amizade e reconhecimento. Vamos, não posso fazê-la infeliz! Eu me culparia a vida inteira pela minha ingratidão.” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 51, 52).

A existência de uma Bela forte e empoderada não apaga a existência da Bela do século XVIII. A finalidade principal de todas as adaptações e releituras de *A Bela e a Fera* é mostrar que o caráter e a bondade estão acima da aparência, mas a necessidade atualmente é outra: promover a reflexão e levar o público ao autoquestionamento sobre discussões como o papel, a força e a ascensão da mulher, o machismo, o preconceito, entre outras temáticas abordadas principalmente no *live-action*. Desta forma, é imprescindível a capacidade de uma obra, primitiva ou derivada, de adaptar-se às necessidades de sua época:

As releituras, portanto, vão além dos textos (re)lidos. Elas dizem respeito aos paradigmas e modos de representação de uma sociedade em determinado tempo histórico. Trazem à tona as condições de produção de cada adaptação. Falando de outro, falam de si. (RIBAS, 2014, p. 123).

Assim, aproveitando as discussões e reflexões que o filme traz, há outro personagem que não faz parte do conto, mas que surgiu na animação e teve maior visibilidade no *live-action*: LeFou (Jesse Corti/Josh Gad), amigo de Gaston. Em dado momento, a lealdade de LeFou o faz chegar ao ponto de mentir, negando que Gaston tenha tentado matar Maurice. O pai de Bela é julgado pelos aldeões como louco, sendo levado preso. O personagem LeFou gerou grande polêmica, por conta de seus trejeitos, de algumas cenas em que se mostra excessivamente afetuoso com Gaston, idolatrando-o, e, ainda, por causa da última cena em que faz sua aparição, no baile, dançando com um rapaz:

Gaston - É ela, LeFou, minha futura esposa. Ela é a mulher mais linda de toda aldeia. Isso a torna a melhor.
LeFou - Ela é tão inteligente, e você é tão... atlético e chique.

Gaston - Eu sei, ela pode ser tão sabichona quanto é bonita.
 LeFou - Exato. Quem precisa dela quando temos nós? (A BELA E A FERA, 2017).

Em relação à Fera, observando a partir do encontro com Bela, no conto, ele fez questão de preparar-lhe um aposento, ele queria a presença dela no castelo e concedeu-lhe várias regalias, tentando fazê-la sentir-se bem. Ele a tratava como rainha, soberana, e dizia que tudo no castelo era dela, ao passo que no filme foram os personagens secundários criados pela Disney que a fizeram sentir-se melhor e mais à vontade. Lumière (Ewan McGregor), o candelabro, organizou um quarto para Bela e, junto com o relógio Horloge (Ian McKellen), o bule Madame Samovar (Emma Thompson) e a xícara Zip, e outros moradores do castelo, faziam Bela sentir-se em casa e tentavam, a todo o momento, falar bem da Fera, ressaltar suas qualidades, na esperança de Bela se apaixonar e quebrar o feitiço.

A Fera relutava em tratar bem a moça e se enfureceu quando soube que haviam dado um quarto a ela, mas, depois de alguma insistência, aceitou o conselho de convidar Bela para jantar. Convite que ela prontamente recusou, deixando-o ainda mais bravo. Na animação, embora a raiva tenha tomado conta da Fera com a recusa para o jantar, ele se mostrava disposto a agradá-la, aceitando os conselhos do Lumière (Jerry Orbach), o candelabro, e da Madame Samovar (Angela Lansbury).

Enquanto no filme a Fera se mostra inteligente e até menciona ter tido bons estudos, no livro, a Fera, além de lamentar, diversas vezes, sua feiura, dizia também não ter inteligência. Mesmo que não usar sua inteligência seja parte da maldição, a Fera de Madame Beaumont mostra-se um ser com baixa autoestima e completamente apaixonado por Bela desde o início. Assim, seus gestos de bondade apareceram mais, fazendo com que o leitor tenha mais empatia com a personagem. A Fera da Disney é ranzinza, amarga e possui mais características animais, tendo que aprender a controlar sua raiva e a lutar contra sua própria natureza:

Aprendi o que é ser só.
 Eu finjo que ela está aqui
 Pra revelar o meu melhor.
 Os desafios do amor
 Roubaram toda a minha paz,
 Embora eu tente me enganar e me iludir,
 Eu já não sou capaz.
 Nunca mais eu vou ser livre.
 O que eu era se partiu,
 Hoje eu reconheço em mim outro alguém

Que ela descobriu (A BELA E A FERA, 2017).

Tanto na literatura quanto no cinema, nas obras aqui mencionadas ou em tantas outras, a temática original tem sido preservada: amar alguém além da aparência. No entanto, o que pretendemos enfatizar é que não há uma hierarquia de valores, não há como estabelecer um padrão de releitura e determinadas comparações são injustas. “Existe uma cultura de adaptações ‘fidedignas’ que pode ser extremamente problemática, uma vez que muitos filmes adaptados esvaziam-se de significado próprio, quando tendem a simplesmente repetir diálogos intermináveis.” (CORSEUIL, 2009, p. 296). O filme musical da Disney não pode estar fadado a depender do conto clássico, da obra primitiva e, menos ainda, da animação.

Por fim, outra releitura que merece destaque é *A Bela e a Fera em Cordel* (2011) (Figura 11), releitura escrita por Clara Rosa Cruz Gomes, com xilogravuras de Eduardo Ver. O cordel é uma narrativa em versos, originada no nordeste brasileiro e popularizada no restante do país. Nesse livro, como o próprio título sugere, a narrativa clássica é recontada em cordel, não na intenção de desvalorizar a obra francesa, mas de tornar público o conhecimento sobre as tradições, valores e costumes do povo brasileiro, especialmente os nordestinos. A seguir, um trecho que descreve a personalidade de Bela:

Ela andava lendo livros,
Era um tanto distraída.
Preocupava-se com o pai
E era bastante querida.
Não queria se casar,
Ela estava decidida (GOMES, 2011, p. 13).

