



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Karen Cristina Schuler da Silva

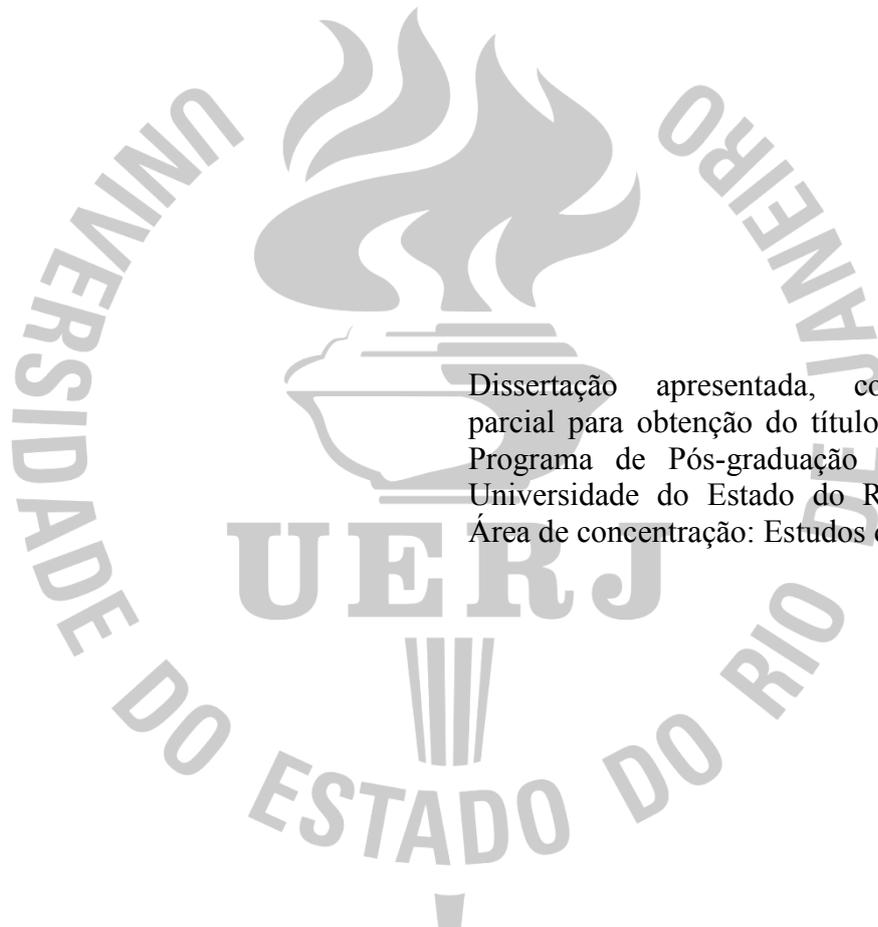
A metamorfose em “A Bela e a Fera”: Villeneuve, Beaumont e Lispector

Rio de Janeiro

2023

Karen Cristina Schuler da Silva

A metamorfose em “A Bela e a Fera”: Villeneuve, Beaumont e Lispector



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

Orientadora: Prof^ª. Dra. Regina Silva Michelli Perim

Rio de Janeiro

2023

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

S586 Silva, Karen Cristina Schuler da.
A metamorfose em “A Bela e a Fera”: Villeuneuve, Beaumont e
Lispector / Karen Cristina Schuler da Silva. – 2023.
125 f.

Orientadora: Regina Silva Michelli Perim.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Metamorfose na literatura - Teses. 2. Escritoras – Teses. 3. Mulheres
na literatura – Teses. 4. Villeneuve, Gabrielle-Suzanne Barbot Gallon, dame
de, ca. 1695-ca. 1755. La Belle et la Bête - Teses. 5. Leprince de Beaumont,
Jeanne-Marie, 1711-1780. La Belle et la Bête - Teses. 6. Lispector, Clarice,
1920-1977. A bela e a fera ou a ferida tarde demais – Teses. 7. Contos de
fadas na literatura – Teses. I. Michelli, Regina. II. Universidade do Estado
do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-252

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

Assinatura

Data

Karen Cristina Schuler da Silva

A metamorfose em “A Bela e a Fera”: Villeneuve, Beaumont e Lispector

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

Aprovada em 02 de fevereiro de 2023.

Banca examinadora:

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

Prof^ª. Dra. Angélica de Oliveira Castilho Pereira
Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira - UERJ

Prof^ª. Dra. Beatriz dos Santos Feres
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
2023

DEDICATÓRIA

Às minhas sobrinhas, Ana Luiza e Marcela, de 4 e 3 anos respectivamente, para que nunca esqueçam o poder da fantasia e a potência de ser mulher. Espero que essa dissertação lhes sirva de inspiração para que saibam que tudo é mutável. É possível viver mais de uma vida em uma só.

AGRADECIMENTOS

À Deus, cuja metamorfose permite que se adapte à necessidade de cada um.

A minha mãe, incansável, sempre na minha primeira fila.

A meu pai, pelas horas incontáveis de espera no carro pelos portões da UERJ.

A meu irmão Leonel, meu melhor amigo, que me entende e me incentiva como poucos.

A meu irmão Lucas, pelo desejo de me ver brilhar.

A meu irmão Levi, pelo apoio inestimável.

Aos demais familiares e amigos próximos, por entenderem meus momentos de ausência.

A minha orientadora, professora Regina Michelli, pela amizade, atenção e cuidado desde o primeiro dia de aula, a única presencial, antes da pandemia de COVID-19. Poucas pessoas conseguem se manter tão presentes mesmo à distância.

As professoras Angélica Castilho Pereira e Beatriz Feres, pela partilha e consideração ao aceitarem participar de minha banca de defesa.

Aos professores do Instituto de Letras da UERJ, que não fazem ideia do quanto minha admiração pelo trabalho intelectual deles e delas me move diariamente.

Mulher é desdobrável. Eu sou.

Adélia Prado

RESUMO

SILVA, Karen Cristina Schuler da. *A metamorfose em “A Bela e a Fera”*: Villeuneuve, Beaumont e Lispector. 2023. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A metamorfose, seja literal, seja metafórica, é um tema inquietante e recorrente na literatura. Ovídio e Kafka são exemplos de autores que colocaram o assunto como títulos de suas obras. Nos contos da tradição, há um ciclo de narrativas nas quais a metamorfose acontece da forma humana para animal e a redenção depende de um par amoroso. A narrativa matriz é o mito de Eros e Psique, e, por isso, está na base de análise aqui executada. Em “A Bela e a Fera”, é possível perceber um exemplo desse grupo, razão pela qual a história é muito lembrada devido à moça bonita que consegue amar um monstro e não se importar com as aparências. Um olhar mais aguçado, no entanto, pode salientar um protagonismo feminino que, por vezes, não é associado aos contos da tradição. Nem todas as heroínas, mesmo as de narrativas mais antigas, estão à espera de serem resgatadas. Além disso, acontece uma metamorfose interior, de Bela, além da exterior, de Fera. Vale destacar que “A Bela e a Fera” é o único conto de autoria feminina a ocupar um lugar no cânone do gênero, predominantemente masculino. É preciso problematizar isso, sobretudo por existirem mulheres que já escreviam contos de fadas na França dos séculos XVII e XVIII. Elas ficaram conhecidas como “preciosas” e a criação do termo contos de fadas, que nomeia o gênero, pertence a uma delas. Há uma versão mais clássica de “A Bela e a Fera”, de Madame de Beaumont, de 1756, e uma anterior, de Madame de Villeneuve, de 1740. Independente dessas variações, é um conto que se perpetua ao longo de gerações na imaginação das pessoas. Tanto assim o é que serviu de inspiração para Clarice Lispector, no século XX, escrever uma narrativa intitulada “A bela e a fera ou a ferida tarde demais”. A autora ressignifica o conto de fadas, criando uma história em que aborda o insólito e os problemas existenciais presentes no ser humano. Ainda assim, a referência ao conto fonte é clara e, portanto, cabe averiguá-la e discuti-la. Dessa forma, a presente dissertação tem como foco abordar a metamorfose na literatura em uma perspectiva comparatista e historiográfica, o que perpassa as narrativas fundadoras do cânone ocidental e os contos de fadas. Com “A Bela e a Fera”, mais especificamente, busca-se mostrar que existe protagonismo feminismo em narrativas da tradição e ressaltar a autoria feminina dos contos de fadas na França dos séculos XVII e XVIII. Além disso, na narrativa de Lispector, procura-se evidenciar que a metamorfose acontece não só com personagens, mas também com o texto, o que destaca a relevância do *corpus* ficcional proposto. Como fundamentação teórica, a pesquisa utiliza, principalmente, estudos de Junito Brandão (1987), Diana L. Corso e Mário Corso (2006), Bruno Bettelheim (2007), Marie-Louise von Franz (1980), Marina Warner (1999), Benedito Nunes (2009), David Le Breton (2011), Nelly Novaes Coelho (2012) e Rita Terezinha Schimdt (2017).

Palavras-chave: Metamorfose. “A Bela e a Fera”. Autoria feminina. Preciosas. Villeneuve. Beaumont. Lispector.

RÉSUMÉ

SILVA, Karen Cristina Schuler da. *La métamorphose en "La Belle et la Bête"*: Villeuneuve, Beaumont et Lispector. 2023. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

La métamorphose, qu'elle soit littérale ou métaphorique, est un thème troublant et récurrent dans la littérature. Ovide et Kafka sont exemples d'auteurs qui mettent ce sujet comme titre de leurs œuvres. Dans les contes de la tradition, il y a un cycle de récits dans lequel la métamorphose a lieu de la forme humaine à la forme animale et la rédemption dépend d'un couple amoureux. Le récit principal est le mythe d'Eros et Psyché, et, par conséquent, il forme la base de l'analyse effectuée ici. "La Belle et la Bête" fait partie de ce groupe, c'est la raison pour laquelle l'histoire est bien connue comme une belle fille qui peut aimer un monstre et ne pas se soucier des apparences. Un regard plus aiguisé peut cependant montrer un rôle féminin qui n'est parfois pas associé aux contes traditionnels. Toutes les héroïnes, même celles des récits plus anciens, n'attendent pas d'être secourues. De plus, il y a une métamorphose intérieure, de la Belle, en plus d'une métamorphose extérieure, de la Bête. Il est à noter que « La Belle et la Bête » est le seul conte d'auteurs féminines à occuper une place dans le canon du genre, à prédominance masculine. Il est nécessaire de problématiser cela, principalement parce qu'il y a des femmes qui ont déjà écrit des contes de fées dans la France du XVIIe et XVIIIe siècles. Elles sont devenues connues comme précieuses et la création du terme « contes de fées » appartient à l'un d'entre eux. Il existe une version plus classique de « La Belle et la Bête », de Madame de Beaumont, de 1756, et une version antérieure, de Madame de Villeneuve, de 1740, objet de la présente étude. Indépendamment de ces variations, c'est un conte présent dans l'imaginaire collectif, qui se perpétue au fil des générations. A tel point qu'il inspira à Clarice Lispector, au XXe siècle, l'écriture d'un récit intitulé «A bela e a fera ou a ferida tarde demais ». L'auteur resignifi le conte de fées, créant une histoire dans laquelle elle aborde l'insolite et les problèmes existentiels présents chez les êtres humains. Même ainsi, la référence est claire et, par conséquent, il vaut la peine d'enquêter et d'en discuter. De cette manière, la présente thèse se concentre sur la métamorphose de la littérature dans une perspective comparative et historiographique, qui imprègne les récits fondateurs du canon occidental et les contes de fées. Avec « La Belle et la Bête », plus spécifiquement, c'est montrer qu'il existe un protagonisme féministe dans les récits de tradition et à souligner la paternité féminine des contes de fées dans la France aux XVIIe et XVIIIe siècles. De plus, avec le récit de Lispector, c'est montrer que la métamorphose se produit non seulement avec les personnages, mais aussi dans le texte, ce qui met en évidence la pertinence du corpus fictionnel proposé. Comme fondement théorique, la recherche utilise principalement les études de Junito Brandão (1987), Diana L. Corso et Mário Corso (2006), Bruno Bettelheim (2007), Marie-Louise von Franz (1980), Marina Warner (1999), Benedito Nunes (2009), David Le Breton (2011), Nelly Novaes Coelho (2012) e Rita Terezinha Schmidt (2017).

Mots clés: Métamorphose. «La Belle et la Bête». Paternité féminine. Précieuses. Villeneuve. Beaumont. Lispector.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 METAMORFOSE NA LITERATURA	19
1.1 A metamorfose de Ovídio e de Kafka	20
1.2 O Ciclo Noivo Animal ou Noiva Animal	27
1.3 <i>O Asno de Ouro</i>	33
1.4 Eros e Psique	37
1.5 <i>O Banquete</i>	43
2 OS CONTOS DE FADAS	47
2.1 Origem	47
2.2 Aspectos gerais	53
2.3 O apagamento da autoria feminina nos contos de fadas da tradição	57
2.4 As preciosas	64
3 “A BELA E A FERA”	73
3.1 “A Bela e a Fera”, de Madame de Villeneuve	74
3.1.1 <u>Primeira parte da narrativa: o encontro</u>	76
3.1.2 <u>Segunda parte da narrativa: o afastamento e o reencontro</u>	80
3.1.3 <u>A história da Fera</u>	84
3.1.4 <u>Terceira parte da narrativa: o passado</u>	85
3.2 “A Bela e a Fera”, de Madame de Beaumont	89
3.3 “A bela e a fera ou uma ferida grande demais”, de Clarice Lispector	96
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

A presente dissertação é fruto de uma pesquisa que, de certa forma, começou antes dos anos de mestrado dedicados exclusivamente a ela. Iniciou ainda no Ensino Médio, em um projeto intitulado “Ideias em ação”, voltado a estudantes que buscavam áreas afins para graduação. Era uma espécie de projeto vocacional. Junto à professora de literatura do CEFET-RJ (Centro de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca), diversas obras literárias foram contempladas e o primeiro contato com a origem oral dos contos de fadas, para além das animações Disney, aconteceu. Uma grata surpresa e pequena semente foi plantada, que resultou no trabalho final do projeto intitulado “O eterno feminino dos contos de fadas”, com a análise de “Pele de Asno”, de Charles Perrault, e “A sereiazinha”, de Hans Christian Andersen.

Depois, na graduação em Pedagogia na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), o trabalho de conclusão de curso também abordou o tema. Intitulada “A relevância dos contos de fadas, como forma de ludicidade, para o desenvolvimento humano”, a monografia baseou-se nas teorias de Freud, Piaget e Vygostky para apontar a importância dos contos de fadas para crianças e adultos. Para tanto, partiu-se da análise dos contos “A Bela Adormecida”, dos irmãos Grimm, e “Cinderela”, de Charles Perrault.

Já na graduação mais recente, ainda que tenha sido em Letras (Português/Francês), também na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), curiosamente a literatura potencialmente dedicada a crianças e jovens ficou esquecida, talvez pelo fato de ter sido pouco abordada ao longo do curso. Com uma iniciação científica na área de Filologia, a questão do texto ganhou realce, além do tema da metamorfose em decorrência de diferentes disciplinas que a apreciaram. Ao final da graduação, em eventos acadêmicos dedicados à literatura infantojuvenil, a ideia para pesquisa ressurgiu e, assim, a presente dissertação se consolidou.

Estudar um tema literário, seja qual for, é um desafio. Há diferentes correntes de leitura e caminhos diversos que podem ser percorridos e, portanto, uma escolha faz-se necessária. Vale lembrar que toda inclusão já pressupõe certa exclusão. Dessa forma, enquanto algumas análises são contempladas, outras são deixadas de lado. O ato de pesquisar é um trabalho contínuo e quase nunca findado por completo, e se constitui da árdua tarefa de

buscar novas reflexões sobre um tema sem deixar de considerar o que já foi legitimado, ao mesmo tempo em que se tenta fugir de um lugar comum. É um equilíbrio delicado.

No caso da presente dissertação, a escolha parte de um conto de fadas. É instigante perceber que há histórias que se perpetuam ao longo de gerações e continuam a serem lidas, analisadas e reescritas. Diferentes correntes tentam explicar esse fenômeno e serão contempladas ao longo do trabalho.

Mais especificamente, o foco aqui é o conto “A Bela e a Fera” na busca de uma nova leitura para uma narrativa há muito tempo está no imaginário das pessoas. A história de uma moça bonita que consegue ver além das aparências e amar um ser de aspecto animalesco é muito difundida. Não obstante, James Joyce durante as andanças de seu protagonista Leopold Bloom pelas ruas de Dublin, em *Ulysses*, narra: “Tinha que cuidar da aparência na minha idade. Não deixei ela me ver de perfil. Ainda assim, nunca se sabe. Moças bonitas e homens feios casando. A bela e a fera” (JOYCE, 2012, p. 583). Vale lembrar que o romance de Joyce é conhecido por abordar diferentes faces da cultura irlandesa, berço da celta, uma das fontes dos contos de fadas, como se verá. Um olhar mais atento à narrativa “A Bela e a Fera”, no entanto, pode mostrar que tal narrativa vai muito além disso.

Patrick Charaudeau (2006) pontua a existência de um imaginário social e coletivo, consciente ou não, que molda a concepção de realidade de uma comunidade. “O imaginário é efetivamente uma imagem da realidade, mas imagem que interpreta a realidade, que a faz entrar em um universo de significações” (2006, p. 203). Assim, o imaginário é uma construção em conjunto, fundador da identidade de um grupo e auxiliador na definição da realidade dessa comunidade. “O imaginário resulta de uma dupla interação: do homem com o mundo, do homem com o homem” (2006, p. 205). A constituição desse imaginário das e nas pessoas se materializa de diferentes maneiras: nos ritos sociais de comportamento, nas atividades coletivas, nos corpos, no consumo, dentre outras possibilidades como a literatura. A permanência de determinada narrativa contribui e reflete a construção desse imaginário:

Outros imaginários estão ainda submersos no que se chama inconsciente coletivo, pois todas essas implicações complexas são tecidas ao longo da história, constituindo uma memória coletiva de longo termo que na prática é identificável apenas por uma abordagem histórica e antropológica (2006, p. 205).

Talvez seja por essa razão que grande parte das pessoas (se não todas) tenham alguma referência de quem seria a Bela ou a Fera. A maioria pode nunca ter lido os contos originais e só ter como identificação a versão dos estúdios Disney, mas, ainda assim, reconhece pelo menos parte do que a história focaliza. É o que o professor Carlos Reis (2018) chama de sobrevida da personagem. O pesquisador pontua que, quando isso acontece e a personagem

extrapola o universo ficcional no qual foi criado, algumas leituras são muito díspares e até devastadoras, outras são “estimuladas por figurações ocorridas em contextos socioculturais muito diversos daqueles que a personagem (e o seu autor) originalmente conheceram” (2018, p. 37). De toda forma, são personagens que se mantiveram no imaginário das pessoas desde sua criação. Tanto Bela quanto Fera são exemplos disso:

Conforme parece claro, a vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica; esses propósitos beneficiam da autonomização das ditas personagens e levam a dilatar consideravelmente as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram. São essas virtualidades que nos desafiam a conviver com personagens ficcionais que não abolimos da nossa memória, mesmo quando muito daquilo que no seu tempo parecia importante já desapareceu (2018, p. 37).

Vale salientar que o sucesso de “A Bela e a Fera” foi evidenciado em anos posteriores a sua publicação, não somente nos tempos mais modernos. Tanto é que a versão de Beaumont, de 1756, é publicada apenas 16 anos depois da primeira escrita a que se tem acesso atualmente, a de Villeneuve, de 1740, ambas aqui analisadas.

Outras variações apareceram logo em seguida. Uma delas, em 1806, de Mary Lamb, elaborada em parceria com seu irmão Charles, na Inglaterra vitoriana. Outra, em 1842, é uma tradução de Adelaide, irmã do pintor Richard Doyle, responsável pela ilustração da publicação. Há ainda a coletada por Andrew Lang, em 1889, publicada em *The blue fairy book*, que disseminou a adaptação realizada por Miss Minnie Wright dos textos de Villeneuve e Beaumont.

A questão da autonomização da personagem também pode ser evidenciada pela associação de Fera com outras personagens literárias e cinematográficas. Conforme a escritora Marina Warner (1999), existem estudos que analisam o romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (2021), publicado em 1847, como se o protagonista Rochester fosse uma Fera “humana”, não metamorfoseada externamente, já que a protagonista é uma órfã que vai trabalhar de tutora na casa de um homem taciturno e enigmático pelo qual se apaixona e aparentemente é correspondida. Há ainda associação da história de “A Bela e a Fera” com a do filme *King Kong* de 1933, uma vez que mulheres são oferecidas a Kong, um deus-gorila gigante, para morrerem, exceto a protagonista, pela qual um dos gorilas se encanta. Além disso, o paralelo também poderia ser feito com o filme *Eduardo mãos de tesoura*, de 1990, pelo fato de o protagonista, que possuía tesouras no lugar das mãos, viver isolado da sociedade até que curiosamente uma vendedora de cosméticos aparece e o leva para casa dela a fim de socializá-lo, quando o rapaz se apaixona pela bela filha da moça e, ao final, é correspondido. O filme ainda começa com uma senhora contando a história para uma criança

como prelúdio à atmosfera dos contos de fadas. É preciso perceber como o monstro, em geral isolado socialmente, apresenta diferentes aspectos: um homem misterioso, um animal selvagem, um homem com deformações corporais, dentre outros. Cada contexto social vai definir a monstruosidade que melhor lhe cabe. Conforme afirma o estudioso Jeffrey Jerome Cohen (2000, p.25), é possível “ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram”.

Atualmente, há muitos escritores e escritoras que revisitam histórias de contos de fadas, conferindo-lhes novos finais ou pontos de vista de forma a desbravar e apontar outros papéis a serem desempenhados sobretudo por personagens femininas, para além de estereótipos de vilãs a encarnarem o mal ou de protagonistas esperando para serem salvas. Algo extremamente positivo e próspero. Tal demanda, todavia, pode soar como se todos os contos de fadas da tradição apresentassem heroínas submissas, caladas e estáticas, à espera do amor. Há muitas que de fato assim o são, mas há outras narrativas da tradição que apresentam protagonistas fortes, decididas e ativas. O presente trabalho procura mostrar que Bela se enquadra neste último grupo.

Talvez essa seja a razão para o fato de este conto ser o único do grupo de narrativas canônicas dos contos de fadas cuja autoria seja feminina. Enquanto a maior parte dessas histórias da tradição, em suas versões escritas e literárias, estão associadas a nomes masculinos, como Perrault, irmãos Grimm e Andersen, “A Bela e a Fera” apresenta mulheres em sua autoria, tanto a versão mais difundida, de 1756, de Madame de Beaumont, quanto a anterior, de 1740, de Madame de Villeneuve, menos conhecida. Chama atenção o fato de esse conto, escrito por mulheres, perpetuar em um panteão de autoria masculina. Talvez haja algo em seu enredo, o protagonismo feminino, que explique o realce.

É preciso ainda problematizar o cânone atribuído aos contos de fadas, pois, além das autoras de “A Bela e a Fera”, existiam outras mulheres contemporâneas de Perrault, o mais antigo dos autores considerados clássicos, que também escreviam esse tipo de narrativa na França dos séculos XVII e XVIII. Elas ficaram conhecidas como “preciosas” e a criação do termo “contos de fadas” deve-se a uma delas, Madame d’Aulnoy. Cabe, então, revisitar o papel dessas mulheres e o contexto francês no qual despontaram, uma vez que também foram alvo de críticas em sua época, como mostram algumas peças de Molière, especialmente a intitulada *Précieuses ridicules* (*Preciosas ridículas*).

Pensar a autoria feminina chama novamente a atenção quando outra mulher, tanto tempo depois, no Brasil do século XX, se apropria do que fica na imaginação das pessoas ao pensarem em “A Bela e a Fera” para criar outra narrativa, transformando o conto de fadas

original. É o que faz Clarice Lispector: com sua forma peculiar de entendimento e problematização do ser humano a partir de ações cotidianas, a autora ressignifica o conto do século XVIII “A Bela e a Fera” e escreve “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. Com isso, nota-se uma metamorfose do texto. O que Lispector cria já não é um conto de fadas e esse é um dos pontos cruciais da potência desse gênero, ele se desdobra e se desloca para diferentes caminhos e possibilidades.

Essa transformação pode ser entendida a partir da linguística textual, que aborda diferentes conceituações para texto, desde concepções mais amplas até as mais restritas. Leonor Fávero e Ingedore Koch (1994) apresentam algumas delas e, de forma breve, pode-se dizer que texto é a unidade linguística que permite a comunicação entre os participantes de uma comunidade dentro de um contexto enunciativo. A professora Beatriz Feres salienta essa ideia:

[...] *texto* é qualquer conjunto de signos organizado em função de uma temática e uma intencionalidade comunicativa, cujo sentido é construído no momento de sua produção ou no da interação do leitor com ele, sempre colocado em relação com o contexto enunciativo. (FERES, 2022, p. 175).

Patrick Charaudeau (2016) acrescenta que o fenômeno da linguagem acontece em duplo movimento. Um, exocêntrico, movido por uma força centrífuga, no qual todo texto, enquanto ato de linguagem, precisa de uma intertextualidade para se significar “como um jogo de interpelações realizado entre os signos, no âmbito de uma contextualização que ultrapassa – amplamente – seu contexto explícito” (2016, p. 27). Já o outro movimento é endocêntrico, movido por uma força centrípeta, no qual o texto precisa de referência para significação, ou seja, “nesse ato o signo se instala dentro de uma rede de relações com outros signos e se constitui como valor de referência” (2016, p. 27). O autor citado mostra que o texto é proveniente de um fenômeno de linguagem conflituoso, no qual ora se tenta fixar o signo em determinado lugar, ora se tenta expandi-lo.

Além disso, Koch (2012) comenta sobre a questão da intertextualidade, de quando um texto remonta a outro, seja de forma explícita ou não. A autora se apropria da ideia de que, na intertextualidade, o interlocutor deve remeter ao enunciado original, “para argumentar a partir dele; ou então, ironizá-lo, ridicularizá-lo, contraditá-lo, adaptá-lo a novas situações, ou orientá-lo para outro sentido, diferente do sentido original” (2012, p. 45). Encaminhamento que estará sempre presente, em maior ou menor grau.

Todo texto é, portanto, um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe (KOCH, 2012, p. 15).

Essa ideia, por sua vez, pauta-se no postulado de Bakhtin (1979) segundo o qual um texto está sempre em diálogo com outros textos, que o precederam. Logo, a intertextualidade pode emergir, embora o autor não nomeie dessa forma. O termo intertextualidade foi introduzido por Julia Kristeva, crítica literária e filósofa francesa, ao tentar explicar o dialogismo de Mikhail. “Em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos: eis a ideia que Julia Kristeva toma emprestada de Bakhtin, acarretando sua euforia neológica e sua abstração teórica” (SAMOYAULT, 2008, p.18).

É possível pensar a intertextualidade para além do texto, para as trocas e relações sociais. “Se se considerar toda e qualquer produção humana como texto a ser lido, reconstruído por nós, a sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual, em constante movimento. O espaço cultural é, pois, intertextual” (PAULINO, 1995, p.12).

No caso de “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, a ligação intertextual com o conto de fadas é clara, como o próprio título deixa evidente. Cabe averiguá-la no que concerne ao enredo, o que será realizado mais à frente. Quanto aos contextos sociais, talvez a França do século XVIII de Villeneuve e Beaumont esteja mais próxima do Brasil do século XX do que se poderia esperar em um primeiro momento.

Pode-se afirmar, então, que “A Bela e a Fera” aparece como uma narrativa matriz para demais textos que foram sendo “metamorfoseados” e surgiram depois de sua escrita. Aqui o destaque é dado para o conto de Lispector, porém há outras histórias que também realçam a disseminação do conto de fadas original para outros gêneros e mídias. Dentre elas, pode-se citar a narrativa de imagens elaborada por Rui de Oliveira (2015), pela qual ele recebeu o Prêmio Jabuti de Ilustração em 1995, a reelaboração de Sandra Trabucco Valenzuela (2021), que ganhou o prêmio AELIJ (Associação de Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil) de 2021 na categoria reconto e as histórias em quadrinhos da *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa. Há ainda as adaptações cinematográficas, como *A Bela e a Fera*, de Jean Cocteau (1946), e a homônima de Christophe Gans (2014), além da animação de mesmo nome da Disney de 1991 e seu *live action* de 2017. Vale mencionar também a crônica de viagem “A Bela e as Feras”, de Cecília Meireles (2016), publicada originalmente no diário matutino do Rio de Janeiro *A manhã* em 23 de Outubro de 1941, na qual a autora narra uma tourada que presenciou em um domingo no México. Logo, nota-se a transformação do próprio texto que se multiplica em gêneros e suportes variados.

Assim, a questão da metamorfose aparece sob diferentes aspectos e é um ponto em destaque nos contos aqui analisados. Ora abordada de forma mais literal, ora de forma mais

metafórica, é pungente a mudança (das personagens e do texto). O ser humano é uma sucessão de mutações ao longo da vida, as mulheres são, sobretudo, desdobráveis. Talvez seja essa inquietação que faça com que o tema venha sendo utilizado na literatura há muito tempo, nos mais variados lugares e épocas, tanto em Ovídio quanto em Kafka, para citar dois autores que focalizam o assunto no título de suas obras. Logo, é um enredo recorrente não só na literatura considerada infantil. Vale esclarecer, no entanto, que a relevância do tema desse trabalho não está no fato de ser abordado para além dos contos de fadas. Pelo contrário, isso mostra o quão as narrativas da tradição versam sobre questões que são inerentes ao ser humano, seja ele criança seja adulto.

Dessa forma, a presente dissertação procura destacar o papel relevante da metamorfose, um tema que atravessa o tempo e diferentes obras literárias, dentre as quais os contos de fadas. Em uma perspectiva comparativista e historiográfica, é possível observar a transformação de personagens e também do texto, como o comprovam as diferentes variações de “A Bela e a Fera”. Além disso, é plausível evidenciar uma mudança de paradigma em relação a algumas protagonistas de narrativas da tradição, como Bela, que possuíam voz ativa e escolha. É válido realçar ainda a importância de mulheres que escreveram e ocuparam espaço na cena literária, tanto na França dos séculos XVII e XVIII quanto no Brasil do século XX, embora suas participações sejam eclipsadas por um cânone essencialmente masculino.

É preciso salientar que, por vezes, a literatura dita infantil tende a ser considerada menor, por julgarem que requer uma linguagem ou enredo mais “simplista”. Talvez o problema esteja em enxergar as crianças sob um ponto de vista adultocêntrico, como se elas precisassem se desenvolver para alcançar algo que os adultos possuem, como se lhes faltasse algo. Logo, uma literatura destinada às crianças não significa que seja só para elas, podendo ser lida, com encantamento, também por adultos. Ou ainda, que seja uma literatura de menor relevância por se dedicar a elas. A professora María Teresa Andruetto defende justamente uma literatura sem adjetivos: “quando falamos de escrita de qualquer tema ou gênero o substantivo é sempre mais importante que o adjetivo” (ANDRUETTO, 2012, p.61). A mesma ideia vale para as adjetivações de nacionalidade às literaturas que por vezes parecem ressaltar que o valor está mais no fato de serem brasileiras, francesas, inglesas, dentre outras, do que no simples fato de serem literatura. No caso da infantil, ainda há o agravante de que, durante muito tempo, os livros infantojuvenis só foram entendidos como aplicações práticas e pedagógicas, como bem pontua a pesquisadora Vera Aguiar (2006, p. 243):

Assim concebida, a obra teve desviada sua função estética e passou a servir a propósitos educacionais restritos. E aqui se localiza o pecado original da literatura infantil: ter nascido comprometida com a educação, em detrimento da arte. Nesse sentido, todo o percurso dos estudos da área defronta-se com tal impasse e procura respostas que redimensionem o estatuto literário do livro infantil.

Os contos de fadas abordam a fantasia, algo que não é superficial, ainda que aparentemente não exista na vida real. Na verdade, é justamente de seu aspecto fantasioso que se pode extrair um grande valor e a razão da perpetuação desse gênero ao longo dos anos, a encantar adultos e crianças.

O psicanalista Sigmund Freud comenta o lúdico como forma de comunicação inicial com as crianças, com o quê o infante inventa o mundo e elabora os impactos exercidos pelos outros. O brincar é situado como um movimento de passagem do trágico para o prazeroso, de mudança de um papel passivo para ativo na criança: “Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade?” (FREUD, 1976, p. 150). É válido ressaltar que lúdico se refere a algo inerente ao homem, que faz parte de seu desenvolvimento e que aponta para seu potencial criativo. Para Freud, “a criança que brinca é o adulto com humor” (1976, p. 150), visto que a brincadeira incentiva a criatividade. O brincar é também o signo da incompletude humana, mas, ao mesmo tempo, reflete o poder do desejo, “um único desejo – que auxilia o seu desenvolvimento – o desejo de ser grande e adulto”. (FREUD, 1976, p. 151). O mais contraditório disso é que ao se tornar adulto, o ser humano passa a ocultar suas fantasias. Em primeiro lugar, por entender que não se espera que continue a brincar ou fantasiar. E, em segundo lugar, devido à vergonha e ao constrangimento que algumas de suas fantasias causam, por serem consideradas infantis ou proibidas.

Vale ressaltar que ao buscar na psicanálise uma contribuição para a literatura, sobretudo para a destinada às crianças, não se entende que deva haver uma ação terapêutica ou pedagógica na literatura infantil, ainda que possa, embora essa não seja a sua função. Pelo contrário, a ideia é mostrar que as fronteiras literárias não são rigorosas e, portanto, podem ser estendidas para outras áreas de conhecimento, embora se reconheça que esse também não é um movimento necessário ou obrigatório.

A psicologia junguiana, por sua vez, recorre a histórias e mitos em sua análise do comportamento humano, razão pela qual suas contribuições soam pertinentes nos estudos literários. Ainda assim, sofrem severas críticas justamente pela utilização de narrativas em seus respectivos trabalhos. Conforme aponta a psicanalista Marie-Louise von Franz (1990), a psicologia junguiana é, por vezes, acusada de não ser muito científica, por supostamente

buscar no objeto, um sonho, um mito ou quaisquer outras narrativas, algum símbolo que o pesquisador já estaria predisposto a enxergar. Esse, no entanto, parece ser o dilema que envolve todas as ciências humanas, inclusive a literária, pois, nesses casos, o objeto científico aborda as muitas camadas da compreensão do sujeito sobre o mundo e sobre o humano.

Por fim, é importante esclarecer que o contexto em que autores e autoras escreveram é pontuado a título de referenciar as produções literárias citadas em conjunturas diferentes, o que mostra o tema da metamorfose como recorrente em distintos contextos. Entende-se, no entanto, que a análise dos textos em si não necessita obrigatoriamente dessas informações.

Feitas as devidas ressalvas, é preciso destacar que o primeiro capítulo discorre sobre a metamorfose na literatura, em Ovídio e em Kafka, e sobre as narrativas que originaram o ciclo de histórias do noivo animal da qual faz parte “A Bela e a Fera”, segundo as teorias de Aristóteles (2014), Ítalo Calvino (2007), Junito Brandão (1986) e Gustavo Bernardo (2018). Já o segundo capítulo apresenta uma perspectiva histórica acerca dos contos de fadas, permitindo o encadeamento desde sua origem oral até o apagamento feminino em sua autoria escrita canônica, perpassando o papel das preciosas, conforme aponta Marina Warner (1999) e Nelly Novaes Coelho (2012). Por fim, o terceiro capítulo faz uma análise mais detalhada das versões citadas de “A Bela e a Fera”: a de Madame de Beaumont e a de Madame de Villeneuve, na perspectiva psicanalista de Bruno Bettelheim (2007) e Diana Liechte Corso e Mário Corso (2006), e na junguiana de Marie-Louise von Franz (1980), além do conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de Clarice Lispector, segundo Benedito Nunes (2009) e David Le Breton (2011).

É válido salientar ainda que, das cerca de 20 dissertações e 5 teses presentes na plataforma CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que abordam “A Bela e a Fera” no âmbito dos Estudos Literários, nenhuma o faz com o arco aqui proposto, de interligação das duas versões dos contos de fadas com a narrativa de Lispector. Há algumas pesquisas que tratam das variações apresentadas de forma isolada ou salientam duas das três. Existem investigações que abordam adaptações cinematográficas, traduções, análises de personagens, estudos sobre o feminino neste e em outros contos de Clarice, dentre outras possibilidades, mas nenhuma com a perspectiva aqui proposta. Isso mostra que os contos escolhidos ainda têm muito a revelar.

Por fim, é importante destacar a escolha das traduções. Embora as versões de “A Bela e a Fera” de Madame de Beaumont e Villeneuve tenham sido aqui analisadas a partir de seus respectivos originais em francês, optou-se por trazer duas traduções a fim de tornar o texto

acessível em português. Para a variação de a versão de Villeneuve, a escolha é pela tradução da professora Aída Cunha (2019), resultado de sua tese de doutorado no programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Já para a versão de Beaumont, utiliza-se a da professora Susana Ventura (2019), da Universidade de São Paulo (USP), cujo trabalho se volta para pesquisa e disseminação do círculo das preciosas para o público brasileiro. A seleção de duas tradutoras para dois textos de autoria feminina não foi gratuita. É preciso valorizar o trabalho de mulheres, sobretudo pesquisadoras, que nunca é fácil, especialmente no Brasil. Como se poderá observar ao longo dessa dissertação, a autoria feminina, por si só, é uma bandeira de luta. É preciso enfatizar que o da tradução, realizado sobretudo por mulheres, também o é. A escolha por tradutoras, como as escolhidas, que dedicaram anos de estudo para o tema, permite um olhar feminino e condizente com o dos contos originais.

Assim, a presente dissertação aborda um conto de fadas que está presente no imaginário das pessoas e analisá-lo é tentar perceber o que ele pode conter para ainda interessar tantas gerações após sua escrita, a ponto de ter sido metamorfoseado em um conto que aborda o insólito presente no ser humano, tal como o fez Clarice Lispector. A transformação, literal e metafórica, é inerente ao ser humano e talvez por isso tenha sido tema recursivo ao longo da literatura. Estudar a metamorfose permite um melhor conhecimento de si e do outro, logo, a pesquisa aqui apresentada pode auxiliar no exercício de uma relação mais harmoniosa em e para sociedade, contribuindo com os estudos literários.

1 METAMORFOSE NA LITERATURA

O *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*¹ apresenta quatro significações para a palavra metamorfose. A primeira diz respeito à “mudança completa de forma, natureza ou estrutura; transformação, transmutação”. A segunda aponta um conceito biológico, uma “mudança relativamente rápida e intensa de forma, estrutura e hábitos que ocorre durante o ciclo de vida de certos animais”. A terceira denota “mudança de aparência, caráter, circunstância etc.”. Já a quarta deriva de um sentido conotativo, segundo o qual ocorre uma “mudança completa de uma pessoa ou de uma coisa”.

Na literatura, a metamorfose pode ser entendida de forma a abarcar todas essas significações. Em geral, há uma mudança na forma que gera uma transformação também no espírito.

Assim sendo, este capítulo procura, em um primeiro momento, abordar os textos mais canônicos cujo título detém o termo metamorfose. Vale lembrar que Italo Calvino (2007) sugeriu catorze razões pelas quais um livro pode ser considerado um clássico e motivos para ainda serem lidos com o passar do tempo. Uma delas aponta para o fato de um clássico ser “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p.11). Sem contar que, para o autor, “se os livros permanecem os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferentes), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo” (CALVINO, 2007, p.11). A partir dessa ideia, são analisados dois livros considerados clássicos na literatura: *Metamorfoses*, de Ovídio, e *A metamorfose*, de Franz Kafka. Essa escolha também tem como inspiração o livro do professor Gustavo Bernardo (2018) intitulado *A lei da metamorfose: de Ovídio a Kafka*, no qual o autor analisa diferentes obras de ficção que tratam da metamorfose. Ele mostra como esse tema percorre gêneros e suportes distintos e, ao fazê-lo, destaca as duas obras canônicas citadas.

Em seguida, a pesquisa aborda os contos da tradição em cujos textos a metamorfose sempre foi tema recorrente. Mais precisamente, em um grupo de narrativas pertencentes ao “ciclo noivo animal”, no qual o parceiro ou a parceira adotam aspecto animalesco.

Histórias assim categorizadas são provenientes de uma narrativa considerada matriz, a do mito de Eros e Psique, narrado por Apuleio no livro *O asno de Ouro*. A obra em questão é analisada, inicialmente considerando-se a narrativa em seus aspectos gerais, uma vez que a

¹ Dicionário eletrônico Houassis da Língua Portuguesa 3.0

metamorfose ganha destaque tendo em vista que o protagonista se transforma em asno e é esse o desencadeador de todas suas aventuras. Por fim, focaliza-se a história de Eros e Psique, que serve de base para análise do conto “A Bela e a Fera”, objetivo da presente dissertação.

1.1 A metamorfose de Ovídio e de Kafka

Pensar a metamorfose no âmbito literário pode remeter a duas obras canônicas que levam o termo no título, escritas em épocas diferentes por autores distintos, quais sejam: Ovídio e Kafka. O primeiro, poeta latino, escreveu por volta de 8 d.C. no Império Romano, enquanto o segundo, escritor tcheco de língua alemã, registrou sua novela quase homônima em 1915, no Império Austro-húngaro.

Segundo Domingos Lucas Dias (2017) na introdução de *Metamorfoses* traduzida por ele, Ovídio nasceu em 43 a.C., em um momento crucial para a história ocidental, sobretudo romana, uma vez que, no ano anterior, o imperador Júlio César havia sido assassinado e, portanto, vivia-se uma época de importante transição política. Já no momento em que Ovídio começou sua carreira poética, Augusto, o sucessor de Júlio César, havia pacificado o Império Romano e se instaurara um período de paz. Dessa forma, Ovídio obteve uma ambiência distinta da vivenciada por outros poetas romanos, como Virgílio e Horácio, os quais presenciaram períodos de guerra.

Enquanto Homero, em *Ilíada* (2013) e *A Odisseia* (2013), e emulado por Virgílio, em *Eneida* (2016), seguiram uma unidade de ação, narrando uma única aventura, Ovídio não retomou tal traço em *Metamorfoses*. Vale pontuar que Aristóteles (2014) na *Poética*, compilada por volta de 335 a.C., defendia e exaltava a unidade da ação como traço característico de um poema épico. Ainda que utilize a mesma forma de verso que Homero e Virgílio, em hexâmetro datílico, característica que passou a ser designada aos poemas épicos, Ovídio não possui uma unidade de ação. Pelo contrário, nos 15 livros que compõem *Metamorfoses*, o autor se propôs a narrar o surgimento do mundo até o momento em que vivia, o que significa que apresentou muitas ações distintas. Se *Ilíada* pode ser resumida à ira de Aquiles na guerra de Troia, *Odisseia* à volta de Odisseu para sua terra natal e *Eneida* à fundação de Roma, *Metamorfoses* não pode ser sintetizada em uma única ação. Apesar disso, é considerado um poema épico em decorrência da forma métrica empregada no verso, única

obra em que Ovídio utiliza esse tipo de construção. João Angelo Oliva Neto (2017) chama atenção para o fato de que o termo grego *épos* nomeava o gênero composto por um metro preciso, o hexâmetro datílico, logo, um poema “épico”, para os antigos, poderia ser heroico ou cosmogônico ou astronômico.

Metamorfoses é um poema que se pretende inovador porque procura recuperar o gênero de Homero e Virgílio, ainda que de forma diferente, já que não mais tratará de guerras e de um único herói. Além disso, Ovídio resgata uma tradição poética não tão exaltada até então: é a utilizada pelo grego Hesíodo que, em *Teogonia* (2022), canta a origem dos deuses em diversas ações. Dessa forma, Ovídio procura emular diferentes poetas clássicos. “Assim, as *Metamorfoses* compõem-se também elas de transformações da própria Poesia” (OLIVA NETO, 2017, p. 21).

A obra narra um compilado de mitos concatenados, tecendo um ao outro. Segundo Dias (2017, p. 36), “é tênue o vínculo que liga a sucessão dos vários mitos; é sutil, mas é eficaz”. O tradutor ainda enumera alguns recursos utilizados por Ovídio para o desencadear dos mitos que narra, tais como: a semelhança do tema, a ordem genealógica, a analogia entre as metamorfoses, a narração de outros mitos, a descrição de quadros e a preterição.

Para Ovídio, a condução do surgimento do mundo até seus dias atuais só seria possível mostrando “as metamorfoses dos seres em novos corpos” (OVÍDIO, 2017, p. 43), como já aponta nos dois primeiros versos de seu poema. Logo, a unidade das diferentes narrativas que se dispôs a cantar estaria justamente na metamorfose. O próprio poema se transforma, pois não se restringe à poesia épica, como também apresenta o gênero lírico, dramático e cômico.

O escritor Italo Calvino chama atenção para o fato de Ovídio narrar uma teia entre deuses, homens e natureza sem uma ordem hierárquica: “O mito, em Ovídio, é o campo de tensão em que tais forças se defrontam e se equilibram” (2007, p.34). Além disso, para tornar o ritmo acelerado em que uma imagem se sobrepõe a outra, faz uso do tempo presente. “E, quando Ovídio sente a necessidade de mudar de ritmo, a primeira coisa que faz não é mudar o tempo dos verbos, mas a pessoa, passar da terceira para a segunda” (2007, p.37). Assim, evoca a quem se fala, seja um deus seja uma planta. “Mesmo quando os verbos estão no passado, o vocativo provoca uma aproximação repentina” (2007, p.37). Quando quer diminuir o ritmo, detém-se em detalhes. “A coerência poética no modo que Ovídio tem de representar e narrar o seu mundo: essa efervescência e acúmulo de histórias tantas vezes similares e sempre diferentes, em que se celebra a continuidade a mobilidade do conjunto” (2007, p.40).

Ovídio canta a origem dos seres, como o loureiro, as montanhas, as serpentes e muitos outros. No Livro I, narra a lenda da criação do primeiro lobo, Licáon. Ele zomba das súplicas que o povo de Arcádia dirigia a Júpiter e chega a tramar a morte do deus para averiguar sua suposta imortalidade. Como castigo, “as suas vestes transformam-se em pelos, os seus braços transformaram-se em pernas. Torna-se um lobo [...]” (2017, p. 61). Sua filha, Calisto, alguns versos depois, é metamorfoseada em urso por Diana, como vingança por Júpiter ter se deitado com a jovem descendente de Licáon, embora contra a própria vontade da moça.