Figura 11 - *A Bela e a Fera em Cordel* (2011)



Fonte: Clara Rosa Cruz Gomes

Não cabe aqui analisar cada uma das releituras, mesmo porque não há como sequer citar todas, mas o intuito é evidenciar a importância do conto, e como ele deu origem a tantas outras obras, em diferentes suportes, ao redor do mundo.

3 A BELA E A FERA, DE MADAME DE VILLENEUVE: UM OLHAR SOBRE O FEMININO

3.1 Gabrielle-Suzanne Barbot: uma breve biografia

Não há muitos registros sobre Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1695-1755), talvez por sua carreira como escritora ter-se iniciado tardiamente, mas mencionaremos alguns aspectos significativos. Gabrielle-Suzanne veio de uma renomada e tradicional família protestante da comuna de La Rochelle. Em 1706, casou-se com Jean-Baptiste Gaalon de Villeneuve, militar da infantaria e membro de uma família aristocrática de Poitou. Seis meses após o casamento, ela pediu a partilha dos bens, quando seu marido já havia consumido boa parte de ambos os dotes. Tiveram uma filha, Marie Louise Suzanne.

Em 1711, aos 26 anos, Madame de Villeneuve ficou viúva e logo se viu obrigada a encontrar maneiras para se manter financeiramente. Após a morte de seu marido, mudou-se para Paris. Lá, com mais de quarenta anos, no início da década de 1730, começou a escrever.

Seu primeiro livro, uma novela intitulada *La Phoénix conjugal* foi publicado em 1734. Manteve um relacionamento amoroso com o mais famoso dramaturgo da época, Crébillon, com quem viveu até seus últimos dias. Conta-se que ela o ajudava na leitura das obras submetidas para análise da administração cultural francesa, o que explica seu considerável conhecimento sobre os gostos e leituras vigentes no período.

Madame de Villeneuve escreveu *A Bela e a Fera* e, em 1740, publicou a narrativa no livro *La Jeune Américaine et les contes marins*. Também publicou *Les Belles solitaires* (1745), outra coletânea de contos de fadas, além de quatro romances, dos quais o mais famoso foi *La Jardinière de Vincennes* (1753), que teve quinze reimpressões até o ano de 1800 (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 21, 22).

3.2 A representação feminina na versão de 1740

O conto de Villeneuve, diferentemente da versão de Beaumont, é voltado para o público adulto, ou seja, as principais diferenças consistem no desenvolvimento das personagens e no aparecimento de subtramas – pequenos acontecimentos que ocorrem ao longo de uma história e servem como apoio à trama principal – como o passado dos protagonistas.

A obra revela a aspereza e a falta de amabilidade da Fera, como é possível perceber logo no início de seu contato com a Bela, quando perguntou se ela aceitava dividir o leito com ele (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 106). Essa rudeza da personagem é inerente ao feitiço. Dessa forma, a autora evidencia o processo de humanização da Fera, cujas atitudes tornam-se mais apropriadas e afáveis à medida que convive com a Bela.

Essa é uma versão bem mais longa que as demais, chegando ao tamanho de um romance, pois é bastante descritiva e rica em detalhes, diferente das versões mais conhecidas, que são repletas de lacunas, como, por exemplo, a origem do feitiço lançado sobre a Fera. Além disso, é nitidamente voltada ao público adulto, uma vez que possui particularidades melhor compreendidas pelos mais velhos, como, por exemplo, a sexualidade abordada na obra.

A obra é dividida em três partes: a primeira conta a história de como Bela conheceu a Fera; a segunda é o relato da própria Fera sobre sua vida, e o feitiço sob o qual vivera tantos anos; e a terceira é focada na história do passado de Bela, desconhecido até então.

A primeira parte lembra a maioria das versões mais conhecidas. A história conta sobre um comerciante rico que perdeu tudo o que possuía quando sua casa pegou fogo, sofreu perdas para corsários e naufrágios. Assim, ele e seus doze filhos, seis rapazes e seis moças, tiveram que viver numa “modesta casa no campo, situada num local ermo, a mais de cem léguas da cidade” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 60).

As mais preocupadas com o infortúnio eram as moças, pois haviam perdido seu mais belo atrativo, ficando sem pretendentes para cortejá-las. “A fila de seus

adoradores evaporou junto com sua fortuna” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 60):

Do ponto de vista prático, o casamento se assentava em um acordo formal entre o noivo e o pai da noiva, que incluía o pagamento de um dote por parte do pai. Esta forma de união conjugal não levava em consideração a vontade da noiva nem dependia do seu consentimento para ser celebrada. Em outras palavras, a mulher era dada pelo pai para o marido, representando, conseqüentemente, uma simples transferência de casa e, sem dúvida, de senhor (COSTA, 2007, p. 21).

Os filhos e filhas do comerciante tiveram que reunir esforços, dividir tarefas e trabalhar para o próprio sustento:

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. As filhas, por sua vez, não permaneceram ociosas e, assim como humildes camponesas, tiveram de empregar suas mãos delicadas em todos os labores da vida rural. Vestindo simples roupas de lã, obrigadas a abandonar a vaidade, forçadas a tirar o sustento da terra, reduzidas ao estritamente necessário, sem, não obstante, perderem sua obsessão pelo luxo e a opulência, morriam de saudades da cidade e seus atrativos. Seu maior tormento era a recordação de sua infância, transcorrida despreocupadamente entre risadas e brincadeiras (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 61, 62).

Nessa passagem, fica explícito o estereótipo feminino de vaidade e futilidade, enquanto não se fala muito sobre como os rapazes se sentem, talvez também desejando a vida rica que outrora tiveram.

No entanto, um ponto favorável à representação feminina é a proposta inovadora, para a época, no que diz respeito aos papéis exercidos por cada membro da família, mais especificamente, em relação ao gênero, porque os rapazes, assim como as moças, cumprem as tarefas domésticas, enquanto elas, também “tiram o sustento da terra”, o que lembra bastante o cenário medieval:

Dessa forma, a visão moderna privilegiava a mulher como mãe, positivando os atributos ditos femininos como a fragilidade, a dependência e a virtude, adequados então à função materna. (Nunes, 2000, p.21-22). Essa função levou a mulher a renunciar a qualquer necessidade e ambição pessoal, restringindo sua presença ao âmbito doméstico e isolando-a cada vez mais da atividade pública. A meta socialmente esperada para ela seria uma vida dedicada à casa, ao marido e especialmente aos filhos. No horizonte do século XVIII, a mulher foi alçada à categoria de “rainha do lar”, e a família passou a representar o lugar por excelência do feminino (COSTA, 2007, p. 39).

Em meio a tanta tristeza, “foi a caçula quem demonstrou maior perseverança e determinação. Com uma firmeza inusitada para sua idade, chamou a responsabilidade de si.” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 62). Ainda que no começo tenha manifestado seu pesar, após lamentar, percebeu que o melhor a fazer seria retomar sua alegria natural.

A beleza é o símbolo do poder que desperta inveja em suas irmãs:

— Como ela é feliz — dizia a mais velha. — Foi feita para as ocupações grosseiras. Com pendores tão mediocres, como poderia esperar ser alguém na vida? (...) Estava claro para todos, entretanto, que essa opinião era ditada pela inveja (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 63).

Cheia de encantos e formosura, a caçula tornou-se o centro das atenções, e, sendo admirada por todos, logo recebeu o apelido de Bela. Isso só fazia o sentimento de inveja crescer nas irmãs.

Segundo Mariza Mendes, “a beleza era o maior “estigma” da feminilidade, se a mulher não fosse bela, não seria feminina” (2000, p.126). De fato, essa é a maior e mais ressaltada característica de Bela, tanto que assim passaram a chamá-la. “A bondade, a delicadeza, a honestidade, o recato, a obediência eram os outros estigmas da fragilidade feminina.” (2000, p.126). As figuras femininas que não possuíam esses atributos, e tentavam se impor pela inteligência, pela maldade, pela indelicadeza ou pela inveja, como é o caso das irmãs de Bela, eram punidas, ou simplesmente esquecidas.

Nos contos de fadas, é muito comum essa visão de mulheres como inimigas, e perpetuando-se uma cultura de competição feminina, enraizada na sociedade até os dias de hoje. Assim, em vez de haver notoriedade a personagens femininas, empoderadas e unidas, o destaque é dado à relação entre homem e mulher:

Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. [...] Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! (WOOLF, 1929, p. 102).

Como já relatado na maioria das versões — senão em todas —, o comerciante precisa partir em viagem, a fim de recuperar seus bens. Na volta para casa, encontra um castelo, e nele passa a noite. No dia seguinte, prestes a ir embora, passa por um jardim repleto de roseiras e, como Bela havia pedido, colhe uma rosa para ela. A Fera aparece e torna-o prisioneiro.

Ao saber do ocorrido, Bela, num ato de amor sacrificial, entrega-se em lugar de seu pai, para viver com a Fera:

Em “A Bela e a Fera”, o pai ama a Bela, e ela o ama com igual profundidade. Nenhum deles é castigado pela ligação mútua; ao contrário, a Bela salva ao pai e à Fera, transferindo a ligação com o pai para uma ligação com o amado (...) Assim ocorre em todos os contos de fadas. A mensagem destas estórias é que as dificuldades e envoltimentos edípicos podem parecer sem solução, mas, lutando corajosamente com estas complexidades emocionais familiares, podemos conseguir uma vida muito melhor do que a dos que nunca se conturbaram com problemas graves (BETTELHEIM, 2002, p. 212, 213).

Inicialmente, Bela sente medo da Fera, mas logo percebe o quanto ele era gentil:

A Fera perguntou:

— Acha que vai se habituar a viver aqui?

A moça respondeu educadamente que não via dificuldade em viver em morada tão deslumbrante. Após uma hora de conversa, Bela percebeu que aquela voz horrenda era provocada pela natureza de seu órgão vocal e que a Fera tendia mais para a rudeza do que para a fúria. A Fera então lhe perguntou sem rodeios se ela aceitava dividir o leito com ela. Diante dessa pergunta imprevista, os temores de Bela se renovaram e, num grito terrível, ela não se conteve:

— Oh, céus, estou perdida!

— Em absoluto — respondeu tranquilamente a Fera. — Não se assuste, responda francamente. Diga sim ou não.

Tremendo, Bela respondeu:

— Não, Fera.

— Pois bem, uma vez que a senhorita não quer — replicou o monstro, dócil —, vou embora. Boa noite, Bela.

— Boa noite, Fera — disse com grande satisfação a moça assustada.

Aliviada por não precisar temer a violência, ela se recolheu tranquilamente e adormeceu (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 106, 107).

Mais tarde, Bela começa a sonhar com um belo rapaz, a quem ela chama de Desconhecido, que pede que ela não desista de encontrá-lo e que não se detenha às aparências. Então, a jovem começa a pensar que o monstro mantém esse príncipe em cativeiro.