Vale ressaltar que a metamorfose do lobo é um tema recorrente nos contos da tradição. Para o professor Gustavo Bernardo (2018, p.70), “a imagem do lobo se liga à floresta, à solidão e à fome, mas também à sexualidade”. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos*, publicado originalmente em 1969, apontam que a transformação do homem em lobo, a figura do lobisomem, “evoca uma ideia de força mal contida, que é consumida com furor, mas sem discernimento” (2022, p. 170).

No Livro VIII, na voz do rio Cálidon, Ovídio ainda chama a atenção para a possibilidade de um mesmo ser ter a capacidade de se transformar em mais de um: “Há corpos, ó mais valente dos heróis, cuja forma, uma vez mudada, se mantêm no seu novo estado; há outros que têm o privilégio de se mudar em figuras várias [...]” (2017, p. 463). Em seguida, exemplifica com Proteu, habitante do mar, que de rapaz se transformara em leão, depois em javali e posteriormente em serpente; podia também ser touro, pedra, árvore, água ou fogo. Em *Os Lusíadas*, poema épico a narrar a história do povo de Portugal, Camões faz menção a Proteu como ser que cuidava dos animais do mar, “o gado marítimo”, filho de Netuno, o deus do mar.²

No final do mesmo Livro VIII, Ovídio ainda canta a história de Mnestra, cujo pai, Erisícton, quando percebeu que a filha tinha um corpo que se transformava, passa a vendê-la a donos diferentes a fim de saciar a própria insaciável fome, fruto da vingança de Ceres: “E ela, como égua agora, depois como ave, como boi, a seguir, como veado, depois, deixava-os e fornecia a seu ávido pai injusto alimento.” (2017, p. 473). Por fim, “Erisícton começou a arrancar com ferozes dentadas os próprios membros e, infeliz, alimentava o corpo à medida que o reduzia” (2017, p. 473).

As explicações de Ovídio para as metamorfoses se baseiam na vontade dos deuses. Independentemente disso, é notório o princípio científico de que na natureza tudo se transforma. No último volume, Livro XV, há inclusive ensinamentos atribuídos a Pitágoras

² *Os Lusíadas*, VI, 20, vv.5-6: “O profeta *proteo*, deixando o gado / Marítimo *pacer* pela água amara”

justamente sobre isso: “Renovadora das coisas, a natureza refaz umas figuras a partir de outras. No mundo inteiro nada morre, acreditai em mim, mas muda e renova a feição.” (2017, p. 805). O autor ainda se estende e fala da metamorfose das nações e também dos animais, mesmo após a morte, já que se tornam vermes.

Vale destacar ainda o mito de Vênus e Adônis, cantado no Livro X, pois tem relação com o grupo de narrativas do ciclo noivo animal, a serem analisadas no item seguinte. Adônis é filho de Mirra com o pai dela, Cencreis. Sob influência da deusa do amor Vênus, Mirra se apaixona pelo pai, engana-o e engravida dele. Como castigo, é metamorfoseada em árvore. Assim, Adônis nasce de um tronco e é um jovem belíssimo. Cupido, sem perceber, flecha Vênus, o que faz com que ela se apaixone perdidamente pelo jovem, o que se torna uma vingança pela ação dela em relação à mãe do rapaz. Apesar das advertidas de Vênus para que Adônis não cace alguns animais selvagens, ele assim o faz quando a deusa se afasta. Adônis segue o rastro de um javali e é morto pelo animal. Do seu sangue, Vênus faz nascer uma flor vermelha e, assim, metamorfoseia-o em uma anêmona. “E não demorou mais de uma hora até que, do sangue, nascesse uma flor de cor igual às que a romãzeira, que oculta a semente debaixo de flexível casca, costuma produzir” (OVÍDIO, 2017, p. 575). É interessante destacar que o inglês William Shakespeare, em 1593, baseia-se nessa narrativa para escrever o poema *Venus and Adonis* (*Vênus e Adônis*)³ no qual versa sobre a paixão da deusa pelo mortal.

Em geral, os quinze livros apresentam metamorfoses físicas, mas também é possível observar uma transformação interior por meio das consequências para os atos dos agentes da obra, os quais passam a lamentar algumas de suas atitudes. É o caso, por exemplo, de Faetonte, narrado no Livro II, que se arrepende por ter pedido como teste de paternidade a seu pai, Febo, deus do Sol, que lhe permitisse governar o carro paterno portador do fogo e conduzido com cavalos de pés alados. Como Faetonte não consegue dirigir o carro, a terra queima em muitos lugares e como se aproximara muito da Etiópia, as pessoas de lá ficam negras: “Foi então, segundo se crê, que os povos etíopes, ao subir-lhes o sangue à superfície do corpo, se tornam negros” (OVÍDIO, 2017, p. 117). Por fim, Faetonte é metamorfoseado em uma estrela cadente, repensando sua inconsequência e impetuosidade. Em *Os Lusíadas* a cor da raça negra também é explicada por Fáeton ter se aproximado demasiadamente do continente africano, queimando as pessoas.⁴ Seu final, no entanto, seria diferente: como

³ Tradução de Alípio Correa de Franca Neto. In: SHAKESPEARE, William. *Vênus e Adônis*. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Leya, 2013.

⁴ *Os Lusíadas*, I, 46, vv.4-8: “A gente da cor era verdadeira / Que *Faeton*, nas terras acendidas, / Ao mundo deu, de ousado e não prudente. / O Pado o sabe e Lampetusa o sente.”

punição, ele é lançado ao rio Pó e morre. Já para o professor Junito Brandão (1986), Faetonte é filho de *Céfalo* e a Eos (Aurora).

Na segunda obra canônica anteriormente citada, a de Kafka, a transformação psicológica é ainda mais facilmente observada. A metamorfose literal fica em segundo plano.

Franz Kafka nasceu em 1883, no fim do século XIX e, portanto, vivenciou a passagem para o século XX. Foi um tempo cultural e intelectualmente marcado pelo pessimismo de Shopenhauer, pelo niilismo de Nietzsche, pelo existencialismo de Kierkegaard, pelas ideias de inconsciente de Freud e pela individuação de Jung. Mesmo as ciências exatas deixam de fornecer certezas ao homem, somente probabilidades, como exemplifica a teoria da relatividade de Einstein.

Kafka habitava em Praga, pertencente ao Império Austro-húngaro naquela época. Dessa forma, vivenciou a instabilidade política decorrente do assassinato da imperatriz Sissi e de herdeiros ao trono, o que culminou na Primeira Guerra Mundial. O Império Austro-húngaro era uma confluência de diferentes nacionalidades (austríacos, eslavos, húngaros, dentre outras) e cada uma buscava seu espaço de independência política, cultural e social.

Essa diversidade se refletia na questão da língua. Kafka falava alemão, por ser a língua oficial do império, e também tcheco, tendo em vista que nascera em um bairro judeu da cidade de Praga e este era um dialeto local. Assim, o autor dominava ambas as línguas, embora escrevesse em alemão.

A *metamorfose* inicia com o despertar do protagonista: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso.” (KAFKA, 1997, p. 7). No que diz respeito a esse *incipit*, um dos mais comentados e famosos da literatura, o professor Gustavo Bernardo escreve: “A abertura do romance é a rigor da ordem do fantástico, mas o restante do romance não o é, porque a transformação da personagem incorpora-se ato contínuo à realidade” (2018, p. 170). Além disso, o tradutor Modesto Carone no posfácio da edição que traduz pontua a preocupação de Kafka com o detalhe e que isso não seria gratuito:

Esta (a sintaxe pessoal do autor) se caracteriza por sentenças longas moduladas por enunciados breves, capazes de cobrir um parágrafo inteiro, com uma carga abundante de subordinações, inversões ou expletivos, que na realidade têm a função de assinalar, no recorte tortuoso e preciso da frase, não só a trama em que se perde o personagem, como também sua necessidade de “naturalizar”, pela lucidez o absurdo da situação descrita (1997, p. 92).

Ao longo da narrativa, é possível acompanhar como Samsa tenta se adaptar a sua nova realidade. Para tanto, Carone (2009), em *Lições de Kafka*, destaca a atuação desse narrador “que se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista – e nesse caso

o relato objetivo, através do discurso direto e indireto, se entrelaça com a proximidade daquilo que é experimentado subjetivamente pelo herói” (2009, posição 141). Aprisionado na carcaça de um inseto, precisa reaprender a andar, a se alimentar e a se comunicar:

A metamorfose de Gregor é irreversível, ao contrário das que povoam os contos de fadas: sapos e porcos voltam a ser gente. Não há bruxas amaldiçoando Gregor, assim como não há outros responsáveis pela mudança. A metamorfose do caixeiro-viajante, apesar de irreversível, jamais se completa. Os seres metamorfose falam ou se expressam de algum modo, enquanto Gregor não se faz entender pelos outros, embora os continue entendendo. Se tantas vezes a metamorfose implica ou simboliza liberdade, como quando a lagarta se transforma em borboleta, para Gregor, a mudança implica prisão. (BERNARDO, 2018, p. 171)

Bernardo (2018) salienta ainda como a transformação de Samsa acontece em movimento contrário ao esperado, já que de homem se metamorfoseia em inseto, isto é, de um ser normal para um asqueroso: “Na natureza, vemos metamorfose tão drástica apenas quando a lagarta gosmenta se transforma na bela borboleta.” (2018, p. 170).

Nota-se que, no romance kafkiano, há uma metamorfose literal, tal como as narradas por Ovídio, mas a percepção interpretativa é especialmente no sentido figurado. O protagonista precisa lidar com a vergonha e o nojo que provoca em si mesmo e em seus familiares. Aos poucos, vai sendo abandonado, o que acentua o contraste com o tratamento que recebia antes de sua transformação, a ponto de questionar se a abordagem anterior não era apenas por interesse, já que Samsa costumava ser o arrimo da família.

Dessa forma, Kafka parte de uma metamorfose física para problematizar questões como a incompletude humana, a necessidade de relacionamento social e a busca do pertencimento, dentre outras. Não à toa, costuma-se utilizar o adjetivo kafkiano para se referir “à sensação de surrealidade da realidade” (BERNARDO, 2018, p. 176). Certamente é uma obra de múltiplas camadas.

Esses dois exemplos de obras canônicas da literatura que abordam a metamorfose já em seus respectivos títulos, escritas em épocas e contextos sociopolíticos distintos, mostram como esse tema é abrangente e ainda se mantém atual. Para além de seu sentido literal, a metamorfose proporciona discussões importantes e necessárias acerca da humanidade.

Bernardo (2018) não só analisa Kafka, mas demais obras literárias que dialogam com a temática da metamorfose. O autor discorre sobre as diferentes concepções que o tema recebe nas religiões mono e politeístas, no sentimento de criatura e de incompletude que os relatos bíblicos despertam no ser humano, na forma como a metamorfose pode ser associada ao mal, dentre outros aspectos. Ele assegura:

Entre o poema de Ovídio e o romance de Kafka, milhares de metamorfoses ficcionais se sucedem, saindo das páginas dos livros sagrados, passando pelos contos populares, chegando à literatura burguesa e se consagrando nas diferentes vertentes do fantástico. (BERNARDO, 2018, p. 31)

O pesquisador Tzvetan Todorov (2013) postula a existência de três gêneros: o fantástico, o estranho e o maravilhoso, além de narrativas fronteiriças entre eles. A definição de cada um concentra-se na forma como compreendem um evento aparentemente irreal. Enquanto o fantástico aponta hesitação quanto à realidade sobrenatural da situação apresentada, o estranho busca uma explicação racional e o maravilhoso decide que o evento sobrenatural é possível, ainda que não esteja na convenção do que é real. No último gênero, não há hesitação ou dúvida por parte do leitor ou do narrador, o evento é apresentado e aceito como natural:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2013, p.161)

É no âmbito do maravilhoso que se inserem os contos da tradição que abordam a metamorfose, no qual a fantasia é naturalizada. “O mágico paradoxalmente define a normalidade. Daí o aparecimento frequente, em tais histórias, de metamorfoses, disfarces e acima de tudo de tarefas impossíveis – os *adynata* – das narrativas populares” (WARNER, 1999, p. 164).

A professora Nelly Novaes Coelho (2000) salienta que há muitas transformações de personagens, aristocratas ou plebeus, em animais, geralmente fruto de encantamentos por entes maléficos. Ressalta que também ocorrem metamorfoses em elementos da natureza, como árvore, roseira, montanha, lago, dentre outros, ainda que em menor quantidade. Para a autora, esse parece ser um tema recorrente a surgir desde as mais antigas narrativas a que se tem acesso:

Liga-se, talvez, a antigas crenças de que todos os seres anormais ou disformes (formas humanas misturadas a formas animais, seres fabulosos) possuíam altos poderes de interferência na vida dos homens. Nota-se ainda que, normalmente, são as *mulheres* que conseguem desencantar os *encantados*. (2000, p. 177)

Essa interferência feminina é mais fortemente observada em contos nos quais a metamorfose do ser amado depende de um dos pares. Tratam-se dos contos do ciclo noivo animal ou noiva animal.

1.2 O Ciclo Noivo Animal ou Noiva Animal

Um dos temas mais presentes nos contos da tradição é a metamorfose de uma das personagens em animal, sobretudo quando o retorno à forma humana só é possível por meio do encontro amoroso com uma figura do sexo oposto. Trata-se do ciclo noivo animal.

Por mais diferentes que sejam essas histórias, uma característica comum a todas elas é o parceiro sexual vivenciado de início como um animal; por conseguinte, na literatura sobre os contos de fadas, esse ciclo se tornou conhecido como o do ‘noivo animal’ ou ‘marido animal’. (BETTELHEIM, 2007, p. 381).

Há muitas narrativas que se enquadram nessa temática, tais como: “O Rei Sapo”, “O Corvo”, “O Tocador de Tambor” e “Branca de Neve e Rosa Vermelha”, dos irmãos Grimm. Para além dessas coletadas pelos alemães, podem-se citar também o conto norueguês “A Leste do Sol e a Oeste da Lua”, atribuído a Peter Christien Asbjørnsen e Jørgen Moe, e o romeno “O Porco Encantado”, de Petre Ispirescu. A narrativa a ser mais profundamente analisada nessa dissertação, “A Bela e A Fera”, também faz parte desse grupo.

No caso do Brasil, a pesquisadora Doralice Alcoforado (2000) publicou um artigo em que comenta sobre as histórias do tipo noivo ou noiva animal presentes no folclore brasileiro. Trata-se de um levantamento feito durante 13 anos pelo Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da Universidade Federal da Bahia. Encontraram 99 versões, produzidas em diferentes lugares e momentos:

Nas versões brasileiras, o noivo metamorfoseado pode vir na aparência de fera, lagartão, teiú, veado, porco, leão, dragão, sapo, boi, camaleão, burro, urubu, cobra, lagartixa, papagaio, pombo, peixe ou mesmo beija-flor. Em pequeno número, o ser metamorfoseado é a noiva que se apresenta sob a forma de jia, serpente, sapa, rã, lebre, abelha ou macaca (ALCOFORADO, 2000, p.42).

Luís da Câmara Cascudo (2004), em *Contos Tradicionais do Brasil*, também apresenta uma versão brasileira de “A Bela e a Fera”, coletada em Minas Gérias que, segundo o autor, é uma das mais completas. A principal diferença é que o pai teria que levar para Fera a primeira criatura que avistasse em casa quando retornasse ao lar. Não há recomendação precisa acerca de uma das filhas, muito menos a mais nova. Segundo Cascudo, “a promessa de entregar (sacrificar) quem primeiro visse no seu regresso articula o conto com as raízes mais antigas da tradição religiosa” (2004, p.121).

Independente da variação, o ponto em comum é que o ser amado necessita percorrer certa trajetória para voltar a sua forma humana: “Nos contos de fadas, redenção refere-se especificamente a uma condição em que alguém foi amaldiçoado ou enfeitado e é redimido

através de certos acontecimentos ou eventos da história” (VON FRANZ, 1980, p.7). A professora Regina Michelli (2015) chama atenção para o processo de redenção:

A redenção do ser encantado depende da figura feminina que, para atingir esse objetivo, precisa respeitar algum interdito, especialmente não compartilhar com outrem o que pertence à vivência dos dois amantes. Rompido o interdito ou a recomendação dada, cabe à figura feminina realizar tarefas extenuantes – associadas às forças da natureza e a seus ciclos (noite/Lua, dia/Sol, mutação/Vento) – ou dar um simples beijo em seu príncipe como estratégia de redenção. Ocorre o desfecho feliz, em que cessa o encanto da figura masculina graças ao empenho da heroína. (2015, p. 238-239)

Bruno Bettelheim (2007) ainda considera outros contos como “O Barba Azul”, de Charles Perrault, e “O Pássaro de Fitcher”, dos irmãos Grimm, como pertencentes à categoria do ciclo noivo animal. Na primeira narrativa, o marido sai e pede que a esposa não abra um quarto secreto, embora lhe entregue a chave. Ela espera que o parceiro saia e entra no cômodo interditado. A mulher tenta disfarçar, mas a chave fica impregnada do sangue das ex-mulheres assassinadas que encontra no tal quarto. Na segunda história, um feiticeiro rapta três irmãs e impõe o mesmo interdito de não entrarem em determinado cômodo, deixando um ovo ao cuidado delas. As duas mais velhas adentram o local proibido e deixam o ovo cair e, como a chave, ele se suja com o sangue das pessoas mortas que encontram por lá. Só a mais nova é esperta o suficiente para deixar o ovo do lado de fora antes de entrar. Com isso, consegue ao final salvar as irmãs e a si própria camuflando-se com penas de pássaros. “‘O Barba Azul’ e ‘O Pássaro de Flichter’ são considerados aqui porque esses contos apresentam em sua forma mais extrema o motivo de que, como prova de lealdade, a mulher não deve inquirir dos segredos do homem” (BETTELHEIM, 2007, p. 402).

Clarissa Pinkola Estés (2008) faz uma série de considerações a partir do conto “O Barba Azul” e uma delas diz respeito justamente a essa questão da curiosidade feminina. A autora pontua como a bisbilhoteira da mulher é criticada e vista até como perigosa. O perigo dessa perspectiva é que a mulher tende a abandonar seus instintos:

Foi atribuída à curiosidade feminina uma conotação negativa, enquanto a masculina era chamada de curiosidade investigativa. As mulheres eram abelhudas, enquanto os homens eram indagadores. Na realidade, a trivialização da curiosidade das mulheres, que faz com que elas se assemelhem mais a espiãs chatas e maçantes, representa uma negação do *insight*, da intuição e dos pressentimentos das mulheres. Ela nega todos os seus sentidos. Ela tenta atacar sua força fundamental (2008, p. 67).

Vale destacar que nem sempre é a figura masculina que sofre a metamorfose. Embora não seja o que ocorre na maioria dos casos, a figura feminina também se transforma, tal como ocorre em “Pele de Asno”, de Charles Perrault. Nesse conto, a protagonista se disfarça usando uma pele de asno para fugir do desejo incestuoso do pai. Assim, ainda que não seja uma metamorfose literal, Pele de Asno passa por uma transfiguração. Para tal entendimento, é

preciso recorrer à definição do professor Carlos Reis (2018) acerca da “figura” de uma personagem:

A figuração é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. (2018, p.122-123)

O prefixo “trans” sugere “para além de”. Logo, *Pele de Asno* é uma personagem que se transfigura porque vai além de uma única figuração.

É importante esclarecer também que a escolha dos animais no momento da metamorfose não é gratuita. São geralmente figuras que causam asco, seja por nojo ou por medo, transformação comumente promovida como punição. Narrativas desse tipo “são aquelas em que os percalços da relação começam por haver algo de repulsivo, animalesco ou indomado em um dos membros do casal” (CORSO; CORSO, 2006, p.129).

Embora o olhar psicanalista de Bruno Bettelheim (2007), por vezes, seja considerado muito generalista, uma vez que não leva em ponderação as condições sociais e políticas de coleta dos contos tradicionais que analisa, focando somente na reação das crianças, não se pode negar que o autor é um grande defensor dessas narrativas. O historiador Robert Darnton (2018) critica o fato de Bettelheim não questionar a origem dos contos que analisa nem outros significados que possam ter tido em outros contextos. Como será discutido no capítulo seguinte, muitos contos de fadas surgiram como narrativas contadas oralmente por camponeses e, portanto, tratavam de temas como a morte, o sexo e a fome com bastante naturalidade, por serem parte da realidade que vivenciavam. Era comum, por exemplo, pais abandonarem os filhos na estrada, pois não havia como conseguirem alimento para todos, dentre outras ações que aparecem nas histórias de tradição popular. “E por aí vai, do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo. Longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (DARNTON, 2018, p. 28-29). Além disso, não se pensava na infância como uma fase específica da vida, diferente da adolescência, da fase adulta ou da velhice. As crianças compartilhavam dos mesmos ambientes e experiências que os adultos.

Isso não quer dizer que se deva abolir as análises de Bettelheim, apenas evidenciar que o psicanalista utiliza as versões as quais teve acesso e desconsidera outros possíveis contextos. Ao mesmo tempo, o autor vê o lado positivo e terapêutico na recepção desses contos pelas crianças, pois ajudariam os infantes a lidarem com traumas e temas difíceis - por

exemplo, o incesto como no conto já comentado “Pele de Asno”. É bem verdade que esse resultado nem sempre é satisfatório, como pondera Jack Zipes (1986), já que essas narrativas também podem acarretar em certo bloqueio na maturação natural de alguns leitores. Ainda assim, feitas as devidas ressalvas, entende-se que o estudo de Bettelheim (2007) permanece atual, pois, muitas vezes, o primeiro contato com temas tabu como o sexo acontece por intermédio desses contos.

No caso do grupo de narrativas aqui analisadas, Bettelheim (2007) avalia que a visão animalesca sugere a primeira vez do sexo e, por isso, torna-se necessário o casamento para que o par amoroso não adquira mais tal aspecto. O autor pondera que durante muito tempo a perda da virgindade só era socialmente aceita quando acontecia após o enlace matrimonial, uma vez que a primeira relação sexual era vista como um ritual, sobretudo para as mulheres. Talvez ainda o seja em algumas culturas, razão pela qual contos com essa abordagem ainda se mantenham populares. A compreensão do sexo como um tabu é reforçada pela ausência de punição que em geral acontece para a feiticeira que lança a maldição e causa a metamorfose:

As histórias de noivo animal indicam que é sobretudo a mulher quem necessita mudar da rejeição à aceitação sua atitude para com o sexo, porque, enquanto este lhe parece algo feio e animalesco, permanecerá animalizado no macho; isto é, ele não será desencantado. Enquanto um dos parceiros tiver aversão ao sexo, o outro não poderá apreciá-lo; enquanto um deles o ver como animalesco, o outro permanecerá parcialmente um animal para si próprio e para o parceiro. (BETTELHEIM, 2007, p. 386)

Além disso, em histórias nas quais o encontro do herói ou heroína com a figura animal acontece por intermédio do incentivo do progenitor, tal como em “A Bela e a Fera”, nota-se uma necessidade de obediência à figura paterna para que o enlace amoroso se inicie. Para Bettelheim (2007), é o amor edipiano pelo pai que se transfere para o outro, de modo que “pareça lhe oferecer uma realização adiada de seu amor infantil pelo pai, ao mesmo tempo que proporcione a realização de seu amor maduro por um companheiro de mesma idade” (BETTELHEIM, 2007, p. 384).