Quando se sentia só, Bela, por meio da sala de espelhos que havia no palácio, ia ao teatro e assistia à ópera. Uma dessas saídas foi demasiado longa, fazendo com que a Fera se sentisse triste e solitário, a ponto de padecer. Ao retornar, Bela percebe, vendo que o monstro havia morrido, que foi erro não aceitar casar-se com ele. “Algo mais forte que os laços de gratidão” o fez voltar à vida. (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 148).

Diferente da versão de Madame de Beaumont e tantas outras, a Fera não mudou imediatamente sua forma, transformando-se em príncipe. Ao contrário, mais tarde, quando Bela adormeceu, sonhou novamente com o Desconhecido e admitiu a si mesma que julgava impossível amar o monstro, diante de sua repugnância. Nesse momento, aparece a Dama, para confortar o coração da moça, dizendo-lhe que “não se atormentasse com sua predileção pelo Desconhecido, que os impulsos que ela sentia não eram incompatíveis com sua intenção de cumprir seu dever, que ela podia seguir suas inclinações e que, unindo-se à Fera, seria plenamente feliz.” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 150).

Dessa forma, é possível perceber que, inversamente ao que nos é mostrado nas versões mais populares do conto, Bela não se apaixona completamente pela Fera, não se acostuma com sua aparência e ainda se sente atraída por um belo rapaz, sem saber que ambas as figuras são a mesma pessoa.

Depois, novamente a Fera perguntou-lhe se queria dividir o leito com ele:

Bela ainda titubeou, mas, decidindo-se finalmente, disse-lhe, tremendo:

— 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 (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 151).

Naquela noite, mais uma vez, o Desconhecido apareceu nos sonhos de Bela, alegre pelo compromisso que ela acabava de assumir. Ela ficou decepcionada por vê-lo contente com a vitória de seu rival. Na manhã seguinte, acordou ao lado de seu amado Desconhecido:

Estando sozinha, não receava escandalizar ninguém com as liberdades que tomava com ele. Além disso, era seu esposo. Eis por que, dando vazão a seus ternos sentimentos, beijou-o mil vezes antes de resolver esperar pacientemente o fim daquela espécie de letargia. Que alegria estar casada

com o único que a fizera hesitar e por ter feito por dever o que preferiria ter feito por gosto! Não duvidava mais da felicidade que lhe haviam prometido em seus sonhos. Soube então que a Dama dizia a verdade ao insistir que não era incompatível amar a Fera e o Desconhecido ao mesmo tempo, uma vez que ambos eram a mesma pessoa (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 154).

Claramente, não se vê uma figura sem interesses na aparência física, capaz de amar um monstro profunda e verdadeiramente, como nas versões voltadas para o público infantil. Além disso, quem toma a atitude de beijar o rapaz é a moça, colocando a mulher sob uma perspectiva diferente do que era comum para a época, a qual atesta a historiadora Gabrielle Houbre:

Agressão, incesto, violação: o corpo ficou exposto, desde sempre, ao desejo brutal dos homens, sem que se tenha conseguido, ainda hoje, medir a amplitude e a intensidade das violências físicas e morais sofridas. A pressão social que exige, em primeiro lugar, a sedução da beleza e a graça do corpo, mas também a garantia da virgindade e a castidade do sexo acompanha igualmente a história das jovens, até os nossos dias (HOUBRE, 2003, p. 117).

Nessa obra, diferente de tantas outras versões, a despeito de ser um conto escrito no século XVIII, há figuras femininas muito fortes e que tomam conta da narrativa, como a Rainha, mãe da Fera. Enquanto a Fera, agora na forma de Príncipe, ainda não havia acordado, chegaram ao castelo a Dama, também chamada de Fada, que Bela já conhecia de seus sonhos, e a Rainha. Esta, por sua vez, é imediatamente contra o matrimônio, porque Bela não é uma princesa. Entretanto, a Fada revela que Bela não só é uma princesa, como também tanto sua sobrinha quanto da Rainha, sendo filha de uma fada com o rei da Ilha Bem-Aventurada. Tais revelações fazem a Rainha mudar de ideia.

Na segunda parte, a Fera ganha voz, contando sua própria história. O rei morreu antes mesmo que o filho nascesse, assim, a criação e a educação do príncipe ficaram apenas por conta da Rainha, então ela pediu auxílio a uma fada inescrupulosa. Quando o reino foi invadido, a Rainha precisou ir à guerra; mesmo relutante, deixou seu filho somente aos cuidados da fada. A invasão ocorreu porque o inimigo presumiu que uma mulher não seria capaz de proteger seu território:

um vizinho poderoso julgou que seria fácil tomar para si os domínios de uma criança governados por uma mulher e invadiu seu reino com uma imensa tropa. A Rainha formou um exército às pressas e, com uma

coragem impensável, pôs-se à frente dele e partiu para defender nossas fronteiras (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 167, 168).

Nelly Novaes Coelho considera que, na literatura para crianças, na Idade Média, em relação à família, “a autoridade suprema e decisória é exercida pelo homem, enquanto a responsabilidade pelo comportamento dos filhos ou pelo funcionamento ideal da família e do lar é atribuída à mulher” (COELHO, 2000, p. 21). Aqui, é nítida a subversão desse padrão, e não só por se tratar de uma literatura voltada ao público adulto, mas por dar espaço à figura feminina, que, mesmo desafiada e subestimada, não se acovarda e desempenha um papel de liderança, coragem e ousadia naquele momento.

Passados os anos, com o príncipe já crescido e tendo a fada ficado um tempo longe, ela acabou apaixonando-se por ele, enquanto este apenas a via como mãe de criação. Quando a fada pediu que o príncipe a desposasse, a Rainha achou um absurdo, visto que ela era “velha, feia e arrogante” (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 171). A fada, então, diante da recusa, lançou o feitiço sobre o príncipe:

E, visto que a formosura dispensa a inteligência, ordeno que finja ser tão estúpido quanto medonho, e para que recupere sua forma original ordeno que espere, sob tal aparência, que uma bela moça venha procurá-lo voluntariamente, mesmo persuadida de que você deve devorá-la. Ela também deve, após descobrir que sua vida não corre mais perigo, se apaixonar por você a ponto de lhe propor casamento. Até você encontrar essa pessoa rara, quero que seja um objeto de horror para si próprio e para todos aqueles que o virem... Quanto à senhora, venturosa mãe de tão adorável rapaz – disse, voltando-se para a Rainha –, advirto-a de que, se revelar a alguém que esse monstro é seu filho, ele nunca mais voltará à sua forma original. Nem o interesse, nem a ambição, nem os encantos de sua conversa podem ser usados a seu favor. Adeus, não se impaciente, não irá esperar muito tempo. Essa beleza não vai demorar a encontrar um remédio para os seus males (BEAUMONT; VILLENEUVE, p. 177, 178).

Nessa versão, embora tenhamos o ciclo do noivo-animal, como em todas as outras, conhecemos o passado da Fera e os motivos que o levaram a ser transformado nesse monstro:

Como sempre nos contos de fadas, os contos expressam o que deve suceder, com imagens muito marcantes: uma fera que se transforma numa pessoa magnífica, embora diferentes, estas estórias apresentam uma característica em comum: o parceiro sexual é vivenciado de início como um animal; por conseguinte, na literatura dos contos de fadas este ciclo ficou conhecido como ciclo do “noivo-animal” ou “marido-animal”. (...) Destes contos, o mais conhecido atualmente é “A Bela e a Fera”. Este tema é tão

popular no mundo inteiro que possivelmente nenhum outro apresenta tantas variações (BETTELHEIM, 2002, p. 298).

Em geral, os contos de fadas não dão nomes aos personagens, por exemplo, “Bela” é apelido, e o nome da Fera é desconhecido. Isso ocorre porque os personagens representam caracteres, grupos sociais. Por essa razão, a partir daqui se faz necessário identificar as fadas que aparecem na narrativa. A fada que enfeitiçou o Príncipe será designada como Fada Má; a fada que aparecia para Bela em sonho, também chamada, no conto, de Dama, será Fada; a líder das fadas será referida como Mãe dos Tempos; e a mãe de Bela será identificada assim ou como Rainha da Ilha Bem-Aventurada.

Na terceira parte, quando o Príncipe termina seu relato, um rei chega ao castelo, convocado pela Fada: é o pai biológico de Bela. A Fada tem, portanto, a oportunidade de contar a verdadeira história sobre a vida da jovem princesa. O Rei havia escolhido a mãe de Bela para casar, mas ela era uma fada, a mais bela de todas as fadas, embora ele não soubesse. A lei das fadas a impedia de se unir a qualquer ser que não tivesse os mesmos poderes, mas ela não pensou que seria descoberta. Quando isso aconteceu, ela foi castigada pela Mãe dos Tempos:

É através dessa família que devemos puni-la. Que seu esposo sofra por ela. Que sua filha, fruto abjeto de seus amores covardes, se case com um monstro para fazê-la expiar a inconsequência de uma mãe que teve a fraqueza de se deixar seduzir pela beleza frágil e desprezível de seu pai (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016, p. 202).

De acordo com Mendes, “os prêmios e castigos para as boas e as más ações são a base da moral ingênua, que caracteriza as narrativas de origem popular. (...) As mulheres recebem prêmios e castigos especiais, que mostram o modo como o sexo feminino é manipulado na sociedade patriarcal” (MENDES, 2000, p. 90). A mãe de Bela, foi castigada simplesmente por casar-se com um homem que não tinha os mesmos poderes que os seus.

As fadas fizeram o Rei pensar que havia ficado viúvo, e a mãe de Bela, fada e Rainha da Ilha Bem-Aventurada, foi presa. Mais tarde, antes mesmo que Bela completasse três anos, a Fada Má arquitetou um plano para matá-la. Salvando a vida da menina, a boa Fada deixou-a para ser cuidada pelo comerciante, no lugar de sua filhinha que acabara de morrer, sem que nem mesmo ele soubesse da troca.

Após tais relatos, a mãe de Bela, chegou ao castelo. Ela contou que havia feito uma boa ação, que a deixara livre de seu castigo.

Ainda segundo Mendes, “as fadas, detentoras do poder mágico, podem representar a antiga divindade feminina das sociedades matriarcais” (2000, p. 34), como as fadas do conto de Madame de Villeneuve, “ou a imagem arquetípica da mãe” (2000, p. 34), nesse caso representada pela Rainha da Ilha Bem-Aventurada. “A princesa ou a moça pobre que se torna princesa, representa o caminho a ser percorrido pela mulher no papel que a sociedade patriarcal lhe reservou: a realização por meio do casamento” (MENDES, 2000, p. 34), como Bela, que era uma moça pobre e descobriu ser princesa. Na maioria das versões, isso ocorre pelo matrimônio com a Fera, que é um príncipe. Madame de Villeneuve, no entanto, deu a Bela a coroa pelo nascimento, diminuindo a dependência da figura feminina em relação à figura masculina.

Diante disso, é possível perceber que há muitos aspectos, além de inúmeros detalhes inseridos no conto, desconhecidos do grande público, uma vez que essa versão não é a mais renomada. Contudo, essa narrativa é composta por importantes personagens femininas, capazes de governar um reino, ir à guerra, mudar destinos e muito mais.