Muitas vezes parece que os jovens, até certo ponto da vida, manifestam dificuldade de aceitar que precisam sair da proteção de seus pais e abandonar o cuidado deles para viverem de forma independente: “Parece que, em certos momentos, uma filha porá todos os empecilhos possíveis ao casamento a fim de permanecer na Corte de seus pais” (CORSO; CORSO, 2006, p.133). Na verdade, alguns jovens nunca superam essa fase e, quando o fazem, no entanto, se abrem para o desconhecido e, muitas vezes, descobrem no outro uma nova e inesperada ligação.

Para o casal psicanalista Diana Corso e Mário Corso (2006), a figura animalesca do par representa o olhar para a cultura do outro que, por vezes, é tão distinta, que chega a causar medo. Na visão dos autores, o retorno à forma humana representa a aceitação necessária de uma cultura diferente, algo que só virá depois de certo período:

De qualquer maneira, a moça ingressava em outra família como uma estrangeira. Era preciso que ela se habituasse a novos códigos, costumes, sabores e cheiros. Cada família é como um pequeno país, com linguagem, rituais e gastronomia próprios. [...] Não é de admirar que essa diferença pudesse ser vista, de maneira alegórica, como seu amado fosse de outra espécie. (CORSO; CORSO, 2006, p.145)

Nessas narrativas, a redenção, o retorno à forma originalmente humana, leva certo tempo para acontecer, não é algo imediato e rápido. A psicanalista Marie-Louise von Franz pondera justamente sobre essa questão: “Assim, é uma questão de *timing* e nesse ponto chegamos a um dos problemas cruciais do motivo da redenção: o problema do tempo”. (1980, p.77). Trata-se do amadurecimento necessário ao casal para que inicie sua vida a dois: “Uma mudança na atitude consciente tem sempre que ser elaborada primeiro por um esforço humano e com devoção humana” (VON FRANZ, 1980, p.80).

A escritora inglesa Angela Carter (2017) escreveu o livro *The Bloody Chamber and Other Stories*, publicado em 1979, no qual reúne dez histórias em que reescreve contos da tradição. Em uma delas, intitulada “A companhia dos lobos”, Carter revisita o tradicional “Chapeuzinho Vermelho”, anteriormente escrito por Perrault e pelos irmãos Grimm. Se na versão da tradição, a jovem protagonista encontra um lobo na floresta enquanto se encaminha para casa da avó e, quando lá chega, se depara com o mesmo animal pronto a comê-la, na versão de Carter, o final é bem diferente: a moça “dorme tranquila e profundamente na cama da avó, entre as patas do afetuoso lobo” (CARTER, 2017, p. 206). Antes disso, ela já havia passado por um ritual, uma espécie de “cerimônia selvagem de casamento” (2017, p. 205). De certa forma, pode-se entender que a jovem se confunde com o próprio lobo, “em uma confusão de pegadas de patas” (2017, p. 205).

Em outra história, “A noiva do tigre”, Carter revisita “A Bela e a Fera”. No conto tradicional, ao final, Fera volta a sua forma humana, enquanto na versão de Carter é Bela quem se metamorfoseia em animal, no caso um tigre, para se ajustar a seu parceiro. Nas palavras da heroína da história, “Meus brincos se transformaram novamente em água e escorreram pelos meus ombros; sacudi as gotas de cima da minha pelagem tão bonita” (CARTER, 2017, p. 134).

Na visão de Carter, é a própria heroína quem se metamorfoseia e se confunde com o tigre, em uma amostra de aceitação e inserção na cultura do par amoroso com quem

constituirá uma nova família, tal como pondera Corso e Corso (2006). Outra possibilidade é apresentada pela professora Maria Cristina Martins:

Uma das leituras possíveis desse desfecho é a de que, ali, Carter estaria fazendo a defesa da importância de a mulher buscar e permitir o contato com o lado selvagem da feminilidade, ou seja, com a sensualidade e, por que não dizer, com o próprio poder e vigor de sua materialidade sexual. É nesse sentido que a visão tradicional da sexualidade feminina é pervertida (em seu sentido etimológico, per + vertere = virar-se de frente). (2015, p. 45)

Há ainda outra história nessa citada coletânea de Angela Carter (2017) na qual ela mais uma vez revisita “A Bela e a Fera”. No conto “O Sr. Lyon faz a corte”, a autora mantém a ideia de que é a Fera quem se metamorfoseia para forma humana com a ajuda de Bela. O diferencial está no fato de trazer o conto para uma Londres moderna e tentar destacar que a heroína não vai até Fera por uma obediência cega ao pai: “Não pense que ela não tinha vontade própria. Estava apenas possuída por um senso de obrigação incomumente forte e, além disso, teria ido de bom grado até os confins da terra por seu pai, a quem amava muito” (CARTER, 2017, p. 78)

Martins (2015) estuda contos de fadas contemporâneos sob o viés do revisionismo. Trata-se de uma teoria que confere novo significado aos contos tradicionais, conforme os anseios e os questionamentos da época atual:

Em seu sentido mais geral, revisão significa ato ou efeito de rever, ou seja, tornar a ver; ter novamente sob os olhos; ver com atenção; examinar cuidadosamente. Nesse estudo, o termo revisão é tomado em seu sentido de uma nova leitura de textos consagrados que promove alterações, em função de se ter repensado, reconsiderado ou reavaliado os mesmos [...]. (2015, p. 38-39)

Mais precisamente, Martins problematiza a questão do gênero, a forma como, nos contos de autoria canônica, majoritariamente masculina, os papéis designados para as figuras femininas são, em geral, diferentes dos desempenhados pelas masculinas, além de dicotomizarem a figura da mulher entre positiva (a fada, a princesa, a heroína) e negativa (a bruxa, a madrasta, a vilã). Embora o presente trabalho procure relativizar essa visão, por vezes naturalizada, e mostrar que, mesmo em contos tradicionais, o papel da mulher pode fugir dessa polarização, a revisão e a reescritura - como chama Martins (2015) - dessas narrativas somam ao objetivo de repensar o papel feminino nos contos da tradição.

Bettelheim (2007) e o casal Corso (2006) consideram que as histórias do ciclo noivo animal possuem como base o mito de Eros e Psique, conforme narrado pelo latino Apuleio (2019). Por volta do século II d.C., ele teria escrito um livro intitulado *O Asno de Ouro* ou *Metamorfoses*.

1.3 *O Asno de Ouro*

A professora Adriane da Silva Duarte (2019), na apresentação da edição mais recente de *O Asno de Ouro*, contextualiza que Apuleio teria produzido esse livro em latim, a partir de um original grego, e assim findado com a distinção e a fronteira entre romances gregos e latinos. O romance grego de autoria de Luciano de Samósata e intitulado *Lúcio ou O asno* tem o conteúdo bem semelhante ao de Apuleio, com algumas distinções:

O tom de *O Asno* é alegremente lascivo e implacável em sua sátira da selvageria e egoísmo humanos. Depois de heroicas aventuras sexuais com a empregada, o herói desfruta de uma diversão ainda mais extenuante com uma mulher que o ama precisamente por ser um asno, por motivos óbvios e pornográficos, e o descarta quando ele volta a se tornar homem. Torturas terríveis são tramadas pelos ladrões; ninguém se comporta bem: nada é para o bem no pior de todos os mundos possíveis (WARNER, 1999, p. 174)

Duarte (2019) também ressalta o fato raro de a obra ter obtido uma boa recepção ainda na Antiguidade. Além disso, Apuleio não seria considerado propriamente um “romancista”, já que se dedicara a gêneros diversos, como poesia, tratados filosóficos e fisiológicos, dentre outros, embora, na modernidade, sua vasta produção tenha se resumido à obra aqui analisada.

Quanto à duplicidade do título, os pesquisadores não chegam a um consenso. Há um grupo que acredita em *Metamorfoses* como forma de Apuleio aludir ao livro homônimo do poeta latino Ovídio, anteriormente citado, com o qual dialoga. Já outro grupo aponta o título mais conhecido, *O Asno de Ouro*, pois teria sido a denominação dada por Agostinho de Hipona. A pesquisadora Ruth Guimarães (2019) no prefácio da edição que traduz, afirma que “se tratava de uma história *de ouro*, para ser lida, *de ouro* para ser apreciada, *de ouro* porque de ouro mesmo, tão extraordinária era; e o restritivo implica um julgamento” (2019, p. 24). Independentemente disso, torna-se impossível precisar como o autor efetivamente batizou sua obra. Fato é que ambos os títulos conseguem ressaltar o cerne da história: a transformação de um homem em um asno.

O Asno de Ouro ou *Metamorfoses* trata de uma narrativa do tipo moldura, quando há uma história que atua como fio condutor para as demais, presentes no livro. No caso, é a de Lucio, um homem que se hospeda na casa de um amigo e se transforma em um asno devido à curiosidade em verificar as artes mágicas com as quais estava envolvida sua anfitriã. Por engano, utilizou o unguento errado e, com isso, sofreu a transformação. Embora possuísse a aparência de asno, Lucio manteve seu intelecto humano. Assim, por onde andava, como burro, compreendia tudo o que diziam. Ao final, Lucio reassume sua forma humana por

intermédio da deusa Ísis. “Estas pequenas estórias incidentais poderiam realmente ser tratadas como sonhos ou fantasias. Elas ilustram e complementam as aventuras por que Lúcio-Apuleio passa” (VON FRANZ, 2014, p. 68).

Logo no início da narrativa, Lucio encontra um amigo, Aristômenes, que lhe conta um fato inusitado sobre Sócrates, que se envolvera com magia e acabara mal. O nome, por si só, é bem sugestivo, já que Apuleio era um reconhecido platonista (vale lembrar que Platão era discípulo do filósofo Sócrates). Assim, a história do amigo de Aristômenes deveria ter servido como aviso para Lucio. No entanto, o que poderia ter soado como advertência não surte efeito e o protagonista também se envolve com magia e, por conta disso, se metamorfoseia em asno. Já na forma de burro, com suas orelhas enormes, passa a aprender com o que vai escutando pelo caminho. “O drama de Lúcio-Apuleio então é este – na pele de um jumento, ele ainda se sente como humano. Ele é tratado como animal, mas internamente, no seu mundo subjetivo, ele não o é” (VON FRANZ, 2014, p. 91).

Vale ressaltar também a escolha do asno como animal resultante da metamorfose de Lucio. Marie-Louise Von Franz (2014) realiza uma análise de todo o livro *O asno de Ouro* de forma a mostrar o desenvolvimento do protagonista. A autora chama atenção para o fato de que os deuses egípcios, os mais adorados na época em que Apuleio escreveu o livro, serem representados com cabeças de animais. Dessa forma, para ela, “a metamorfose grotesca de Lucio é uma deificação involuntária que aconteceu por engano” (VON FRANZ, 2014, p. 84).

Para tanto, Von Franz (2014) mostra o significado desse animal em outras conjunturas. Se, na mitologia grega, o asno fazia parte do cortejo de Dionísio, deus do vinho e das festas, e, por isso, era associado à extasia dionisíaca, à bebedeira e à sexualidade, no cristianismo, ele começa a adquirir significado diferente, por ter carregado Cristo duas vezes ao longo da Bíblia, sem contar a vez em que Deus se utilizou de uma asna para falar a Balaão. Já na Idade Média, “ele passou a representar um conjunto de atributos próprios da divindade, ou seja, a paciência, modéstia, perseverança e sobriedade” (VON FRANZ, 2014, p. 87). Por fim, a autora ainda apresenta a acepção do asno na astrologia, associado ao planeta Saturno, “o que significa inquietude, depressão criativa, desespero, peso, sofrimento, sentimento de aprisionamento, desesperança e desumanização” (VON FRANZ, 2014, p. 87). Assim, o asno surge como animal coerente para representação da jornada de Lúcio.

Além disso, Warner (1999) aproxima o asno da figura das bruxas em decorrência de sua acepção erótica: “O asno transgride as normas da sociedade humana por sua lascívia agressiva, as bruxas eram suspeitas do mesmo desprezo contaminoso pela sexualidade

apropriada e moderada” (1999, p. 176). A autora ainda lembra da peça *A midsummer night's dream* (*Sonho de uma noite de verão*)⁵, de Shakespeare, encomendada para celebração de um casamento e encenada pela primeira vez em 1600, na qual a rainha das Fadas é enfeitiçada pelo marido, o rei dos duendes, e se apaixona por um tecelão metamorfoseado em asno. Tudo não passa de mal-entendidos que se ajeitam ao final.

Uma das narrativas que Lúcio ouve em sua trajetória como asno é o mito de Cupido e Psique. Trata-se da maior delas, já que ocupa quase três capítulos inteiros do livro, além de ser a mais conhecida. A construção narrativa de Apuleio acerca de Psique ficou tão conhecida que muitos desconhecem que a origem esteja em seu livro.

É interessante que a narrativa seja entendida como mito ainda que tenha surgido como parte de um romance. Para Aristóteles (2014), o *mythos* é um desencadear de ações que não podem ser interrompidas e precisam ter começo, meio e fim. A ordenação e coerência dos fatos seriam imprescindíveis para que os espectadores pudessem compreender o todo, sem ficarem perdidos e, assim, pudessem alcançar uma relação significativa com o mito. No caso da tragédia, haveria o efeito catártico. Essa seria a razão pela qual Aristóteles coloca Homero como o maior dos poetas e cantadores de mitos.

Ainda na visão aristotélica, seriam justamente os critérios internos à obra, a verossimilhança e a necessidade, que garantiriam a universalidade do poético: “A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2014, p. 28). O mito seria o enredo que se mimetiza, proveniente de sua necessidade de concatenação de ideias.

Vale destacar também a concepção do professor Junito Brandão, segundo o qual o mito “é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais” (1986, p. 35). Logo, sua acepção é consoante com a forma como o entendiam nas sociedades onde surgiram. Não se trataria somente de uma lenda ou fábula, como pode soar para seus leitores modernos.

De outro lado, o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo. Mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra “revelada”, o dito. (...) E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. (BRANDÃO, 1986, p. 36).

⁵ Tradução de Barbara Heliodora. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes obras de Shakespeare: volume 2*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Para Nelly Novaes Coelho (2012), os mitos estão relacionados ao pensamento religioso e ligados a fenômenos inaugurais. A professora explica que o mito é fruto de uma necessidade religiosa enquanto sua interpretação revela um imperativo científico, “porque neles estaria a raiz de cada cultura e até a história particular” (2012, p.94). Ela ainda exalta a ligação entre mito e literatura, já que “não há mito sem a palavra literária” (2012, p.95) e também o diferencia da história:

E em última análise, um explica o outro: o Mito (a criação literária), construído pela imaginação, responde pela *zona obscura e enigmática* do mundo e da condição humana, zona inabarcável pela inteligência. A História (fruto do registro do já acontecido), construída pela razão, responde pela *zona clara, apreensível e mensurável* pelo pensamento lógico” (COELHO, 2012, p. 94)

Tal conceituação se assemelha à ideia de Carl Gustav Jung, que enxerga no mito uma representação de arquétipos coletivos. “Arquétipo, do grego *arkhétipos*, etimologicamente, significa modelo primitivo, ideias inatas. Desse modo, o inconsciente coletivo expressaria a identidade de todos os homens” (BRANDÃO, 1986, p. 38). Além de uma identidade individual, em todo ser humano, existiriam certos elementos coletivos, transmitidos de forma hereditária, os quais os mitos contemplam. Coelho (2012) define os arquétipos, no âmbito da literatura como representações dos impulsos da alma humana: “É nesse ‘reservatório espiritual’, que é o inconsciente coletivo, que estão os motivos ou arquétipos que vivem nos contos de fadas, nos romances maravilhosos, nas novelas de cavalaria, nas lendas” (2012, p. 98).

Joseph Campbell, em 1949, em *O herói de mil faces* discorre sobre a jornada heroica dos protagonistas, sobretudo masculinos, em mitos, lendas, contos de fadas e até sonhos. Para o autor, independentemente de serem narrativas distintas, cada qual com suas peculiaridades, elas se aproximam por apresentarem uma aventura heroica. Segundo Campbell, há um percurso padrão esquadrihado pelo herói, uma fórmula que se repete em cada monomito (termo que apropria da utilização feita por James Joyce em *Finnegans Wake*):

O herói composto do monomito é personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica. Nos contos de fadas, essa deficiência pode ser tão insignificante como a falta de um certo anel de ouro, ao passo que, na visão apocalíptica, a vida física e espiritual de toda a terra por ser representada em ruínas ou a ponto de ser arruinada física (CAMPBELL, 2007, p. 41).

Em alguns momentos, o autor parece fornecer maior relevância aos mitos por considerá-los mais generalistas e universais, ao afirmar que “o sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado” (2007, p.27), ou ainda, que “o herói de contos de fadas obtém um triunfo microcósmico, doméstico, e o herói do mito, um triunfo macrocósmico,

histórico-universais” (2007, p.41). Ainda assim, no entanto, na maior parte de sua obra, ratifica o caráter similar entre os mitos e contos de fadas:

É próprio da mitologia, assim como dos contos de fadas, revelar os perigos e técnicas específicos do sombrio caminho interior que leva da tragédia à comédia. Por conseguinte, os incidentes são fantásticos e “irreais”: representam triunfos de natureza psicológica e não de natureza física (CAMPBELL, 2007, p. 35).

É interessante pontuar ainda que, para Campbell (2007), a interpretação das narrativas da tradição, sejam elas mitos, lendas, sonhos ou contos de fadas, pode ser considerada uma espécie de metamorfose, já que adquire muitas formas distintas: “Os vários julgamentos são determinados pelo ponto de vista dos juízes” (2007, p.368). O autor faz uma analogia desse ato de interpretar com o já citado deus Proteu, visto que a divindade assume muitas formas, conforme mostrou a narração de Ovídio ou mesmo de Homero na *Odisseia*.

Bettelheim (2007) é outro autor que também reflete sobre a distinção entre os mitos e os contos de fadas. Embora o autor considere que os primeiros sejam sempre pessimistas, por apresentarem finais trágicos, e os últimos otimistas, por possuírem finais felizes, atualmente já se reconhece a existência de muitos contos de fadas com desfechos não tão agradáveis. Essa visão de Bettelheim pode ser muito generalista, mas há algo que ele pontua na distinção que vale a pena ser considerado:

O sentimento dominante que um mito transmite é: isso é absolutamente singular; não poderia ocorrer com nenhuma outra pessoa, ou em qualquer outro cenário; tais acontecimentos são grandiosos, inspiram admiração e não há possibilidade de que pudessem se dar com um mortal comum como você ou eu. A razão não está no fato de os acontecimentos serem miraculosos, mas sim em serem descritos como tais. Em contraste, embora os acontecimentos que têm lugar nos contos de fadas sejam com frequência inusitados e bastante improváveis, são sempre apresentados como comuns, algo que poderia acontecer a você, a mim ou à pessoa ao lado num passeio pela floresta. (BETTELHEIM, 2007, p. 53)

O valor dos contos de fadas para o leitor, sobretudo a criança cuja personalidade está em formação, é justamente perceber certa aproximação com o enredo. Da mesma forma que o herói possui sua jornada, o leitor associa que também está a realizar a sua. Assim, o mesmo conto fala a cada um de forma única e a cada leitura de um modo singular.

1.4 Eros e Psique

É importante ter em mente que Apuleio utilizou os nomes latinos vinculados à mitologia, já que escreveu sua obra em latim, como já salientado. Muitos estudiosos, no

entanto, utilizam os respectivos nomes gregos. Assim, enquanto Apuleio narra como Cupido e Vênus, a crítica literária costuma se referir a Eros e Afrodite, respectivamente, razão pela qual esses serão os nomes adotados na presente dissertação. Vale ressaltar, no entanto, que aludem às mesmas divindades.

É importante salientar que a narrativa de Eros e Psique é ouvida pelo asno Lúcio enquanto é contada por uma anciã. A pedido de bandidos, a velha vigiava uma moça de nome Cárites, que eles haviam sequestrado, e narrou a história para apaziguar a jovem que estava desolada. Warner (1999) aponta o paralelo de tal anciã com as senhoras que são comumente associadas às contadoras de histórias nos primórdios dos contos de fadas e também comenta sobre a origem dessa narrativa:

O tipo de romance cômico a que ‘Eros e Psique’ pertence era chamado de ‘milésio’, devido a Aristides de Mileto, que compilara uma coleção de histórias semelhantes no século II; as histórias eram traduzidas para o latim, mas hoje em dia são conhecidas somente através de novas narrativas posteriores (1999, p.40)

Marie-Louise Von Franz (2014) faz uma analogia entre a relação da jovem Cárites com seu noivo Tlepólemo e a de Psique e Eros formando um *marriage quaternio*. Trata-se de uma expressão de Jung para os quatro elementos presentes na relação entre um homem e uma mulher em que se incluem, além dos dois, seus correspondentes arquetípicos, o *animus* e *anima*, respectivamente:

O *marriage quaternio* (casamento entre quatro figuras) é um símbolo de totalidade. Mas, como se pode verificar na nossa estória, a primeira tentativa de realização dessa totalidade é impedida. Tlepólemo é assassinado e Cárites comete suicídio. Eros e Psique não são mortos, mas se recolhem no Olimpo, ou seja, ao inconsciente coletivo, não se encarnando, desse modo, na realidade humana (2014, p. 110).

Para a pesquisadora, a totalidade só acontece ao final do livro quando Lúcio retoma sua forma humana: ao comer as rosas da procissão em favor de Ísis, conforme orientação da própria deusa egípcia, ele se reconecta com sua *anima*. Vale destacar que *animus* é o termo junguiano para o elemento masculino inconsciente na mulher e *anima* o termo que designa o elemento feminino inconsciente no homem.

No mito em questão, embora Eros não se transforme em animal, é sugerido por um oráculo que quando Psique fosse deixada à beira do penhasco, seria resgatada por um monstro. A moça de fato não morre e aceita viver em um castelo sem que possa olhar o rosto de seu companheiro, como pedido por Eros. Mais tarde, suas irmãs invejosas, ao perceberem o luxo no qual Psique vivia, sugerem que ela se deite com um monstro todas as noites. É no momento em que ela resolve averiguar, não respeitando o interdito, que descobre Eros, o deus do amor, como seu parceiro, deixando cair nele uma gota de cera da candeia usada para

iluminar o ambiente. Ele parte e a deixa sozinha. Psique vai até as irmãs e se vinga: diz a cada uma individualmente que Eros as escolhera. Elas vão até o alto do penhasco e se jogam, achando que seriam resgatadas por Eros, mas saltam e morrem. Enquanto isso, Eros está ferido e impossibilitado de ajudar Psique, que precisa passar por uma série de etapas impostas pela mãe dele, Afrodite. Cumpridas as tarefas, Psique reencontra Eros, que intercede por ela junto a Zeus. Por fim, Psique também se torna imortal e gera uma criança divina, Volúpia.

O desenrolar muito se assemelha à narrativa de “A Bela e a Fera”. Dessa forma, a análise do conto referido, no capítulo seguinte, pautar-se-á no mito, tendo em vista a semelhança que se poderá perceber entre a trajetória de Psique e a de Bela. Vale, no entanto, já ponderar as quatro tarefas aparentemente impossíveis de serem cumpridas e que são impostas a Psique por Afrodite, pois elas não aparecem no conto de fadas em questão.

A primeira delas é separar um monte de cereais. Psique só consegue realizar a tarefa com a ajuda de animais, mais precisamente formigas. Nota-se que a tarefa está relacionada à ordenação e à lógica. “Psique opõe à promiscuidade de Afrodite um princípio ordenador instintivo” (BRANDÃO, 1987, p. 237).