4 REPRESENTATIVIDADE FEMININA: PARA ALÉM DA REPRESENTAÇÃO

Por definição, a palavra *representação* denota o ato ou efeito de representar, retratar algo, exibir ou expor ideias que temos sobre o mundo. As representações sociais constituem um fenômeno segundo o qual um indivíduo absorve os pensamentos de uma sociedade, ou seja, as representações são construídas por meio da comunicação, das relações interpessoais.

Representatividade, com efeito, trata-se da legitimidade atribuída a um representante para ser o porta-voz de um grupo, em geral, minoritário; por conseguinte, os integrantes desse grupo enxergam-se nessa figura e sentem-se representados — ainda que as comunidades não sejam homogêneas, haja vista a individualidade de cada um. As autoras Villeneuve e Beaumont, por exemplo, são figuras de grande importância para a representatividade feminina, como veremos mais adiante.

Considerando que a representação reflete o pensamento de uma sociedade, presume-se que essa relação está diretamente ligada ao discurso e, segundo o teórico cultural Stuart Hall, “envolve o uso de linguagem, símbolos e imagens que significam ou representam coisas” (HALL; 1997, p. 15, tradução nossa). Para Hall, “representação é o processo pelo qual os membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que implementa signos, qualquer sistema significante) para produzir significado” (HALL; 1997, p. 61, tradução nossa).

Partindo desse princípio, a representação da mulher traduz as perspectivas de uma sociedade, que expressa seus pensamentos a respeito da figura feminina e difunde esses ideais, os quais serão remodelados em forma de representação. Assim, pode-se dizer que representação é a forma de mostrar o papel da mulher através de características pré-estabelecidas pela sociedade que segue padrões do senso comum.

O conceito de hegemonia cultural, formulado pelo filósofo Antonio Gramsci, diz respeito à dominação, no campo ideológico, de uma classe social sobre outra: “grupos sociais específicos lutam de várias maneiras diferentes, incluindo ideologicamente, para ganhar o consentimento de outros grupos e conseguir uma

forma de domínio tanto no pensamento quanto na prática sobre eles” (*apud* HALL, 1997, p. 48, tradução nossa).

O ambiente familiar, como observado anteriormente, retratava a opressão sob a qual viviam crianças e mulheres, isto é, em relação à figura feminina, a hegemonia se manifesta quando o homem tem direito à vida pública, e à mulher resta a vida privada, sempre sendo reforçado, até os tempos mais hodiernos, o lugar imposto a ela. “Deste modo, na diferença biológica apoia-se a desigualdade social e esta toma uma aparência de naturalidade” (TORRES, 2009, p. 64), em que a mulher é vista como inferior ao homem.

A representação feminina foi concebida, difundida e perpetuada, principalmente pela mídia, de uma forma deturpada, criando estereótipos que determinam como a mulher deve ser, falar, vestir-se e portar-se. Portanto, estereótipos podem ser definidos como “sistemas de crenças socialmente compartilhadas a respeito das características homogêneas de indivíduos de uma determinada categoria social” (PEREIRA, 2002, p. 201).

Essa representação feminina resignada está presente nos contos tradicionais, retratando o modo como as sociedades dos séculos passados enxergavam os papéis atribuídos à mulher. O problema é que os tempos passaram, mas a representação continua nessas narrativas, trazendo uma imagem estereotipada e distorcida por meio das personagens femininas, subjugadas pela dominação masculina.

“Os contos de fadas estão carregados de valores pertencentes ao contexto em que foram criados, mas abordam também questões consideradas universais e atemporais, como os conflitos familiares, as relações de poder, a formação de valores” (MARTINS, 2002, p. 12). Por retratar o cotidiano, os contos de fadas levam a criança a associar os personagens com as pessoas com quem convive.

Diante desse contexto, torna-se ainda mais clara a importância do conto *A Bela e a Fera*, visto que, ambas as versões, de certa maneira, desvencilham-se dos estereótipos femininos. Além de trazer uma protagonista que resiste à imposição do casamento, a versão de Beaumont, por exemplo, mostra uma possibilidade de distribuição mais equitativa de tarefas entre personagens dos dois gêneros por meio dos serviços domésticos e do trabalho no campo, feitos tanto pelas filhas do comerciante quanto pelos filhos. Na versão de Villeneuve, as personagens femininas

tomam conta da narrativa, comandando reinos, indo a guerras e quebrando regras sobre com quem casar-se.

Dessa forma, a representação feminina nessas versões carrega consigo uma representatividade, mostrando que a mulher do século XVIII podia enxergar-se nessas personagens, executando diferentes funções sociais. Assim, a representatividade pode ser entendida como uma maneira de retratar perfis com os quais as mulheres se identificam, fugindo de estereótipos antiquados à sua realidade.

Além disso, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve contrariaram as expectativas sobre as mulheres no século XVIII, escreveram grandes obras e viveram de seus escritos, numa época em que a literatura era dominada por homens, ou seja, as próprias autoras são a expressão da representatividade. Seus nomes, no entanto, foram esquecidos, não fazem parte do cânone. Situações como essa são discutidas por estudiosas do feminino, como Beauvoir:

Segundo Simone de Beauvoir (1970) um homem nunca se apresenta como indivíduo do sexo masculino, pois a condição “homem” é natural. Para se referir aos seres humanos, falamos “os homens”. Em uma sala cheia de mulheres, com apenas um homem, o plural na língua portuguesa e de outras línguas neolatinas é sempre usado no masculino (no caso, Beauvoir escrevia em francês). A mulher é, portanto, o outro. Ainda segundo Beauvoir (1970, p. 9) “um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade”.

No entanto, os homens sentem que possuem legitimidade o suficiente para falar e escrever sobre as mulheres. O escritor Luiz Ruffato, homem, branco, publicou duas antologias pela editora Record sobre escritoras mulheres: “25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira” (2004) e “+ 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira” (2005). Ninguém, homem ou mulher, publicaria uma antologia sobre escritores homens: não é necessário. Não há uma antologia de 25 homens que estão fazendo a nova literatura brasileira. Eles já são o padrão (ROMANELLI, 2014, p. 10).

A desigualdade nas relações de gêneros vem sendo propagada de geração a geração, inclusive por pensadores renomados que muito influenciaram a civilização ocidental, como mostra Ribeiro, sobre a Antiguidade greco-romana e o pensamento católico medieval:

Segundo Aristóteles, “a fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades. Devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural”. Segundo Santo Agostinho, a mulher é um animal que não é firme nem estável. Para Pítágoras “existe um princípio bom que

gerou a ordem, a luz e o homem; há um princípio mau que gerou o caos, as trevas e a mulher” Já para São Tomás, a mulher é um homem incompleto, um ser ocasional. (RIBEIRO, 2014, p. 461).

Pensamentos como esses foram responsáveis por atribuir às mulheres características que seriam a falta, distorção ou inversão de alguma propriedade atribuída aos homens e valorizada. Isso colocava a figura feminina abaixo da masculina. Apesar de sabermos que existiram culturas que valorizavam mais o papel feminino na sociedade, como as celtas, é fato que o pensamento Greco-romano e o cristão medieval influenciaram mais o pensamento ocidental e as culturas cristãs ocidentais. Nessa mesma linha, na Europa do século XVIII — contexto das escritoras Barbot de Villeneuve e Leprince de Beaumont — há o pensamento de Jean Jacques Rousseau, que, de acordo com o pensamento da sua época, pregava que a mulher deveria servir ao homem durante sua vida e que deveria aprender isso desde a infância, como destacam Alves e Pitanguy:

Toda a educação das mulheres deve ser relacionada ao homem. Agradá-los, ser-lhes útil, fazer-se amada e honrada por eles, educá-los quando jovens, cuidá-los quando adultos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida útil e agradável — são esses os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes deve ser ensinado desde a infância (ALVES; PITANGUY, 1985. p. 35)

O movimento feminista, surgido em fins do século XIX na Europa — um pouco depois das obras de Madame de Villeneuve e Madame de Beaumont — terá um papel decisivo na luta contra padrões sexistas existentes, não só nos contos de fadas, mas também na história da humanidade e da literatura em geral. Com esse advento, aumenta a busca pela igualdade entre gêneros e por mais representatividade feminina, crescem as reivindicações de liberdade para as mulheres e os combates a prescrições ou padrões machistas de comportamentos feminino ou masculino. Trata-se de uma luta posterior às carreiras de nossas duas escritoras de contos de fadas, mas contra padrões que elas, cada uma a seu modo, também problematizaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, o presente trabalho buscou compreender as posições e percepções da mulher no contexto em foram escritas as obras aqui analisadas. Conforme vimos, até o século XVIII, a mulher não possuía inúmeros direitos, como, por exemplo, de escolher o próprio marido. Sua função restringia-se à procriação e tudo o que lhe restava era a vida privada. “Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro” (PERROT, 1988, p. 186).

No entanto, com o passar do tempo, a mulher conquistou direitos no âmbito social, político, cultural, legal e econômico. Alguns exemplos são os direitos à educação, ao voto e ao divórcio. O movimento feminista originou-se da necessidade das mulheres e promoveu maiores reflexões pela igualdade de gênero. Com um olhar mais crítico sobre esse tema, a sociedade vem sofrendo transformações em sua forma de agir e pensar, em suas leis e até na cultura. Atividades culturais, como a literatura, também sofreram as transformações necessárias acompanhando este processo de empoderamento da mulher.

Ambas as narrativas aqui analisadas têm como base o padrão de beleza e a desconstrução desse estereótipo. No entanto, a ênfase de Madame de Beaumont está no esforço de Bela para se dispor àquilo que lhe era diferente, enquanto Madame de Villeneuve teve seu conto centrado no processo de humanização vivido pela Fera, revelando importantes personagens femininas e suas histórias, que constroem sub-tramas em torno da trama principal.

O fato de haver mulheres escrevendo para mulheres já é favorável a representatividade, ainda mais quando as autoras dão visibilidade a personagens femininas, como fez Madame de Villeneuve. A trama é envolvida por personagens capazes de governar um reino, ir à guerra, escolher a própria sorte e mudar destinos.

Para Madame de Beaumont, a pedagogia falou mais alto, fazendo-a escolher o caminho do conto voltado para crianças. A representatividade aparece logo no início de sua obra, antes mesmo de narrar sobre a Bela e a Fera, quando uma governanta começa a contar uma história às crianças a quem educa. Daí em diante,

sem fugir aos padrões que se espera de personagens femininas, o enredo gira em torno das virtudes de Bela, capazes de levar o monstro à redenção de sua feiura.

Como já visto neste trabalho, junto com as imagens de princesas em contos de fadas foram criados padrões em torno dessas personagens, representando a sociedade do contexto histórico da época. A sociedade, porém, transforma-se constantemente, e essas narrativas muitas vezes interferem no comportamento e identidade das crianças.

É essencial que haja mais reflexão a respeito de como narrativas ultrapassadas e sexistas podem fazer com que as crianças acreditem nessas representações como um espelho do que devem ser. Faz-se necessário analisar criticamente as narrativas do passado, do presente e de todos os tempos, estimulando o senso crítico e a comparação entre obras e contextos. Devemos, sim, trabalhar atualmente as fábulas e os contos de outrora, mesmo porque as obras atuais também podem esconder ideologias antiquadas, autoritárias e dogmáticas, mas o importante é estimular o senso crítico para essas leituras.