A segunda é pegar a lã de ouro de carneiros. Mais uma vez Psique só alcança sucesso com auxílio. Dessa vez, de juncos, que lhe aconselham a buscar a lã no crepúsculo e recolher a quantidade que ficar presa nos arbustos. Para Robert Johnson (2009), essa segunda tarefa marca que nem sempre há necessidade de uma luta árdua no ciclo de desenvolvimento feminino:

O mito de Psique mostra que a mulher pode conseguir a energia masculina, necessária a seus propósitos, sem qualquer jogo de poder. A maneira de Psique é bem mais suave, não precisa transformar-se numa Dalila e matar Sansão para adquirir poder. (JOHNSON, 2009, p. 90)

A terceira tarefa consiste em encher uma taça de cristal com a água do Estinge, rio que ligava o mundo terreno ao dos mortos. Dessa vez, a ajuda para Psique aparece na figura da águia de Zeus. “Como a águia, que tem visão panorâmica, temos de focalizar um ponto no longo rio, mergulhar e trazer uma, só uma taça de água.” (JOHNSON, 2009, p.93). Já o professor Brandão pontua o papel de Zeus:

A intervenção da águia insinua uma certa admiração de Zeus pela princesa, afeição, aliás, que vai decidir, favoravelmente, o desfecho da sofrida busca de Psique. O pai dos deuses e dos homens apoia seu filho Eros, em parte por simpatia masculina, pois também ele sabe o que é estar preso por amor e, em parte, como protesto contra a Grande Mãe que, como Hera, refreia a liberdade de amar de seu esposo e que, como Afrodite, empenha-se em reprimir igualmente seu filho. (BRANDÃO, 1987, p. 240)

O quarto e último trabalho é ir até Perséfone, no mundo subterrâneo, e trazer o cofre onde ela guarda seu unguento de beleza. Para tanto, Psique conta com o auxílio de uma torre

de onde pensou em se jogar para se matar por não acreditar que finalizaria a última tarefa imposta. A torre lhe aconselha a estar preparada para a ida e para o caminho da volta com moedas para Caronte, barqueiro do rio da morte, e um bolo de farinha cevada para um homem que andava em um burro coxo. Ela não deveria dar atenção nem falar a ninguém, muito menos acolher a hospitalidade de Perséfone. Vale lembrar que a última também foi apaixonada por Adônis, amor de Afrodite já anteriormente citado por ter sido narrado por Ovídio. Ambas dividiam Adônis: parte do ano ele passava com uma e o resto do ano com a outra. É interessante notar como os mitos se entrelaçam, ainda que narrados por pessoas diferentes, justo por serem uma construção da humanidade como um todo.

Psique seguiu todas as instruções da torre, mas, ao final, abre o cofre onde estaria o suposto unguento de beleza. “O nada sai e recai sobre ela sob a forma de um sono mortal vindo do Inferno.” (JOHNSON, 2009, p. 100). Maria Tatar (2022), em *A heroína de 1001 faces* faz um estudo interessante da configuração feminina, contrapondo-se ao já comentado livro de Campbell (2007), pois na obra do autor “as mulheres podem aparecer nas histórias de feitos triunfais e realizações de um herói, mas muitas vezes elas são estranhamente invisíveis, carentes de ação, de voz e de presença na vida pública” (2022, p. 21). A pesquisadora comenta que histórias como as de Pandora e de Eva tendem a ser consideradas transgressivas pelo fato de supostamente a curiosidade intelectual feminina ter levado à introdução do mal no mundo. Entende-se que a de Psique também se enquadra nessa configuração, já que “nessas histórias cautelosas, a curiosidade enquadra-se como algo depreciativo, sinalizando a necessidade de controlar a curiosidade quando se manifesta nas mulheres” (2022, p. 247).

É nesse momento que Eros reaparece na narrativa. Ele havia abandonado Psique quando ela viu o rosto dele, momento no qual ele se feriu. Curado, Eros reaparece para despertar Psique e intercede por ela junto a Zeus. Brandão (1987) enfatiza o papel de Eros:

Esse fracasso paradoxalmente feminino de Psique provoca a intervenção de Eros, que, de jovem aventureiro e irresponsável, se torna um homem, transformando o fugitivo queimado em salvador. O salvador de uma Psique em outro nível (BRANDÃO, 1987, p. 248).

O autor compila os quatro elementos auxiliares de Psique nas tarefas que desempenhou: “as formigas, que pertencem à *terra*; o caniço, que pertence à *água*; a águia de Zeus, que pertence ao *ar* e a *ígneas* e celestial figura do próprio Eros redentor, o próprio *fogo*” (BRANDÃO, 1987, p. 249). Além disso, destaca o quão a deusa do amor pode ser cruel. “Ficaram também célebres na mitologia as explosões de ódio e as maldições de Afrodite. Quando se tratava de satisfazer a seus caprichos ou vingar-se de uma ofensa, fazia do amor uma arma e um veneno mortal” (BRANDÃO, 1986, p. 221).

O professor também pontua que o fracasso de Psique foi providencial. “Em função de sua derrota vitoriosa, ela recuperou não só um Eros adulto, mas ainda o contato com seu próprio self central feminino.” (1987, p. 249). O protagonismo feminino é evidente no papel desempenhado por ela. “No mito de Psique, sua atividade é tão grande que todas as ações e transformações partem dela.” (NEUMANN, 2017, p. 174)

É válido ainda destacar a influência de Platão, mais uma vez, no relato de Apuleio. Agora, no que diz respeito a Cupido e Psique. Se a trajetória da protagonista do referido mito pode ser entendida como uma alegoria da alma que chega até o plano divino, nota-se que há uma ascensão vertical. No sentido platônico, há o alcance do plano das ideias. Psique significa “alma”, em grego, e Cupido, o Amor. Ele seria o propulsor da busca filosófica:

O que é o amor em si, qual a essência do amor? A troca de perguntas a respeito do amor – passando do plano das relações afetivas entre pessoas para o plano da relação afetivo-intelectual entre sujeitos e verdade – revela a troca do eixo da causalidade horizontal pelo da causalidade vertical: a conversão platônica para o alto, ao “mundo das ideias”. (PESSANHA, 2009, p. 92)

Conforme disserta Octavio Paz (1994), o mito é inspirado no *Fedro*, de Platão, pois há uma elevação progressiva da alma, que sai da condição mortal e alcança a imortalidade divina devido à intervenção de Eros (Amor) ao final. Ainda que a presença da alma e a busca por imortalidade tenham resquícios platônicos, Paz apresenta uma grande inovação no mito: a relação de um deus com a alma da personagem (e não apenas com o corpo). Se em mitos greco-romanos é comum a existência de relacionamentos entre deuses e mortais, somente neste, um deus (Eros) se apaixona pela personificação da alma (Psique) e ambos são correspondidos: “São inumeráveis as histórias de deuses apaixonados por mortais, mas em nenhum desses amores, invariavelmente sensuais, figura a atração pela alma da pessoa amada.” (PAZ, 1994, p. 32).

O autor salienta ainda que, ao falar de amor, não se refere ao sentimento e sim à ideia construída, que muda de acordo com a época e a sociedade em questão. Além disso, esclarece que se refere ao amor ocidental, constituído de uma forma diferente que o oriental. Enquanto no Oriente a associação com a religião era algo natural, no Ocidente, o princípio do amor foi concebido fora da religião, de forma filosófica, em Platão, embora, no caso do mito de Eros e Psique, haja uma mudança: “Seja como for, trata-se de uma inesperada transformação do platonismo: a história é um conto de amor realista (há nele até uma sogra cruel, Vênus), não o relato de uma aventura filosófica solitária.” (PAZ, 1994, p. 31).

Por fim, é importante destacar a sobrevida, conforme Reis (2018), de Eros e Psique, personagens que foram reelaboradas de diferentes formas, evidenciando que “elas possuem

vida própria e autónoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida que transcende a do seu autor” (2018, p. 34). Vale destacar o ressurgimento de tais personagens em outras instâncias nas quais ocorre a “figuração ficcional por transcodificação, com mais razão quando ela é levada a cabo por artistas com reconhecida identidade estética, capaz de incutir um certo poder de legitimação a tais práticas” (2018, p. 34).

Um bom exemplo disso é o livro ilustrado *Psiquê*, de Angela Lago (2010), produzido para o público infantil. As imagens ressignificam a jornada de Psique e o próprio título sugere que o protagonismo é dado completamente à figura feminina em detrimento de Eros.

Há também a releitura de C.S. Lewis (2021), publicada em 1956, intitulada *Até que tenhamos rostos*, cuja releitura apresenta novo ponto de vista em relação ao mito original por retirar o foco de Psique e apresentar a perspectiva da irmã mais velha, e rejeitada, dela, que passa, inclusive, a ter um nome: Orual. Não só o narrador deixa de ser em terceira pessoa para se tornar autodigético, como novos ambientes, reinos e personagens são criados e inseridos no universo narrado por Apuleio. Além disso, a inveja da irmã mais velha no mito original é subvertida em uma história de amor, aceitação e descoberta de si mesma.

Vale ainda comentar a peça criada por Molière (1969), teatrólogo contemporâneo das preciosas, na França do século XVII, que será abordado no capítulo 2, cuja peça *Psyché (Psique)*, encenada pela primeira vez em julho de 1671, foi encomendada pelo rei Luís XIV. Devido ao curto prazo para encenação, Molière pediu auxílio a Quinault, para a letra das canções (por se tratar de uma comédia-ballet), e também de Corneille, seu antigo adversário e atual aliado contra Racine. Vale lembrar que o trio de destaque do teatro clássico francês é formado por Molière, Corneille e Racine. Em *Psyché (Psique)*, Molière retira da peça as visitas noturnas de Cupido, sua ferida e parte dos castigos impostos por Afrodite, todavia cria dois príncipes apaixonados por Psique que desejam salvá-la do monstro a que seu pai a ofertara. Eles se suicidam quando a jovem é carregada por Zéfiro, mas reencontram-na no inferno, onde permanecem-lhe fiéis e desejosos da felicidade dela.

Ora obra que merece destaque é a novela publicada em 1669 por La Fontaine (1990), *Les amours de Psyché et de Cupidon (Os amores de Psique e Cupidon)*. Embora seu autor seja conhecido por fábulas, também deixou essa releitura do mito, mesclando verso e prosa, na qual a história de Psique se insere dentro de outra. Trata-se da narração de Polyphile a três amigos poetas em busca da opinião deles a respeito da história que lhes conta durante um passeio no parque. La Fontaine dá voz ao oráculo, à Vênus e à própria Psique. Ainda que o enredo não se modifique muito, nota-se uma preocupação em mesclar diferentes entonações

na figura dos amigos – um é mais sério, outro mais alegre e o terceiro mais lírico. La Fontaine/Polyphille representa a síntese de diferentes formas narrativas.

A fim de destacar a metamorfose do texto para outros gêneros, cabe citar também o poema de Fernando Pessoa (2016) intitulado *Eros e Psique* publicado na Revista Presença em maio de 1934. Nos versos do poeta, um príncipe busca sua princesa adormecida para, ao final, descobrir que sua trajetória o conduziu ao autoconhecimento: era ele a princesa adormecida.

Esses exemplos mostram que a história de amor de Eros e Psique encanta. Tal como mencionado, Apuleio teria se inspirado em Platão. Cabe analisar uma obra platônica em especial, *O Banquete*, que provavelmente corroborou com tal influência e quiçá na forma como o amor passou a ser entendido pela humanidade.

1.5 O *Banquete*

Em *O Banquete*, há uma reunião de convidados na casa de Agatão para prestigiá-lo por um prêmio literário que recebera. Após todos comerem, decidem não beber para que pudessem realizar discursos acerca do Amor. Seria uma espécie de competição. Tal escolha já denota a filosofia platônica, que se baseia na troca e no diálogo e tem como ponto fundamental a linguagem. “É que, em Platão, amor e fala, amor e discurso, amor e palavra estão intrinsecamente e definitivamente interligados” (PESSANHA, 2009, p. 83).

O episódio todo, tal como em *O Asno de Ouro*, é contado como se já tivesse acontecido há um tempo, tanto que há passagens em que Apolodoro, o narrador, diz não se lembrar bem do que foi dito. Ele está descrevendo o que aconteceu a um companheiro, Glauco, que o encontra pelo caminho. Apolodoro sabia do que se passara por meio de Aristodemo, discípulo de Sócrates e um dos presentes no referido banquete. É uma fala que puxa outra:

Percebe-se, assim, que a doutrina socrático-platônica sobre o amor emerge do texto do *Banquete* como aquilo que pôde ser resgatado de uma longa cadeia de memórias e esquecimentos, no meio de uma série de discursos heterogêneos, provenientes de várias épocas e entremeados de lacunas. Mais: o que se tem são sempre discursos que se referem a discursos e são mediadores de outros discursos. Ou seja: o tema do amor existe na intermediação dos discursos, no campo plural da fala, da interlocução sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento. (PESSANHA, 2009, p. 98)

O próprio Sócrates também lá estava e é ele quem convida Aristodemo para que o acompanhe. O discípulo percebe que o mestre estava a caminho de alguma ocasião importante porque o encontra banhado e calçado como poucas vezes o via. Sócrates assim estava “a fim de ir belo à casa de um belo” (PLATÃO, 2016, p. 25). Seria uma espécie de purificação necessária para o afastamento do corpóreo e do sensível, a fim de se preparar para o discurso que fará, “calçados de sandálias, seus pés já não tocam a terra” (PESSANHA, 2009, p. 99).

Os discursos proferidos, na ordem, são: Fedro, um literato; Pausânias, amante de Agatão; Erixímaco, um médico; Aristófanes, poeta cômico; Agatão, o anfitrião de porte trágico; e Sócrates. Por fim, de forma inesperada, aparece completamente bêbado e, assim, destoante dos demais, Alcibíades. A linguagem platônica muda conforme o orador. Todos são passíveis de análises profundas, no entanto, o presente trabalho se pautará nos trechos nos quais haja alguma ligação com a questão do mito de Eros e Psique.

Vale destacar, inicialmente, o de Pausânias. O amante de Agatão propõe uma divisão. Como o Amor estaria sempre ligado à Afrodite, ele seria de dois tipos, tendo em vista que existem duas Afrodites: a Urânia ou Celestial, mais velha, filha de Urano e sem mãe; e a Pandêmia ou Popular, mais jovem e filha de Zeus e Dione. Enquanto a última é a mais popular, a dos homens vulgares e mira o ato sem se preocupar se é decente ou não, a primeira se afeiçoa ao mais forte e de mais inteligência. Os votados ao Amor do tipo mais velho estariam dispostos a amar para uma vida toda e não só por instantes.

É possível entender que a questão da juventude e da velhice está associada ao amadurecimento desse Amor. No mito de Eros e Psique, pode-se dizer que o casal de amantes vivencia tal experiência de maturação por meio das provas pelas quais precisam passar a fim de se reconectarem.

Outro discurso a ser destacado é o de Aristófanes, tendo em vista que o poeta introduz um mito acerca do surgimento de Eros, segundo o qual, inicialmente, a humanidade possuía três gêneros: o masculino, o feminino e o andrógino (ser com quatro pernas e quatro braços). O primeiro possuía duas partes masculinas; o segundo, duas femininas; e o terceiro, uma masculina e outra feminina. Por terem se voltado contra os deuses, Zeus os dividiu em duas metades:

Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher — o que agora chamamos mulher — quer com a de um homem; (PLATÃO, 2016, p.79)

Caso houvesse nova revolta, poderiam ser novamente divididos. Dessa forma, cada ser humano passou a ser uma parte em busca de sua outra metade. “Por isso, o amor parte desse sabor que o ser humano experimenta de falta, de mutilação, de incompletude.” (PESSANHA, 2009, p. 104).

Essa parece ser uma alegoria plausível e muito norteadora e influenciadora de narrativas literárias, sobretudo em determinados períodos históricos. É importante, no entanto, também perceber o quão pode ser perigosa, tendo em vista que coloca a responsabilidade da completude de um ser em outro. Eros e Psique, no entanto, traçam seus caminhos individuais de desenvolvimento para depois conseguirem uma ligação efetiva. Antes disso, seria uma ilusão. Psique não tinha como saber quem efetivamente era seu parceiro antes de ela mesma se conhecer.

Por fim, Sócrates faz uso do diálogo para elucidar seu ponto de vista. Ele recorre ao discurso que teria ouvido de uma sacerdotisa chamada Diotima. Muitos a consideram uma criação fictícia de Platão. Por intermédio dela, pode-se dizer de forma bem sucinta, Sócrates teria aprendido que o amor é sempre amor de algo, logo, do que não se tem. Nesse sentido, caso se ame o belo e o bom é porque se é carente do belo e do bom. O que não significa que quem ama seja feio ou mau, já que entre o belo e o feio, assim como entre a mortalidade e a imortalidade, há um grande espaço a ser preenchido.

Eros surge como um ser intermediário entre tais extremos, entre os mortais e os imortais. Sua natureza mediadora está em sua origem. Mais uma vez, Platão recorre a um mito. Eros é filho da Pobreza e do Recurso:

Da mãe herdou a fome, a carência permanente, insaciável, a mendicância; do pai, as artimanhas com que busca suprir as necessidades. Ser mediano, carente, ardiloso, Eros é filósofo: é amor a sabedoria que não possui, mas deseja incessantemente, pois o amor é amor do belo e a sabedoria é uma das coisas mais belas. Filósofo, Eros existe entre a ignorância e sabedoria: é a permanente tentativa da passagem de uma à outra. (PESSANHA, 2009, p. 107)

É por meio dessa ascensão que Eros finalmente conquista o belo. De um belo corpo para vários belos corpos, Eros chegaria à incorporeidade do belo, à ideia da Beleza. “Platão, no *Banquete*, nos deixa na fronteira, no limite extremo entre a terra dos homens e o reino da divina beleza” (PESSANHA, 2009, p. 108).

Assim, é possível perceber como, nos mitos citados, seja na narrativa de Apuleio ou nos discursos de Platão, Eros sempre trabalha em conjunto com Afrodite. “Impulsivo, é tanto a fecundidade do corpo quanto a fecundidade do espírito; atraído pela beleza, intensifica-se, expande-se para além do objeto amado, numa ascensão aos mais altos conhecimentos e

assegurando a imortalidade” (NUNES, 2009, p. 309). Esse alcance a um nível superior acontece também no caso de Psique, isto é, para a alma humana.

Ao abordar o enlace de uma mortal com um ser entendido como monstruoso, o mito de Eros e Psique serviu de base para um núcleo de narrativas dos contos de fadas, como já mencionado. Dessa forma, no próximo capítulo, o surgimento desse gênero será analisado, assim como a falta expressiva de mulheres em sua autoria canônica.

2. OS CONTOS DE FADAS

O termo contos de fadas é de difícil definição. Não só em razão do debate do tema em diferentes áreas de estudo (história, antropologia, psicologia, entre outras), como pela impossibilidade de ter sua origem e disseminação elencadas de forma precisa.

O presente capítulo procura, em um primeiro momento, traçar um panorama geral da origem dos contos de fadas. Em seguida, aponta alguns aspectos que os caracterizam. Depois, discute a questão da autoria escrita que, como se nota, no caso dos contos da tradição, ficaram associados a nomes masculinos, com exceção de “A Bela e a Fera”, a ser analisado mais à frente. Em seguida, há o destaque para mulheres que também escreveram contos de fadas em sua origem literária. Elas ficaram conhecidas como “preciosas”.

2.1 Origem

A arte da narrativa é uma das práticas mais antigas do homem, presente em todas as civilizações. Em um primeiro momento, o homem utilizava-se da comunicação (seja ela por meio de palavras, ou somente, de sons e gestos) com o intuito de garantir sua sobrevivência através da transmissão de conhecimentos acerca da caça e coleta. Logo em seguida, com o pensamento humano tornando-se mais complexo, ele se apropria da comunicação e, mais precisamente, da linguagem verbal, também como forma de pensar sua existência e as condições que lhe assolavam. “As culturas se desenvolveram e vieram os primeiros questionamentos, a tentativa de explicar certos fenômenos e a necessidade de estabelecer regras para a relação entre o homem, a sociedade e o mundo ao seu redor” (MEREGE, 2010, p. 17). Para dar conta disso, surgem os mitos, os ritos, as lendas e as histórias contadas e inventadas pelos mais velhos para passar o tempo (não apenas) ou transmitir experiências e conhecimentos. As histórias, estas últimas consideradas por muitos historiadores como a gênese dos contos de fadas.

Quanto às fontes primordiais dos contos de fadas, a professora Coelho (2012) considera três: a oriental, procedente da Índia, séculos antes de Cristo; a clássica, relativa à cultura greco-romana, e a céltica-bretã, de onde surgem as fadas. Anterior a elas, a

pesquisadora ainda registra um manuscrito egípcio, encontrado no século XIX em escavações na Itália e que seria de 3200 anos antes. A autora salienta alguns motivos presentes nas histórias do manuscrito que reaparecem em narrativas posteriores, como a vingança da mulher rejeitada, a ressurreição de um morto através de uma água milagrosa, dentre outros. Um deles, o nascimento de uma planta onde fora enterrado alguém morto injustamente, lembra o já comentado mito de Adônis, no qual nasce uma flor vermelha no local onde escorreu o sangue dele após sua morte. Isso evidencia como as diversas fontes vão sendo levadas para diferentes regiões ao longo dos tempos e se suplementam.

Em relação à fonte oriental dos contos de fadas, Coelho (2012) considera a coletânea *Calila e Dimma* a mais antiga e uma fusão de três livros sagrados indianos: *Pantschatantra*, *Mahabharata* e *Vischno Sarna*. Outra fonte oriental citada pela autora é a coletânea *Sendebâr ou O Livro dos Enganos das Mulheres*. O subtítulo já sugere que é parte do grupo de narrativas que dissemina e contribui para uma imagem negativa das mulheres.

De todas essas, no entanto, a mais importante fonte oriental, conforme Coelho (2012) é a coletânea de *As mil e uma noites* (2017), cuja origem é diversa (persa, hindu, grega, egípcia e árabe), uma vez que as narrativas foram sendo acrescentadas aos poucos. A difusão ocidental aconteceu sobretudo no século XVIII por intermédio da tradução francesa de Antoine Galland, publicada em 1704, cujo sucesso se espalhou rapidamente pela corte do rei Luís XIV e pelos salões comandados pelas preciosas, a serem detalhados no próximo capítulo.

O enredo tem como eixo central a história de um sultão que matava suas noivas após a noite de núpcias por ter sido traído pela primeira esposa. Sherazade decide se tornar cônjuge dele a fim de impedir a matança sucessiva das mulheres da cidade. A arma utilizada pela jovem é a narrativa. Ela conta histórias ao sultão e interrompe o enredo na aurora em algum ponto chave de forma a aguçar a curiosidade dele, que, então, fica adiando a morte da protagonista a cada noite a fim de conhecer o desenlace da narrativa. Para além das tantas histórias da coletânea que ganharam vida própria e foram sendo publicadas de forma isolada, é muito instigante o poder da narração de histórias levantado por Sherazade e a segurança que a protagonista tem nisso, tendo em vista que foi ela própria quem pediu ao vizir, seu pai, para se tornar esposa do sultão e, assim, acabar com o feminicídio. “Foi pela fala, pelo narrar, que Sherazade se manteve viva, e com isso identificou a *palavra como um ato vital*” (2012, p. 42). Além disso, ela sempre pede que a irmã apareça e lhe solicite a história, permitindo ao sultão que não seja ele diretamente a lhe sugerir a continuidade das narrativas.

Já em relação à origem clássica, Coelho (2012) pondera algumas já citadas no capítulo anterior como *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, e *Teogonia*, de Hesíodo. Vale lembrar que, naquela época, as narrativas eram transmitidas oralmente, razão pela qual possuem muitas repetições em seus enredos, já que o narrador precisava se lembrar da história: “Não memorizavam muito, absolutamente. Em vez disso, combinavam frases estereotipadas, fórmulas e segmentos de narrativa, em ordens improvisadas de acordo com a reação de sua audiência” (DARNTON, 2018, p. 33). Elas também são consideradas um marco por terem sido as primeiras transmitidas para escrita na literatura ocidental, algo que só foi possível com a ajuda de monges que as copiavam e as traduziam para o latim durante a Idade Média.

Nessas histórias de origem clássica, é possível observar a presença de ninfas, sereias e dríades, para citar alguns seres maravilhosos. Coelho (2012) comenta que não se deve estranhar a manutenção de figuras dos mitos greco-romanos nos contos maravilhosos medievais, pois elas manifestam a forma como o povo da Idade Média lidava com a violência do convívio humano, “quando forças selvagens, opostas e poderosas se chocam, lutando pelo poder” (COELHO, 2012, p. 44). A autora aponta que, segundo historiadores medievais, os ogros, por exemplo, representavam os cruéis devastadores e dominadores.

Em paralelo a esses contos maravilhosos, aparecem, na Idade Média, as fábulas gregas de Esopo e as latinas de Fedro: “Nelas, o mundo dos animais está organizado à imagem da sociedade francesa do tempo e toda sua arte consiste em parodiar a comédia humana” (COELHO, 2012, p. 48). É algo que La Fontaine, contemporâneo de Perrault, retomará e aperfeiçoará posteriormente, no século XVII, entre 1668 e 1694, na França.

Para finalizar a produção literária medieval que influenciou de alguma forma os contos de fadas é preciso citar as novelas de cavalaria. Eram narrativas complexas e, por vezes desordenadas e incoerentes, que fundiam antigos poemas épicos e mitos gregos com lendas célticas e bretãs, de maneira a destacar o caráter guerreiro ou amoroso do Cavaleiro.

Foi justo durante o milênio conhecido por “idade das trevas”, entre a Queda do Império Romano (século V) e o Renascimento (século XV), que a “civilização *pagã*, engendrada na Antiguidade Clássica (Grécia e Roma) foi assimilada pela civilização *cristã*, que levou séculos para se impor, primeiro aos romanos (século IV d.C.) e depois a todo mundo ocidental, predominando sobre todas as religiões primitivas” (COELHO, 2012, p. 43). A autora ainda explica que “essa denominação ‘pagão’ deriva dos *pagi*, nome dado a povoações rurais fechadas, formadas por antigos povos invasores que mantinham suas velhas tradições religiosas” (2012, p. 76).

Quem muito contribuiu para essa assimilação entre paganismo e cristianismo foram os celtas, os quais não chegaram a constituir um império ou reino próprios, mas se difundiram e influenciaram muito os povos com os quais conviveram. Segundo Coelho (2012), eles se dividiam em tribos ou clãs e eram simples e leais, convivendo de forma pacífica com o “inimigo”, independentemente de serem os vencedores ou os vencidos, “mas não abriam mão de sua própria cultura e suas crenças religiosas” (2012, p. 75). Eram povos pastores e “espalharam-se por toda a Gália, a Espanha, as Ilhas Britânicas, a Itália, a Bretanha e a Provença. A maior concentração celta se deu na Irlanda” (COELHO, 2012, p. 75).

Além disso, os celtas acreditavam na imortalidade e na existência de outra vida, sendo governados por druidas, sacerdotes que mantinham a ordem social e política. Também possuíam muitas divindades femininas cuja força e potência podem ter sido responsáveis pelo surgimento da fada, figura dotada de poder e magia, já que boa parte dos deuses, deusas e crenças desses povos foram incorporadas, mas substituídos por elementos cristãos. Antes um ser do reino da fantasia, do que uma deusa, tendo em vista a perspectiva monoteísta e patriarcal da Igreja.

A partir desse envolvimento da literatura celta com o cristianismo, surgem três principais ciclos. Um deles é o *Ciclo de Usher* ou *Matéria da Irlanda*, que “teria servido de base aos movimentos culturais e políticos da Irlanda do século XIX” (MEREGE, 2010, p. 29). Outro é o ciclo das *Baladas de Ossian*, que revelavam o antagonismo entre o mundo celta e o cristão. E, por fim, o ciclo da *Matéria da Bretanha* ou *Romance de Brut*, tradução francesa de *A história dos reis da Bretanha*, escrita em latim, em 1135, por G. Monmouth. O escrito, que pode variar conforme a versão, confere à corte do rei Artur e seus cavaleiros da Távola Redonda uma atmosfera fêérica, pela atuante presença da Dama do Lago, que vive na cidade encantada de Avalon e que protege Artur, entregando-lhe a espada mágica, a Excalibur.

Outras histórias impregnadas do espírito céltico bretão são as *lais*, histórias que evocam o mítico e o maravilhoso, que foram levadas para a França por iniciativa da rainha Marie de France e que, por isso, levam seu nome. Ela é filha da citada rainha Alienor, responsável pelo incentivo a tradução do *Romance de Brut*. Os motivos das *lais* são vários, muitos dos quais estão presentes em contos de fadas da tradição. Vale destacar a recorrência do tema da metamorfose, foco da presente dissertação. Há a *Lai de Bisclavaret* (Lobisomem) cuja transformação do marido em animal é o mesmo motivo de “A Bela e a Fera”. Ou ainda, a *Lai de Perceforest* no qual é um príncipe quem está metamorfoseado em animal. Há também a *Lai de Laostic* (Rouxinol) cujo tema do marido despótico será retomado em “O Barba Azul”

que, como já sinalizado, é aproximado com o motivo do noivo animal por apresentar um amante como figura intimidante à amada. “Assim é o amor nos *lais* de Maria da França. Uma força que está no ar, a caminho, poder de metamorfose que mudará para sempre a vida dos seus protagonistas” (COLASANTI, 2001, p.9).

É justamente na mescla da religiosidade dos celtas (com suas deusas e fadas) e da cristã (e seu culto à Virgem Maria) que se pode vislumbrar o despontar de uma nova concepção de valorização em relação à mulher. Para além da visão negativa como a observada nas primeiras fontes dos contos de fadas nas quais era a mulher a responsável por intrigas, o protagonismo feminino passa a receber ares positivos. As druidesas, as sacerdotisas e, posteriormente as fadas, receberam grande relevância a partir de então.

Já no fim da Idade Média e início do Renascimento, o foco cultural se desloca da França para Itália e a literatura cortês perde sua força sendo impregnada por elementos satíricos e didáticos. Surge o *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio (1334-1350), na Itália, com cem histórias contadas entre amigos e, na Inglaterra, os *Contos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, com elementos bem parecidos e histórias quase iguais ou paralelas, não destinadas a um público infantil, uma vez que “os primeiros livros para crianças foram produzidos ao final do século XVII e durante o século XVIII. Antes disso, não se escrevia para elas, porque não existia a ‘infância’” (ZILBERMAN, 2003, p. 15).

O professor Peter Hunt (2010) reitera essa ideia ao comentar que o conceito de criança mudou ao longo do tempo e salientar que a literatura infantil se define pelo seu público. Então, é importante pensar no conceito de criança, justamente mutável ao longo do tempo e adaptável para cada época: “No passado, houve considerações radicais sobre a infância, da criança bom-selvagem do Romantismo, que está mais próxima de Deus, até a criança gerida má em consequência do pecado original” (2010, p. 93). Ainda assim, Hunt assegura que “a despeito da instabilidade da infância, o livro para criança pode ser definido em termos do leitor implícito” (2010, p. 100).

Na Renascença, os temas relacionados aos contos de fadas continuam a fazer parte do imaginário popular e, com isso, se perpetuam na literatura. Coelho (2012) traça um paralelo entre a Ilha dos Amores de *Os Lusíadas*, já anteriormente mencionado, e a Ilha de Avalon, do círculo arturiano, por exemplo. Sem contar peças de Shakespeare, como a já citada *A midsummer night's dream* (*Sonho de uma noite de verão*), que apresenta encantamentos e fadas, embora Barbara Heliodora (2017), tradutora do bardo inglês, aponte que as figuras fééricas dessa peça “não saíram das tradicionais matrizes do lendário medieval, mas sim do

folclore campestre de Stratford-upon-Avon [...] na ‘grega’ floresta de Arden, bem vizinha à cidade natal do poeta” (2017, p. 133). As figuras feéricas também aparecem na Itália com Giovan Francesco Straparola, que reúne contos de fadas, populares e do cotidiano, em *Piacevoli noti*. Surgem ainda, de forma alegórica, para criticar a igreja católica como Edmund Spenser faz em *The Fairie Queen*.

Segundo Marina Warner (1999), o marco para o conto de fadas literário moderno como é entendido hoje foi a obra *Pentamerão*, de Giambattista Basile, publicada por volta de 1634. Trata-se de uma coletânea de narrativas nas quais já se encontram algumas variações de “Cinderela” e “A bela adormecida”.

Vale destacar que contos de fadas literários é uma expressão empregada por Jack Zipes (2000) para diferenciar os contos da tradição oral (*oral folk tale*) daqueles que sofreram um processo de literalização (*literary fairy tales*). O autor não confere superioridade a um grupo ou outro, apenas pontua que há contos de fadas, os literários, que sofreram uma maior ação de quem os registrou na forma escrita, apresentando, dessa forma, uma autoria definida.

É o que aconteceu com Charles Perrault, considerado por muito tempo como o pai dos contos de fadas, embora não fosse o único a escrever esse gênero em sua época, como será discutido no item dedicado às preciosas. É nessa passagem da era clássica para a romântica, contudo, que uma expressiva fatia da literatura oral antes destinada aos adultos se torna literatura para crianças:

Com o tempo, todo esse maravilhoso, que nasceu com um profundo sentido de verdade humana, foi esvaziado de seu significado original e, como simples “envoltório” fantasioso e estranho, transformou-se nos contos maravilhosos infantis. O início dessa transformação deu-se, historicamente, com Charles Perrault” (COELHO, 2012, p. 80)

Esse levantamento histórico mostra as diferentes raízes dos contos de fadas. Elas destacam como as representações femininas se metamorfosearam ao longo do tempo. Foram de mulheres vingativas a fadas, perpassando heroínas como Sherazade. Cabe averiguar que aspectos possuem os contos de fadas de forma que o mesmo encantamento seja observado independente de sua origem.

2.2 Aspectos gerais

Segundo o professor Raimundo Magalhães Junior (1972), “o conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia das personagens nem nas motivações de suas ações” (MAGALHÃES JUNIOR, 1972, p. 10). Além disso, pode-se adotar o critério da extensão segundo o qual uma história longa é um romance, uma média é uma novela e uma curta é um conto. Já o professor Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1979), pondera que a extensão não é suficiente para designar o gênero:

O fato de o conto ser uma história breve não implica que um conto perfeitamente estruturado possa ser desenvolvido num romance, pois a estrutura do conto, quando autenticamente realizada, é irreversível. (AGUIAR E SILVA, 1979; p. 345)

Somada a esta ideia, o escritor Júlio Cortázar (2006) comenta que o contista não tem uma extensão muito longa para desenvolver suas ideias, precisando ser mais certo e objetivo com o tema, sem perder a significação, intensidade e tensão. O autor faz uma analogia em que o romance estaria para o filme assim como o conto para a fotografia:

O fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152)

Quanto aos contos de fadas, conforme apontado, há um consenso entre os estudiosos de que brotaram da literatura folclórica, do berço mítico da tradição oral popular. Vem disso sua riqueza de significado, literal ou metafórico.

A escritora Ana Maria Machado (2002) resume o gênero dos contos de fadas como criações populares, elaboradas por anônimos e de forma coletiva. A cada vez que era contado, algo novo poderia surgir ou ser suprimido:

Não foram obras de um único autor, consciente de seu ofício, trabalhando elaboradamente em cima de uma ideia. Durante muitos e muitos séculos, nem ao menos foram escritos. Sobreviveram e se espalharam por toda parte graças à memória e à habilidade narrativa de gerações de contadores variados, que dedicavam parte das longas noites do tempo em que não havia eletricidade para entreter a si mesmos e aos outros contando e ouvindo histórias (2002, p. 69)

É dessa origem oral e muito antiga que advém o fato de tantos contos de fadas conterem elementos associados a rituais de passagem: de uma idade para outra ou de um estado civil a outro. “Por isso, guardariam tantas marcas simbólicas da puberdade e do início da atividade sexual” (MACHADO, 2002, p.69).

A pesquisadora Ana Lúcia Merege (2010, p. 15) acrescenta que “o conto de fadas é também a história autoral, escrita ou narrada segundo o modelo aceito para o conto de fadas e evocando a mesma atmosfera de sonho, ideal e sobrenaturalidade”. Logo, mesmo narrativas que estão sendo construídas nos dias atuais também podem ser consideradas como pertencentes a esse grupo. A designação do gênero não é restrita a algo do passado.

Além disso, não é tão simplista a realidade dessas narrativas. Durante muito tempo, como já salientado, elas nem eram designadas às crianças, sendo mais apropriadas para adultos. Qualquer um que estivesse junto, inclusive as crianças, podiam ouvi-las, ainda que os temas dessas narrativas fossem densos para os infantes.

A função das narrativas maravilhosas da tradição oral poderia ser apenas a de ajudar habitantes de aldeias camponesas a atravessar as longas noites de inverno. Sua matéria? Os perigos do mundo, a crueldade, a fome, a violência dos homens e da natureza. (CORSO; CORSO, 2006, p. 16)

Os contos de fadas, em geral, apresentam uma fórmula inicial que os caracteriza, expressões que indicam um tempo historicamente indeterminado, geralmente do passado. É o caso do famoso *era uma vez* que faz com que o leitor reconheça que será transportado para uma atmosfera feérica onde poderá encontrar reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, bruxas, gigantes, anões, além dos famosos objetos mágicos (a famosa e utilíssima varinha de condão, por exemplo). A professora Regina Michelli (2020, p. 127) pontua justamente isso:

O tempo mítico expressa-se por sua antiguidade e indeterminação, mas também por se configurar, em muitas narrativas, como espécie de tempo em suspensão, submetido a outras leis que não as do mundo extratextual, ferindo a ordem lógica da cronologia: em muitas narrativas, passam-se anos sem que as personagens se deem conta disso, o que acontece sobremaneira na realização de tarefas que fazem parte da trajetória do herói.

Quanto às personagens citadas, a autora as divide entre as humanas e as antropomórficas com algum poder sobrenatural, que podem possuir ou não objetos mágicos, como é o caso das fadas. Existem ainda “os gigantes, os gnomos, os monstros humanos ou os seres metade homem, metade animal, como as sereias, os lobisomens” (MICHELLI, 2020, p. 126), sem falar nos animais imaginários como o unicórnio, o grifo, o dragão e os pertencentes ao “mundo extratextual que aparecem na narrativa com alguma particularidade mágica, como o Gato de Botas ou o Grilo Falante” (2020, p. 126).

A pesquisadora ainda comenta outros pontos de destaque nos contos de fadas. Um deles é o espaço da narrativa, ocupando lugares da natureza revestidos de magia, como as florestas encantadas, e alguns construídos pelo homem, como castelos, torres e jardins, que podem estar enfeitados ou não, mas apresentam algum elemento sobrenatural. Vale pontuar que esse espaço mítico se aproxima ao das novelas de cavalaria e ao das *lais* de Marie de

França, narrativas que estiveram na gênese dos contos de fadas como comentado na seção anterior. Michelli (2020, p. 127) também disserta sobre outros aspectos da narratividade, “como uma estrutura mais ou menos linear do enredo; a repetição de episódios dentro de uma narrativa [...] e o desenlace feliz da história, ao lado de uma relação nem sempre lógica entre os acontecimentos e o desfecho às vezes abrupto”.

Por fim, a professora reforça a presença de eventos sobrenaturais como marca da ação narrativa dos contos de fadas. A autora ainda realça a metamorfose como elemento da diegese dos contos de fadas, “além de encantamentos de seres, determinação de um destino anunciado na narrativa, reiteração dos números três e sete” (MICHELLI, 2020, p. 126).

Dessa forma, a efabulação dos contos de fadas expõe os obstáculos ou as provas a que o herói ou heroína é submetido. Os antagonistas, necessários à instalação do conflito são, quase infalivelmente, os citados gigantes e ogros, além de madrastas, bruxas (fadas que encarnam o mal) ou a fusão dos dois últimos estereótipos numa única personagem. E, em vívido contraste com essas figuras, uma aliada poderosa aparece: a fada madrinha, que carrega a missão de substituição da mãe da heroína que outrora já falecera. Daí sua relevância e que faz com que acompanhe a expressão que define o nome do gênero, embora não seja obrigatória a presença de uma figura feérica nos contos. O que caracteriza o gênero não é a presença das fadas, mas a do maravilhoso, no qual não existe estranhamento quanto à existência de seres e de fenômenos sobrenaturais conforme o já citado Todorov (2013).

Segundo Coelho (2012), a figura da fada pode ter surgido na água, pois os celtas consideravam a natureza (e tudo ligado a ela) como sagrado, reverenciando as fontes e a água como geradora de vida. Além disso, em sua origem, as fadas estariam ligadas a ritos religiosos, como apontam contos irlandeses nos quais a heroína tem poderes sobrenaturais e é uma mensageira de Outro Mundo. Em seguida, nos contos inaugurais, as fadas apareceram como as amadas e amantes. Somente a partir da cristianização do mundo ocidental, elas assumiram a função de mediadoras entre humanos.

É importante destacar ainda o aspecto plural dessas figuras feéricas, tendo em vista que elas não são somente boas e belas. Existem, por exemplo, em contos eslavos, figuras como Baba-Yaga, velha feia e corcunda, ligada à magia, mas sem ser necessariamente bruxa, como sua aparência horrível poderia levar a supor.

Em suas origens, [a fada] é uma figura ambivalente, benéfica e/ou maléfica, imagem dual do feminino, tal como aparece nos contos de Perrault e Grimm. Somente mais tarde, provavelmente por obra da Igreja, é que a visão dicotômica, separando-a em fada e bruxa, se concretiza, recaindo a imagem nefasta, encarnação do mal demoníaco, sobre a bruxa, enquanto a fada mantém o aspecto virtuoso, divino. (MICHELLI, 2013, p. 70)

A palavra *fada* é associada a destino, fatalidade, oráculo. Para Warner (1999), *fada* remete a *fata*, variante rara de *fatum* (fado), ligada a uma deusa do destino:

Fatum, literalmente “aquilo que é falado”, participio passado do verbo *fari*, “falar”, em francês resulta em *fee*, no italiano em *fata*, no espanhol em *hada*, todas as palavras significando “fada” e contendo conotações ligadas ao fado; as fadas partilham com as Sibilas o conhecimento do futuro e do passado e, nas histórias onde aparecem, os dois tipos de figura predizem eventos futuros e dão alertas (WARNER, 1999, p. 40-41)

As fadas são seres fantásticos que, quase sempre sob a forma de mulheres belíssimas, dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, socorrem os seres humanos em situações-limite, quando já não haveria outra solução possível. Dessa forma, a elas caberia a função de ligar a magia aos relatos dos contos:

Elas já foram associadas às Moiras, imaginadas com uma roca nas mãos, que conteria o fio do nosso destino, como uma espécie de parteiras mágicas, que possibilitam a vida e definem os seus percalços. As fadas seriam as herdeiras das sacerdotisas de ritos ancestrais, já que a elas é reservada a função de veicular a magia (CORSO; CORSO, 2006; p. 27).

A professora Regina Michelli (2013) salienta que as Moiras estão ligadas à mitologia grega, sobretudo após as epopeias homéricas. Suas correspondentes latinas são as Parcas. Elas seriam três divindades ligadas ao destino humano:

Cloto (etimologicamente significa fiar) é a responsável por puxar o fio da vida, Láquesis (sortear) é a que enrola o fio, cuidando do curso da vida e sorteando o nome de quem morrerá; Átropos (voltar) é responsável por cortar o fio da vida, de quem é impossível fugir (2013, p. 65).

Warner (1999) também aponta outro caminho em relação ao termo *fada*. Na variação em inglês, “fairy” (fada) sofreu influência semântica de “fay” (fada) junto com “fair” (belo), que podem ter derivado de “feyen” e “fegan”, que significam ligar, unir, atar:

Atar é uma das propriedades dos decretos e feitiços. O interessante é que essa raiz também produz “fee” (taxa), como de pagamentos, pois transferências de dinheiro também resultam de compromissos acordados, como respostas a um desejo, a uma necessidade (1999, p. 41).

Apesar de os contos de fadas aparecerem em diferentes partes do mundo, é inegável que há algo em comum que faz com que um mesmo tema se repita, independentemente de onde foi escrito. Quanto a essa disseminação dos contos, há duas teorias opostas: a do difusionismo e a dos arquétipos. Enquanto a primeira “sustenta que as histórias são transmitidas por meio das fronteiras, do contato entre os povos com diferentes tradições, que então se apropriam da cultura uns dos outros” (MEREGE, 2010, p. 19), a segunda parte da ideia de que haveria algo presente no imaginário coletivo humano que se perpetuaria em tais narrativas. Essa última condiz com o valor atribuído aos mitos por Brandão (1986), como já comentado anteriormente, e por Jung, que considera: “Outra forma bem conhecida de

expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo” (JUNG, 2007, p.17). Atualmente, há um consenso e uma busca de equilíbrio entre ambas as teorias, reconhecendo que cada uma tem sua parcela de razão.

Por fim, é importante reconhecer uma série de possíveis caminhos de interpretação para os contos de fadas, levantados, ao longo do tempo, por filólogos, antropólogos, historiadores, psicólogos, literatos, dentre outros profissionais de diferentes áreas de conhecimento. No século XIX, existiam correntes naturalistas, que entendiam as narrativas como possíveis explicações e reações do povo primitivo diante das forças da natureza. Já na segunda metade do século XIX, começaram a aparecer correntes mais voltadas para psicologia, as quais buscavam nos contos de fadas um fundo psicológico comum a todos os homens, algo a ser absorvido e mais bem desenvolvido por psicanalistas como Freud e Jung no século XX. Entre os séculos XIX e XX, permaneceram correntes animistas e simbólicas que viam nos contos populares relação com fenômenos da natureza e rituais primitivos. Até que no início do século XX, os formalistas russos inovaram e procuraram agrupar os contos em razão da natureza de seus motivos. Nesse sentido, talvez a referência seja o trabalho de Vladimir Propp em *Morfologia do conto popular maravilhoso*, no qual o autor parte de 449 narrativas e estabelece 31 funções que estruturariam a narrativa a partir da ação das personagens. Independente das limitações e questionamentos que podem ser feitos para as diferentes correntes citadas, esse breve levantamento permite o reconhecimento do encantamento que os contos populares exercem.