REFERÊNCIAS

A BELA e a Fera. Direção: Bill Condon. Roteiro: Stephen Chbosky e Evan Spiliotopoulos. Cinematografia: Tobias Schliessler. Trilha sonora: Alan Menken. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2017. Duração: 129min. 1 DVD.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é Feminismo*. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense, 1985.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BEAUMONT, Madame de; VILLENEUVE, Madame de. *A Bela e a Fera*. Tradução de André Telles. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução Arlene Caetano. 16 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CORSEUIL, Anelise Reich. "Literatura e cinema". In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 295-304

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Patrícia Ávila da. "Diferentes concepções sobre a mulher do XVIII aos dias atuais". In: *Janela das Andorinhas A experiência da feminilidade em uma comunidade rural*. Dissertação (Mestrado em Psicologia)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. p. 35-56.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: Teoria & Prática*. São Paulo: Ática, 1991.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DUBY, Georges. *Idade Média: idade dos homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dir.). *História das mulheres no ocidente*. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho et al. Porto: Afrontamento, 1995

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: Curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

GOMES, Clara Rosa Cruz. *A Bela e a Fera em Cordel*. São Paulo: Mundo Mirim, 2011.

HALL, Stuart. The work of representation. In: *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: SAGE Publications, 1997. p. 13-69.

HOUBRE, Gabrielle. *O corpo e a sexualidade das mulheres: do século XVIII ao período entre guerras*. *Proposições*, 2003, 14 (2 (41)), pp. 103-119 Disponível em: <<http://www.scielo.br/revistas/pp/iaboutj.htm>>. <hal-01353863> Acesso em: 29 jan. 2019.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução, introdução e notas de Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 620 p.

_____. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2004. 117 p. (Textos Filosóficos).

KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Frayze. *História Geral e Brasil: trabalho, cultura, poder*. 1 ed. São Paulo: Atual, 2004.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Chrysalis, currículo e complexidade: a perspectiva crítico-multirreferencial e o currículo contemporâneo*. Salvador: Edufba, 2002.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MICHELLI, Regina. *Os contos de fadas e seus recontos por imagens: A Bela e a Fera, pelo traço de Rui de Oliveira*. *Pensares em Revista*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 9, p. 156-172, 2016.

_____. De metamorfoses e transformações, o ogro na interface literatura e cinema. In: MICHELLI, Regina; CUNHA, Maria Zilda da; SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio (Orgs.). *(Con)figurações da personagem na narrativa ficcional para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. p. 124-145.

MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade*. Brasília: Outra travessia, 2008. p. 47-53.

NASCIMENTO, Valéria; MICHELLI, Regina. A marca do insólito e da violência em “A Bela e a Fera” e “A noiva do Tigre”. In: GARCIA, F.; PINTO, M. de O.; MICHELLI, R. (org.). Comunicações Coordenadas (Texto Integral) - IV Painel “*Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional*” tensões entre o sólito e o insólito. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008, p.1-16. Disponível em:

<http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/comunicacoes_coordenadas_IV_painel.pdf>. Acesso em 21 jan. 2019.

NISHIMURA, Jaqueline Sayuri. *Cultura material e alimentação: A evolução dos utensílios à mesa e a consolidação de comportamentos durante a refeição*. Rio de Janeiro: Demetra, 2016. v.11, n. 4. p. 951-964

PEREIRA, Marcos Emanuel; MODESTO, João Gabriel; MATOS, Marta Dantas. Em direção a uma nova definição de estereótipos: teste empírico do modelo num primeiro cenário experimental. In: *Psicologia e Saber Social*, v. 1, n. 2. Rio de Janeiro: UERJ, 2012. p. 201-220.

PERNOUD, Régine. *Idade Média: O que não nos ensinaram*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1978.

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Francisco Balthar Peixoto. Porto Alegre: Kuarup, 1987.

_____. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação*. Rio de Janeiro: Alceu, 2014. p. 117-128.

RIBEIRO, Djamila. *Linguagem, gênero e filosofia: qual o mundo criado para as mulheres? Uma abordagem wittgensteiniana*. Belo Horizonte: Sapere Aude, v. 5, n.9, 2014. p.453-463

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por detrás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. [Gênero Plural].

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999. Antropologia e saúde collection, 197 p.

ROMANELLI, Marina. *A representatividade feminina na literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2014.

ROUSSEAU, Jean Jacques. In: ALVES, Branca Moreira Alves; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. p. 35.

SCHALLER, Peggy. *Jeanne Marie Le Prince de Beaumont (1711-1780): Biographical Essay for Chawton House Library and Women Writers*. Disponível em: <https://www.academia.edu/2003603/Jeanne_Marie_Le_Prince_de_Beaumont_1711-1780_Biographical_Essay_for_Chawton_House_Library_and_Women_Writers?auto=download>. Acesso em: 21 jan. 2019.

SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 2012.

SOUSA, Aída Carla Rangel de. *Tradução comentada de La Belle et la Bête (1740) de Madame de Villeneuve*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2018. 267 p.

TORRES, Maximiliano Gomes. *Literatura e ecofeminismo: uma abordagem de A força do destino, de Nélide Piñon e As doze cores do vermelho, de Helena Parente Cunha*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2009. Tese de Doutorado em Teoria Literária.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1929.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 4 ed. São Paulo: Global, 1985.

ZOLIN, Lúcia Osana. "Crítica feminista". In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003, p. 161-183.