2.3 O apagamento da autoria feminina nos contos de fadas da tradição

Marina Warner (1999) faz um estudo contundente dos narradores de histórias populares: “A origem do conto de fadas em si constitui um conto de fadas, e a procura pela presença da narradora, pela personagem da Mamãe Gansa, assume o caráter de uma aventura de contos de fadas” (1999, p. 125). A autora nota a presença de diversas figuras, majoritariamente femininas, que tiveram participação nessa constituição como a rainha de Sabá e a oráculo Sibila. Quanto ao símbolo das aves na associação com as histórias populares que faz com que sejam chamadas de contos da “Mamãe Gansa” ou da “Mamãe Cegonha”, a

estudiosa comenta que a metamorfose em pássaros é comum desde a mitologia clássica e, desde então, o sentido foi deslocado e fundido para a narradora de histórias orais como uma velha senhora e mexeriqueira. “A gansa serve como uma criatura por excelência emblemática da tolice e, de modo mais específico, do ruído feminino, do falatório feminino” (1999, p. 83).

Vale salientar, no entanto, que as narrativas orais não eram necessariamente contadas por mulheres e, sim, por pessoas mais velhas. Logo, também existiam anciãos que as narravam, não sendo uma atividade exclusivamente feminina, mesmo porque surgiram em torno da lareira nas “veillées” (vigílias):

Tais reuniões ofereciam a homens e mulheres uma oportunidade de falar – ou pregar – que lhes era negada em outras situações, como o púlpito e o fórum, e censurada e temida nas salas de fiar a à beira do poço. Aconteciam depois de terminado o dia, mas ainda não prefiguravam exatamente as horas de lazer hoje proporcionadas pela televisão ou pelo rádio – o trabalho continuava, principalmente na forma de fiação e de outras tarefas domésticas (1999, p. 47-48).

Apesar disso, os contos de fadas ficaram associados à existência de uma figura feminina mais velha como narradora oral. Tanto assim o é que também foram chamados de contos da “Carochinha”, uma suposta vovó, afável e acolhedora, que os narrava, incansavelmente, sentada em sua cadeira de balanço. Merege aponta uma possível razão:

Esses anciãos podem ser de ambos os sexos, sendo os narradores homens frequentes (e até obrigatórios) em algumas culturas e situações. No entanto, a imagem da avó narradora a que nos referimos no início, a existência de uma “Mamãe” e não de um “Papai Ganso”, deriva de uma tradição milenar segundo a qual, por força de sua permanência junto à moradia e aos filhos e netos pequenos, as mulheres se teriam tornado guardiãs da memória familiar e mesmo tribal, perpetuando-se em gerações de mães, avós e bisavós contadoras de histórias. De acordo com o local e a época em que viveram, essas mulheres foram encaradas como sábias, como bruxas ou como simples alcoviteiras (2010, p. 17-18)

O primeiro uso depreciativo para o papel dessas mulheres aparece em *Górgias*, de Platão: “Trata-se de uma referência ao *mythos graós*, o ‘conto das velhas’, usado pelas amas para divertir ou assustar crianças” (MEREGE, 2010, p. 19). Segundo Warner (1999), Platão também se referia a tais narrativas como *tithon mythoi*, contos narrados por amas-de-leite, uma expressão traduzida para o alemão como *Ammenmärchen*, no século XVIII. Em seguida, aparece a já citada senhora beberrona que narra o mito de Eros e Psique enquanto cuida de uma jovem sequestrada.

Já a possível primeira aparição de velhas senhoras em um título é o poema *The old wive’s tale* (*Conto de velha senhora*), de George Peele, escrito por volta de 1590. É uma peça cômica que mistura mitos clássicos, absurdos, alusões literárias, superstições locais, dentre outros aspectos, e se tornou um marco da conversão dos contos de fadas orais em publicações para o divertimento do público. “No enredo de fundo, uma velha *Gammer* conta a história.

‘*Gammer*’ significa ‘vovó’, a parceira do Gaffer [velho rústico], e as duas palavras tinham uma forte conotação de tagarelice” (1999, p. 39).

Depois, na Idade Média, aumenta a frequência de velhas narradoras. Já no século XVII, muitas mulheres começaram a escrever contos de fadas na França, como será abordado, justamente procurando reverter o efeito pejorativo que as narrativas de velhas senhoras possuíam. “Ainda é uma expressão ambígua em inglês: um ‘old wive’s tale’ significa uma tolice, um emaranhado de erros, um antigo modo de lograr a si mesmo e aos outros, conversa fiada, conto da carochinha” (WARNER, 1999, p. 45).

Por fim, no século XIX, foram mulheres que forneceram grande parte das narrativas coletadas pelos irmãos Grimm, mais precisamente, seriam duas suas principais transmissoras: “a velha camponesa Katherina Wieckmann, de prodigiosa memória, e Janette hassenpflug, descendente de franceses e amiga íntima dos Grimm” (COELHO, 2012, p. 29). Segundo Warner (1999), outros autores de contos de fadas como o irlandês Oscar Wilde e o escocês Andrew Lang também sofreram influências de mulheres para suas histórias. É preciso pontuar, no entanto, que esses coletores de histórias, educados e de elevada classe social, “distanciaram-se das vozes femininas, mesmo quando assumiam o comando delas” (TATAR, 2022, p. 187).

Tal percurso mostra que há um forte indício de caráter feminino na figura do narrador oral dos contos populares, que deram origem aos contos de fadas. Ainda assim, esse vestígio não é comumente destacado: “Embora os escritores e colecionadores do sexo masculino tenham dominado a produção e disseminação dos contos maravilhosos populares, estes frequentemente eram transmitidos por mulheres no ambiente íntimo ou doméstico” (WARNER, 1999, p. 43). Além disso, a figura de uma velha ridicularizada como narradora torna-se “uma máscara valiosa, semelhante à da feiticeira, que homens e mulheres podiam vestir quando queriam encontrar um modo de auto-expressão” (1999, p. 179).

A autora mostra que a voz feminina está no cerne de praticamente todo conto de fadas, seja na autoria escrita e literária propriamente dita ou na figura da narradora ficcionalizada. Se assim o é, por que a voz da mulher tende a ser silenciada? Essa conjuntura exemplifica claramente o quanto a situação da mulher e de suas atuações são perspectivadas como mais delicadas, inferiores e difíceis do que as masculinas. Se havia uma predominância feminina de narradoras, por que foram apagadas? Quando a régua de medição de qualidade é masculina, as mulheres são velhas tagarelas enquanto os homens se tornam autores, filólogos e demais qualificações acadêmicas, profissionais e científicas, embora muitos tenham sido

influenciados justamente pelas narrativas que escutavam de mulheres em geral, como demonstrado. A ideia aqui é abordar essas reflexões e provocar tais questionamentos como primeiro passo para que essas vozes femininas soem cada vez mais alto.

É importante, no entanto, não esquecer a questão da recepção. Warner comenta que “a relação entre a fonte autêntica e artesanal e o conto registrado em forma de livros para crianças e adultos não é simples” (1999, p. 49), justo por tratarem de ouvintes diferentes. As narradoras da lareira não são as mesmas que as governantas e amas da casa-grande, do castelo, da cidade ou do campo, menos ainda a voz autoral que registrou essas narrativas por escrito.

Como comentado, o início dos contos de fadas enquanto gênero próprio e característico encontra representantes na Itália, com Giambattista Basile (156?-1632), e na França, com Charles Perrault (1628-1703). Mais tarde, no século XIX, na Alemanha, surgem os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, filólogos que estavam em trabalho de campo para criação de um mapa linguístico e também transcreveram muitos desses contos narrados oralmente, adicionando e excluindo personagens e passagens conforme lhes aprouvesse. Depois disso, o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875) igualmente passou a escrever contos de fadas. No que concerne ao universo brasileiro, Silvio Romero (1851-1914), Figueiredo Pimentel (1869-1914), Monteiro Lobato (1882-1948) e Câmara Cascudo (1898-1986) foram responsáveis pela coletânea de uma série de narrativas da tradição. Em Portugal, há Teófilo Braga (1843-1924), Adolfo Coelho (1847-1919) e Consiglieri Pedroso (1851-1910).

Nota-se, portanto, que praticamente não há nomes femininos associados ao cânone dos contos de fadas. Por mais que existissem mulheres que escrevessem o gênero, no imaginário popular, ficaram autores masculinos, embora a crítica do gênero tenha discorrido sobre a presença e as produções de mulheres. Talvez a fama dos escritores seja maior pelo fato de ter acontecido uma maior popularização dos contos deles. A exceção é “A Bela e a Fera”, cujas versões foram escritas por mulheres. Vale lembrar que se refere à autoria no sentido de nome na capa dos livros, de escrita das narrativas em papel, pois, como já mencionado, entende-se que o berço desses contos está na narrativa oral. Além disso, é preciso ter em mente que “o cânone literário criado por uma elite teve de ser separado das histórias improvisadas e narradas por pessoas comuns, especialmente das velhas fofoqueiras e tolas” (TATAR, 2022, p. 190-191).

Charles Perrault ficou conhecido como iniciador da literatura infantil, embora seu

destaque na corte francesa de Luís XIV fosse como poeta e intelectual envolvido na *Querelle des anciens et des modernes* (Querela entre Antigos e Modernos), marco da decadência da Era Clássica. “Contra a postura de Racine, Boileau, La Fontaine e outros que defendiam o maior valor dos antigos clássicos latinos em relação aos modernos franceses, Perrault torna-se defensor dos últimos” (COELHO, 2012, p. 81). Os modernos reagiam contra a autoridade absoluta dos clássicos latinos como modelo exclusivo, defendiam a superioridade da língua francesa em detrimento do latim e recusavam a mitologia clássica pagã.

O marco histórico da querela é a leitura de Perrault de seu poema *Le Siècle de Louis le Grand* (*O Século de Luís o Grande*), em 22 de janeiro de 1687 na Academia Francesa. Na composição, claramente nacionalista, Perrault defende que “um grande rei e uma grande nação estavam proporcionando a base necessária às grandes conquistas literárias” (DEJEAN, 2005, p. 77), que estariam associadas à literatura moderna.

A professora Joan Dejean (2005) faz um interessante estudo sobre as guerras culturais que aconteceram no final do século XX nos Estados Unidos. Para tanto, aponta a querela entre antigos e modernos do fim do XVII como protótipo das que vieram depois. Segundo a autora, as guerras culturais sempre surgem em *fin de siècle* (fim de século) e Perrault teria sido o responsável por promover novo sentido para o termo *siècle*, que permaneceu até a atualidade. Ele deslocou o significado da palavra em inglês *century* (conjunto de cem - objetos ou anos) para a ideia de uma era, época ou geração. Perrault teria alcançado tal desenvolvimento ao tentar coincidir a trajetória de seu século mediante a duração de vida de Luís XIV. Na velhice do século, o progresso artístico já teria sido atingido e, por isso, só sobraria decadência e um fim. “Foi como se o reconhecimento do novo conceito de século levasse imediatamente e inevitavelmente ao reconhecimento do conceito de um fechamento de século. *Le siècle* tão logo foi criado recebeu um *fin*” (2005, p. 47).

Além disso, Dejean aponta que a redefinição de século levou à criação da periodização literária, que culminou na forma de se entender a história da literatura como sucessão de séculos literários. “A batalha original entre Antigos e Modernos foi a principal linha divisória na história literária francesa, a marca do período que criou a necessidade de outras marcas de período” (2005, p. 47). Uma das responsáveis por essa formulação também foi Marie-Catherine d’Aulnoy, uma das preciosas, por ter produzido junto com Bernard Le Bovier de Fontenelle, em 1692, cinco volumes de *Recueil des plus belles pièces des poètes français depuis Villon jusqu’à M. de Benserade* (*Coleção das mais belas peças de poetas franceses de Villon a M. de Benserade*). “Portanto, do nacionalismo no qual Perrault fundou seu chamado

para os literatos Modernos, foi criado o sentimento de uma tradição literária francesa” (2005, p. 48). Embora o papel de Perrault tenha sido fundamental, mais uma vez se nota como as mulheres ficam eclipsadas. D’Aulnoy também foi autora de obras que marcam o início de uma tradição literária, assim como de contos de fadas, mas pouco se fala dela em detrimento de seu contemporâneo do sexo masculino.

Perrault chegou a expressar a ideia de que “para pensar como um moderno era necessário se pensar como uma mulher” (2005, p. 223). Logo, ele se envolvia também em outra causa, a feminista. Na verdade, para Dejean, depois de um tempo, a maior preocupação dos antigos era a crescente influência das mulheres e do romance, até pelo fato de a ascensão desse gênero literário estar associada ao início do declínio da tragédia, o mais defendido pelos antigos. “Aliás, foi graças a essa disputa feminista que ele [Perrault] escreveu seu primeiro conto resgatado das *fabliaux* populares: *A Marquesa de Saluce* ou *A Paciência de Grisélidis*” (COELHO, 2012, p. 82), em resposta a uma sátira contra as mulheres escrita por Boileau, conforme aponta Warner (1999, p. 202):

Ao defender os contos de fadas, ele estava não apenas defendendo os contos das mulheres, mas também promovendo a literatura nativa ‘moderna’ contra os Anciens, que proclamavam a completa superioridade do grego e do latim sobre todas as coisas locais, vernáculas e de data comparativamente recente.

Além disso, é evidente que o objetivo inicial de Perrault ao resgatar contos da memória popular não era inicialmente escrever para crianças. O interesse inicial do autor era a valorização do nacional, a literatura popular, não infantil. Só depois da terceira adaptação de “Pele de Asno” é que Perrault procura “com esse material redescoberto, divertir as crianças, principalmente as meninas, orientando sua formação moral” (COELHO, 2012, p. 83). Publica-se *Histoires ou Contes du Temps Passé* (Histórias ou Contos do Tempo Passado) que ficou conhecido pelo frontispício *Les Contes de la Mère l’Oye* (*Contos da Mamãe Gansa*) cuja autoria também é passível de controvérsias tendo em vista que poderia ter sido de seu filho Pierre Darmancour.

Não se trata de desmerecer o papel desempenhado por Perrault, mas é preciso problematizar que o autor, sendo homem, teve a chance de se posicionar contra os antigos e a favor das mulheres, tornando-se famoso em tal querela, algo inacessível às demais intelectuais de sua época. Ele pertencia à Academia, enquanto tal acesso não era permitido a elas.

Esse levantamento mostra que existiam madames e mademoiselles participando da criação do gênero na França dos séculos XVII e XVIII, assim como autoras de contos de fadas no Brasil no século XIX, embora as narrativas mais difundidas continuem a ser associados à autoria masculina. Talvez a única exceção seja “A Bela e a Fera”, cujas versões,

a serem analisadas no próximo capítulo, são de mulheres.

As duas variações são de autoras que registraram suas criações no século XVIII, período do individualismo burguês, no qual as mulheres da classe média começaram a escrever ficção. Segundo a professora Rita Terezinha Schimdt (2017), as mulheres dessa época criavam narrativas voltadas a assuntos da domesticidade, o que conferiu o adjetivo “sentimental” ao que produziam, um termo que adquiriu “conotação pejorativa e a-histórica, pois evoca a imagem piegas da mulher tola e excessivamente emotiva que celebra a bem-aventurança de seu cativo doméstico” (SCHMIDT, 2017, p. 60). Isso fomentou o postulado, pelo sistema patriarcal, de que a mulher não seria capaz de produzir textos significativos. Afinal, como já salientava a escritora francesa Simone de Beauvoir, a construção sociológica e histórica da mulher é feita de forma que “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o outro” (1970, p.10).

A professora Schmidt (2017) reflete ainda como a historiografia literária tradicional se pauta em uma suposta neutralidade, quando, na realidade, perpetua o poder de uma ordem vigente quase sempre masculina, cujos valores patriarcais vão sendo perpassados de uma geração a outra. A pesquisadora defende que a imparcialidade do valor estético é ilusória:

Por mais que alguns discursos tradicionais afirmem uma posição de neutralidade em relação a valores, trata-se de uma ficção, porque o interesse sempre foi constitutivo dos processos de produção de conhecimento. O conhecimento humano, como tudo que é humano, é condicionado historicamente e construído socialmente, o que implica dizer que os interesses dos que produzem conhecimento – pesquisadores, comunidades científicas, pensadores da cultura – determinam a forma do conhecimento produzido (2017, p. 27).

Com as mulheres estigmatizadas e deixadas de lado, a autoria canônica torna-se estritamente masculina. E nos contos de fadas não foi diferente. Conforme Schimdt (2017), trata-se de “compreender a marginalização da mulher escritora no panteão literário a partir de uma realidade histórico-cultural que favorece a cumplicidade entre produção, tradição literária e ideologia patriarcal” (2017, p. 40).

O filósofo francês Jacques Derrida (2014) em *A escritura e a diferença*, publicado originalmente em 1967, propõe uma desconstrução de concepções binárias. Para o autor, tais conceitos tendem a ser excludentes, pois sobrepõem um termo em relação a outro, conferindo superioridade a um deles. Derrida (2014) procura desconstruir o binarismo do signo, por exemplo, pois entendia que não existe somente um significante associado a diferentes significados, mas um jogo, uma cadeia de significantes, que serviria de mediação entre o discurso e a ausência ou presença de um fenômeno: “Efetivamente o que parece mais sedutor

nesta pesquisa crítica de um novo estatuto é o abandono declarado de toda referência a um *centro*, a um *sujeito*, a uma *referência* privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta” (2014, p. 417). Para o autor, deve haver suplantariades e não dualidades. Silviano Santiago, em 1976, elabora um *Glossário de Derrida* (2020) junto com alunos de pós-graduação do Departamento de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) no qual o verbete Suplemento (*Supplément*) versa justamente sobre isso:

A lógica do suplemento, da diferença, se distingue, em Derrida, da lógica da complementariedade, ou da identidade, e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica, por não estabelecer um terceiro termo como solução para oposições, ainda que desorganize este sistema. (SANTIAGO, 2020, p. 106).

Dessa forma, a problematização aqui levantada não busca a inversão de valores, que, na prática, não fugiria de uma lógica binária. Não se trata de apagar o cânone tradicionalmente masculino, mas problematizar a ausência de mulheres. Schmidt assegura:

Assim como a investigação e construção da história das mulheres, através dos tempos e em diferentes culturas, tem modificado noções de evidência histórica, a leitura de mulheres escritoras irá alterar padrões de excelência literária, redefinir períodos literários e dar novo formato ao cânone tradicional (2017, p. 67).

A escritora Virginia Woolf, em 1928, quando convidada a falar sobre literatura e ficção, profere a marcante declaração: “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio se quiser escrever ficção” (2014, p.12). A autora evidencia a necessidade de meios e ambientes adequados para o ato de ficcionalizar e o quanto isso é mais difícil para as mulheres, que precisam dividir sua atenção com outros assuntos, sobretudo domésticos, e que não possuem remuneração suficiente para se manter, precisando depender financeiramente de outrem. Se é uma situação que permanece complexa e desafiadora nos dias atuais, na época de surgimento dos contos de fadas literários era ainda pior. Ainda assim, havia um grupo de mulheres que se reuniam em salões literários e escreviam. Eram as preciosas.

2.4 As preciosas

No século XVII, na corte francesa de Luís XIV, havia um grupo de pessoas, formado principalmente por mulheres, que se reuniam em “salões” para lerem e produzirem discussões acerca de literatura e de direitos femininos. Elas formaram os salões das “preciosas”, como ficaram conhecidas pela crítica da época em decorrência dos romances que produziam e que

estavam em voga:

Nessas reuniões, era moda a leitura de caudalosos “romances preciosos”, derivados de elementos novelescos da Antiguidade clássica e do maravilhoso medieval, cuja matéria exuberante e fantasista-sentimental estava mais perto da “desordem” do pensamento popular do que da “ordem clássica” oficial (COELHO, 2012, p.82).

É do episódio em um desses romances preciosos que surge a “moda das fadas” na corte francesa. Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, ou Madame d'Aulnoy, uma jovem baronesa, escreve “o romance precioso *História de Hipólito* (1690), em que existe um episódio, ‘História de Mira’, cuja personagem central é uma fada, espécie variante da maga celta” (COELHO, 2012, p. 84). Ela foi a primeira a utilizar o termo “contos de fadas” ao denominar suas obras com essa expressão: *Les Contes des Fées* (Contos de fadas) e *Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode* (Novos Contos ou À Moda das Fadas), publicados entre 1696 e 1697. Na mesma época, Mademoiselle L’Héritier, sobrinha de Perrault, publica *Obras Misturadas* com figuras fêéricas, assim como conde Preschac *A rainha das fadas*. Começou, assim, a produção de “contos de fadas para adultos”, expressão de Coelho (2012).

Além disso, é importante salientar o sucesso dessas narrativas na época em que foram publicadas. “O entusiasmo pelo conto de fadas literário atravessou o canal com mais rapidez do que muitos livros europeus hoje em dia, e D’Aulnoy era uma das autoras de maior sucesso” (WARNER, 1999, p. 198). Curiosamente, é a já citada tradução francesa de Galland de *As mil e uma noites* que divide a atenção do público e faz com que o prestígio de D’Aulnoy caia um pouco. Ainda assim, alguns de seus contos de fadas continuaram famosos e sendo recontados, embora com muitas modificações ao longo do tempo. “Seu senso do grotesco e do satírico, sua efervescência, sua ironia, seu prazer inebriado pela invenção foram apagados nessas versões” (1999, p. 199).

A gama de narrativas que surge nesse contexto com a voga das fadas e do maravilhoso feérico perdura até fins do século XVIII (1785-1789) com a publicação de *Cabinet de fées ou Collection choisie de contes de fées et autres contes merveilleux* (*Gabinete das fadas ou Coleção selecionada de contos de fadas e outros contos maravilhosos*). Trata-se de uma coleção de contos de fadas e outros contos maravilhosos de vários autores, organizada em 41 volumes. Segundo Coelho (2012), a coletânea marca o fim da produção literária fantástica do século XVIII:

A Revolução Francesa eclode em 1789 e, após o apocalíptico período que se segue, abre-se uma nova era, a do Romantismo, quando se impõe um novo sentimento e uma nova razão. Novamente as fadas passam para segundo plano no interesse dos adultos e refugiam-se no mundo infantil; passam-se os anos e, agora, no limiar do século XXI, os adultos começam a redescobrir as “fadas”... (2012, p. 84-85)

De certa forma, foram histórias que provocaram uma espécie de fuga para os leitores da época. Conforme a escritora Suzana Ventura, “pensar num universo de contos de fadas podia ser um meio de escapar à realidade, mas também de criticar os soberanos e ter esperança num mundo melhor e mais igualitário para homens e mulheres” (2019, p. 61).

Segundo Warner (1999), a ideia dos salões das preciosas teria iniciado com Catherine de Vivonne, a marquesa de Rambouillet, que começou a receber pessoas em sua própria casa por achar a corte rústica demais. Como anfitriã, fez inovações. Por exemplo, o convite para que seus convidados a visitassem em sua *chambre bleu*, um cômodo mais privativo:

Nessa “corte alternativa”, a dama deitava-se no lit de parade (leito de gala) de sua alcova com a expectativa de ser distraída e provocada, ouvir histórias reais e imaginárias, trocar notícias, debater e teorizar, especular e conspirar. A marquesa pedia que seus convidados se sentassem para conversar com ela a seu lado, na ruelle – “ruela” – o espaço entre a cama e a parede. A palavra “ruelle” passou a designar os salões que surgiram na cidade imitando o dela; seus frequentadores eram chamados alcôvistes, íntimos da alcôve. Tal organização do espaço social, ao mesmo tempo público e privado, era dirigida por mulheres e durou até a revolução. A palavra “salon”, ela mesma, passou a ser usada somente depois dessa prática ter se extinguido (WARNER, 1999, p. 76-77).

As narrativas elaboradas pelas preciosas descrevem injustiças e projetam reparações e liberdades. Suas heroínas se metamorfoseiam, literal ou metaforicamente, porque mudam seus destinos, “movem-se por meio de combinações mágicas de palavras ou aparências, através de enganos verbais ou visuais” (WARNER, 1999, p. 208). Além disso, as preciosas não criavam somente histórias com castelos, encontros amorosos e finais felizes, como exemplifica o primeiro conto de fadas a marcar o início do entusiasmo literário pelo gênero em Paris que não tem o suposto final feliz com um casal unido. Trata-se do “*L’île de la félicité*” (*Ilha da felicidade*), escrito por Madame d’Aulnoy em 1690. Pelo contrário, elas se posicionavam contra o casamento arranjado, pleiteando que as mulheres pudessem escolher seus parceiros. O critério poderia ser o amor e não mais uma escolha arbitrária de algum parente ou tutor homem. O desfecho de suas narrativas nem sempre tem um final feliz com um casamento por amor, mas os contos de fadas que criticavam a instituição matrimonial foram eclipsados por aqueles que a celebravam, utilizando os finais felizes como propaganda para casamentos:

A revolução social que instituiu o casamento romântico e camaradesco como a norma alterou de modo irreversível a recepção de tais romances, e ironicamente transformou o exame que certas mulheres faziam de sua sorte matrimonial em propaganda materialista para se fazer um bom casamento (1999, p. 313).

As preciosas procuravam defender as narrativas advindas da cultura popular como testemunho da existência dos percalços da vida e de formas de evitá-los e corrigi-los. Dessa forma, transmitiam a lição que aprenderam das histórias que escutavam das pessoas mais simples, desde a infância. Elas “mediaram narrativas anônimas, a cultura vernácula popular

que herdaram por meio dos contos de fadas, a despeito da impressão de ostentação aristocrática que suas histórias causam a princípio” (WARNER, 1999, p. 50). Mademoiselle de L’Héritier, sobrinha de Perrault, por exemplo, “defendeu o gênero precisamente porque transmitia a sabedoria antiga e pura das pessoas que o originaram – velhas senhoras, amas, governantas” (1999, p. 44). Mais do que isso, as preciosas transformaram o olhar desdenhoso para com os “contos das velhas”:

Conferiram ao gênero um valor diferente, e seu ato de identificação, ao se colocarem no lugar tradicional das velhas, transformou profundamente, à maneira do rompimento de feitiços nos contos, o status da narradora de histórias bem como o caráter e recepção dos próprios contos (1999, p. 195)

As preciosas adotaram o *conte* (conto), desprezado pelos *académiciens* (acadêmicos) e desdenhado pelo *Dictionnaire de l’Académie* (Dicionário da Academia Francesa) de sua época e, dessa forma, os contos de fadas literários surgiram como um gênero de protesto. Suas narradoras não eram velhas encurvadas, de origem simples, mas se apropriaram justamente dessa sabedoria popular, das histórias de suas amas e governantas para criarem um novo gênero, fortalecido pelo fato de serem cultas e de classes sociais mais elevadas: “Elas se viam como guardiães da linguagem, suas amas e modeladoras” (WARNER, 1999, p. 202).

Esses salões ainda contribuíram para uma importante consequência da citada querela entre antigos e modernos do século XVII: a formação de uma opinião pública. Conforme Dejean (2005), Jean Donneau de Visé utilizou o romance precioso mais conhecido do século XVII, *La princesse de Clèves* (*A Princesa de Clèves*), de Madame de Lafayette, frequentadora dos principais salões da época, para organizar uma campanha publicitária de divulgação da obra em que levava, ao público, dilemas acerca do enredo. Assim, as questões literárias saíam dos círculos da elite acadêmica e se popularizavam. Criava-se um público leitor, que debatia assuntos literários. “Se desenrolou nos salões, naquela época, o cenário mais tradicional para a expressão pública da opinião literária” (2005, p. 92).

As preciosas se tornaram subversivas para ordem social do Antigo Regime. Elas entendiam que as mulheres poderiam ser livres e defendiam os direitos intelectuais delas. Schmidt (2017) problematiza que a escrita feminina frustra expectativas quando as mulheres não desenvolvem somente os temas esperados para seu gênero, como, por exemplo, a questão maternal: “O próprio ato de escrever, partindo de uma mulher, era considerado como um sinal de uma mente perturbada, um capricho que deveria ser convenientemente erradicado” (2017, p. 59). Não obstante, para muitos críticos contemporâneos das preciosas, a prática delas de se reunirem para leitura oral de obras literárias, além de jogos, danças e música, soava como algo superficial, uma forma de mulheres ricas gastarem seu tempo.

Warner (1999) mostra como reuniões de mulheres ganham conotação frívola e até perigosa por supostamente fomentar tumultos ou gerar discórdia. Seja em torno da lareira seja no ambiente doméstico, provoca a angústia, sobretudo masculina, por temeridade e desconhecimento do assunto abordado. Por outro lado é justo no falatório que os pesquisadores enxergam o cerne da narração de histórias:

Há vários fios nessa teia de associações em torno das mulheres como mexeriqueiras que, quando reunidos, revelam a figura emblemática da narradora de histórias. As mulheres dominavam as redes domésticas de informação e poder; o bairro, o vilarejo, o poço, os locais de lavagem, as lojas, os bancos de igreja e as ruas eram sua arena de influência, e não apenas o ambiente doméstico (1999, p. 60).

Além disso, a fala em demasia ficou associada à imagem de uma mulher velha. “No século XVII, a forma externa da velha tagarela já se estabelecera como uma alegoria de transgressões femininas, desobediência, opinião própria, ira, língua afiada, em suma, falta da submissão que os homens desejavam e exigiam” (1999, p.69). A verdade é que corpo e fala, sobretudo da mulher, ficaram interligados, tendo em vista a busca masculina por um par. “Uma aparência agradável e uma fala agradável são virtudes femininas interligadas; uma aparência detestável e um discurso detestável, defeitos igualmente associados; a velha megera pragueja, a mulher rabugenta é feia” (1999, p. 71).

Outro ponto em destaque é que o corpo de uma velha também está ligado à infertilidade. “Consequentemente, o corpo da mulher infértil, quando invocado como corpo, expressa forçosamente uma dimensão pervertida do natural, torna-se transgressivo em si mesmo, objeto de escárnio e medo” (1999, p. 74). Muito possivelmente foi essa associação que contribuiu para que bruxas tivessem sua imagem ligada a de mulheres velhas e feias, enquanto as fadas, a de lindas e deslumbrantes. Como aponta Le Bteron (2011), o corpo é uma construção social, ideia que será retomada no próximo capítulo.

Vale destacar ainda que os *gossips* (mexericos), em sua origem, também eram as festas de batizado, locais onde surgiam laços familiares. Warner (1999) aponta que seja essa a origem das fadas madrinhas, além de figuras bíblicas como Santa Ana, avó de Jesus Cristo e mãe de Maria. Logo, é nessa tagarelice das mulheres que está a gênese de figuras presentes nos contos de fadas. “Difamação, escândalo, boatos, todos os aspectos dos mexericos reaparecem metamorfoseados nos enredos dos contos de fadas que destacam madrastas malvadas, falsas noivas, ogros vampiros e noivos predatórios” (1999, p.76).

Para a autora, foi justo no mexerico que as preciosas encontraram um campo de batalhas favorável para combaterem seus inimigos, para lutarem contra os preconceitos de sua época e remodelarem os valores e o convívio social. “A cultura dos salões na segunda metade

do século XVII fomentou a arte da conversação como uma das habilidades fundamentais da civilização” (1999, p. 76). Os salões transformaram a tagarelice em uma arte da comunicação: “Se as *académies*, que controlavam a palavra escrita, eram dominadas por autores e pensadores do sexo masculino, as *ruelles*⁶ eram a esfera das mulheres, onde presidiam a palavra falada e seus usos” (1999, p. 77).

Essas representações apontam como o modo de viver das preciosas desafiavam e incomodavam as convenções da época, a ponto de serem mal vistas por alguns de seus contemporâneos. Talvez dessa visão venha o título da peça cômica escrita pelo dramaturgo Molière, *Les précieuses ridicules* (*As preciosas ridículas*).

O teatrólogo francês Molière é apreciado pela escrita de peças cômicas, que satirizavam as pessoas de sua época, sobretudo os hábitos da corte francesa que, por exemplo, gostavam de ver o despertar do rei Luís XIV, também conhecido por Rei Sol. Como aponta Rónai (1981), o próprio Luís XIV encomendava peças a Molière, apesar da crítica social que evidenciavam. O rei lhe fornecia sugestões e até participava de algumas encenações. A proteção do soberano permitiu que Molière sobrevivesse a intrigas e desafetos, “porém salvação não isenta de inconvenientes, pois muitas vezes o teatrólogo tinha que escrever não o que desejava, mas o que lhe pediam, e mesmo isso improvisado, dentro de prazos mínimos” (RÓNAI, 1981, p.10). Além disso, o comediante também criticava os burgueses e suas tentativas de serem nobres. Muitos utilizavam o dinheiro que possuíam para comprar seu “sangue azul” por meio, por exemplo, do casamento de suas filhas com nobres falidos.

Molière foi o grande responsável, na França, por colocar a comédia no mesmo patamar de grandiosidade que a tragédia, respeitando as devidas diferenças entre ambos os gêneros. Antes desse escritor, segundo as três regras elaboradas por Aristóteles para construção de uma boa narrativa, só a tragédia era considerada valorosa. Na visão aristotélica, uma peça deveria respeitar três unidades: o tempo (deveria parecer durar 24 horas e, assim, não ser nem muito longa nem muito curta); o lugar (não era aconselhável que mudasse muito de cenário); e ação (todos os pontos do enredo deveriam ser entrelaçados ao final). Molière aparece ao final do período do classicismo renascentista para mostrar que a comédia, tal como a tragédia, também pode se preocupar com a estética do texto.

⁶ Mendes (2000) analisa a palavra francesa *ruelles*, traduzida por “aposentos”: “Era uma palavra típica da época, criada pela moda dos salões literários, para designar o quarto de dormir, usado pelas “preciosas” para receber os convidados quando a casa não dispunha de um salão apropriado. Ficava também implícita uma cutucada irônica na ‘inteligência feminina’” (2000, p.120). In: MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

Em *Les précieuses ridicules* (*As preciosas ridículas*)⁷, encenada pela primeira vez em novembro de 1659, duas jovens provincianas, recém-chegadas da capital Paris, não aceitam as propostas de casamento de dois jovens fidalgos. Elas não conseguem entender por que os rapazes já falavam em contratos de casamento sem terem recitado discursos acerca do amor, tal como ficaram acostumadas a ver nos salões parisienses. Já os jovens, chateados com a recusa, resolvem elaborar um plano para se vingarem. Eles pedem que seus respectivos valetes se disfarcem e se apresentem às referidas damas como nobres. Apesar da falta de boas maneiras e de versos mal feitos pelos jovens, as moças não desconfiam. Por fim, toda a farsa é esclarecida.

É interessante notar que Molière se apropria do nome do grupo das preciosas para nomear sua peça. Com um olhar mais atento para o efetivo papel dessas mulheres em sua época, parece não haver proximidade entre a representação do comediante francês e a realidade delas. Ao chamar as jovens provincianas de sua peça de “preciosas ridículas”, o teatrólogo parece não atentar para a função social que as preciosas e seus salões possuíam.

O que Molière parece fazer é apresentar uma dualidade. Se, de um lado, considera as moças ridículas por serem tolas e confundirem nobres com empregados, por outro, elas também o seriam por buscarem amor e não só um casamento arranjado? Seriam ainda ridículas por serem provincianas querendo se igualar às damas da corte parisiense?

Há ainda a possibilidade levantada por Rónai (1981) de que Molière criticava o esnobismo e não necessariamente as mulheres, embora haja uma referência clara no título. O que o teatrólogo ridicularizava eram as pessoas que tentavam ser algo que não o eram, influenciadas pela visão que tinham do que seria frequentar a Corte e do que seriam boas maneiras. Isso gerou relações sociais com ar afetado, exagerado e, que perderam a naturalidade. Além de tudo, segundo Rónai, Molière negou que se referisse às reais preciosas:

Naturalmente os modelos apontados não se sentiam nada lisonjeados, e, embora Molière julgasse oportuno esclarecer na edição impressa zombar não das verdadeiras preciosas, apenas de suas imitadoras, essa ressalva não as deve ter paziguado. Além dos atores e dos diretores das companhias rivais, daí em diante elas também seriam inimigos do dramaturgo, à espera de uma ocasião para vingar-se (1981, p. 16).

Apesar disso, fato é que essa e outras peças do teatrólogo como *L'école des femmes* (*Escola de mulheres*)⁸, *Les femmes savantes* (*As sabichonas*)⁹ e *La critique de l'école des*

⁷ Tradução de Sergio Flaksman. In: MOLIÈRE. *O médico volante; As preciosas ridículas e Os ciúmes do Barbouillé*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

⁸ Tradução de Jenny Klabin Segall. In: MOLIÈRE. *As sabichonas; Escola de mulheres*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁹ Tradução de Jenny Klabin Segall. In: MOLIÈRE. *As sabichonas; Escola de mulheres*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

femmes (*Crítica da Escola das Mulheres*) ficaram associadas a uma visão negativa das mulheres que buscavam aprimorar sua inteligência e serem cultas. Em geral, em todas elas, a crítica de Molière é ao esnobismo e não às mulheres que procuravam ser cultas. O comediógrafo censura quem julga saber demais, mas não tem conhecimento de verdade ou, ainda, a falta de discernimento que não permite o reconhecimento do que é erudição e cultura do que não é. “Condenar o eruditismo ridículo de certas moças equivale tão pouco a opor-se aos legítimos desejos de ascensão da mulher” (RÓNAI, 1981, p. 53).

Vale ressaltar que a questão de Molière era algo presente no século XVII e que ainda se perpetua até os dias atuais. Ainda hoje, observa-se que há quem se preocupe somente com as aparências, com o parecer ser culto, belo, elegante, influente...

Além disso, Molière parece ter sido mal interpretado. Talvez ele estivesse mais para um dos apoiadores masculinos das preciosas, tal como o foi Perrault, do que um crítico a elas. Apesar disso, ficou conhecido como um censurador às preciosas e a seus salões, o que contribuiu para uma percepção negativa da atuação delas por seus contemporâneos e por outros que vieram depois, como os Grimm. O pesquisador Paulo César Ribeiro Filho (2021), citando Jack Zipes, chama atenção para o fato de no prefácio do primeiro volume da coletânea de contos de fadas dos irmãos alemães, intitulada *Kinder-und Hausmärchen* (*Contos maravilhosos infantis e domésticos*)¹⁰, os autores conferirem tom pejorativo às narrativas das preciosas em prol de elogiarem Perrault:

Agora, a França tem muito mais [contos de fadas] do que aqueles providenciados por Charles Perrault. Mas ele ainda as tratava como contos infantis (ao contrário de suas imitadoras inferiores Aulnoy e Murat). Ele produziu apenas nove. É claro que esses são os contos mais conhecidos, bem como os mais belos. Seu mérito consiste em sua decisão de não adicionar nada aos contos e de não alterá-los, a não ser em alguns pequenos detalhes. (GRIMM apud RIBEIRO FILHO, 2021, p. 10)

Felizmente, cada vez mais o papel das preciosas vem sendo revisitado. Um novo olhar mostra como elas formavam um grupo de produção e fomento à cultura de sua época. Além disso, procuravam lutar contra algumas regras sociais como as que lhes impediam de escolherem seus próprios maridos. Não se tratava somente de um sonho de amor romântico, mas de exporem suas angústias ao terem seus casamentos arranjados como um contrato de negócios por seus pais ou representantes legais. O eixo condutor das narrativas passava a ser o amor e a mulher. “O romance conservador do casamento e do conforto material usurpou o protesto apaixonado de toda uma geração de nobres francesas contra a servidão do matrimônio dinástico e da inanição mental” (WARNER, 1999, p. 201).

¹⁰ Tradução de Christine Röhrig em: GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*: 1812-1815. São Paulo: Editora 34, 2018.

Alguns podem considerar que “A Bela e a Fera”, conto a ser analisado a seguir, também trata de casamento arranjado, já que é o pai quem leva a filha para ficar com a Fera. Há algumas nuances que, no entanto, mostram que Bela também escolhe, ela não é somente escolhida. Mais uma razão para proclamar um protagonismo feminino na narrativa.

3. “A BELA E A FERA”

O conto “A Bela e a Fera” ganhou o imaginário popular como a narrativa de uma moça que encontra o amor apesar da aparência horrenda de seu parceiro, descobrindo nele um belo príncipe ao final da história. Essa versão mais difundida da narrativa foi registrada por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, uma das preciosas, em 1756. Trata-se da variação mais conhecida, especialmente por ter servido como base para animação cinematográfica dos estúdios Disney, lançada em 1991. Ela é, no entanto, só parte de uma narrativa anterior. Em 1740, Gabrielle-Suzanne Bardot de Villeneuve já havia escrito e publicado um conto homônimo, mais extenso, com todo um universo paralelo de fadas e com a história pregressa e narrativa em primeira pessoa da Fera.

Engana-se, no entanto, quem acredita que essas foram as únicas versões a serem escritas na França do século XVIII sobre noivo ou noiva animal. Madame d’Aulnoy, já citada como pertencente ao círculo das preciosas, tinha esse tipo de metamorfose como principal tema de suas narrativas:

Carneiros, serpentes, javalis, anões amarelos, gatos brancos, pássaros azuis, sapos, veados, mutantes de todas as formas povoam suas páginas: madame d’Aulnoy aproveitava as oportunidades que o tema mitológico da metamorfose animal lhe oferecia para criar um mundo de faz-de-conta em que a felicidade e o amor às vezes eram possíveis para a heroína, mas esquivos e conseguidos com dificuldade (WARNER, 1999, p. 321)

A escritora não tinha piedade dos maridos bestiais, conferindo-lhes finais infelizes. Em um de seus contos, “Le mouton” (“O carneiro”), o noivo animal morre com o coração partido, já que a rainha sobe ao trono ao lado do pai e o abandona. Em outra narrativa, “Prince Marcassin” (“Príncipe javali”), o amante animalesco desposa duas irmãs e as mata, mas é enganado pela terceira. Já em “Le dauphin” (O delfim), a protagonista é arrogante e despreza seu pretendente feio, até que ele se metamorfoseia em um canário e se torna o bicho de estimação dela. Por fim, vale comentar a releitura de Madame d’Aulnoy para o mito de Eros e Psique intitulada “Le serpent vert” (“A serpente verde”), no qual a autora confere tormentos mais prolongados e difíceis à heroína, que começam justamente por ela não ter nascido bela. “Madame d’Aulnoy capta acuradamente o *pathos* de ser feia na economia matrimonial da época; é uma pena que as muitas princesas belas tenham se tornado mais conhecidas do que as heroínas repulsivas na divulgação de seus contos (WARNER, 1999, p. 324).

Fato é que o único conto de fadas da tradição de autoria feminina a permanecer popular foi “A Bela e a Fera”, seja na versão de Villeneuve seja na de Beaumont, ambas

escritas por mulheres. Este capítulo procura analisar as duas variações de forma a responder uma questão inquietante: o que ela pode conter que a faça perdurar em um panteão literário de contos de fadas, no qual todos os outros canônicos foram coletados ou escritos por homens?

Por fim, ocorre uma análise do conto escrito por Clarice Lispector, “A bela e a fera ou a ferida grande demais” que, embora não seja considerado um conto de fadas, remete a tal narrativa. A ideia é perceber aproximações e distanciamentos entre a narrativa de Lispector e a dos contos de fadas e de que forma a referida autora subverte (ou não) o gênero.

3.1 “A Bela e a Fera”, de Madame de Villeneuve

«La Belle et la Bête» (“A Bela e a Fera”) foi inicialmente publicada como um capítulo do livro *La jeune américaine et les contes marins (A jovem americana e os contos marítimos)*, em 1740, por Gabrielle-Suzanne Bardot de Villeneuve. No prefácio, a autora questiona a necessidade de tal paratexto, mas salienta que faz uso dos privilégios de seu gênero para escrever sua obra, a fim de alertar seus leitores:

De todas as obras, aquelas que deveriam poupar o público, tanto quanto possível, do esforço de ler um prefácio, e o autor de escrevê-lo, decerto são os romances, uma vez que a maioria são ditados pela vaidade, não sem que lhes seja mendigada uma indulgência vergonhosa. Meu gênero, porém, sempre gozou de privilégios exclusivos. Basta dizer que sou mulher, e desejo que não seja percebida a extensão de um livro, produzido com mais rapidez do que com justeza. É deplorável confessar assim suas falhas; creio que teria sido melhor não as publicar. No entanto, que meio de renunciar o anseio de se fazer publicar. Aliás, lê quem assim o desejar. Tal assunto cabe mais ao leitor que a mim (VILLENEUVE, 2019, p.15)¹¹.

Fica claro como a autoria feminina já era uma questão polêmica. Villeneuve, no entanto, apropria-se do fato de justamente ser mulher para conseguir assegurar concessões e, assim, buscar a cumplicidade do leitor. A autora cria um jogo de sedução com seu receptor. Ela já se desculpa por uma suposta falha de sua produção, como a longa extensão, e, assim, tenta alcançar a afinidade de seu leitor com sua obra.

¹¹ « De tous les Ouvrages, ceux qui devoient le plus épargner au Public la peine de lire une préface, & à l'Auteur celle de la faire; ce font fans doute les Romans, puisque la plupart font dictées par la vanité, dans le tems même que l'on mandie une honteuse indulgence mais mon sexe a toujours eu des privilèges particuliers, c'est-à-dire que je suis une femme, et j'aimerais que les gens ne le remarquent pas trop tout au long d'un livre, composé avec plus de rapidité que de justesse. Il est honteux d'avouer ainsi les fautes, je crois qu'il auroit mieux valu ne les pas publier. Mais le moyen de supprimer l'envie de se faire imprimer, & d'ailleurs lira qui voudra: c'est encore plus l'affaire du Lecteur que la mienne » (VILLENEUVE, 1740a, s/n).

O livro narra a história entre duas famílias, os Doriancourt e os Robercourt, cujos patriarcas eram franceses e amigos de infância. Ambos são pobres, razão pela qual Robercourt decide viajar para América a fim de conquistar riqueza. Assim o faz e, depois de muitos anos de trabalho e de ajuda, alcança sucesso. Robercourt resolve reavivar os laços com o amigo Doriancourt e entre suas respectivas famílias, convidando-os a visitarem a América. A narrativa continua a expor as idas e vindas dos personagens entre os dois continentes. «La Belle et la Bête» é a história contada pela governanta, Mademoiselle de Chon, para sua pupila, Robercourt, durante uma viagem de navio entre a França e a América que, vale lembrar, costumava levar meses naquela época. A narração de histórias, tal como o era em sua origem, foi a forma encontrada pelos passageiros e pela tripulação para entretenimento, enquanto aguardavam a chegada de seu destino, com a conseqüente demorada passagem do tempo. Além disso, é interessante observar que o conto tem uma mulher como narradora, tal como na gênese dos contos de fadas. Ela é também uma agregadora, pois todos param seus afazeres durante uma hora do dia para ouvi-la: “Ficou estabelecido que cada conto duraria vários dias; que cuidariam disso apenas uma hora por dia” (VILLENEUVE, 1740, p. 48)¹².

O conto «La Belle et la Bête» (“A Bela e a Fera”) foi posteriormente publicado de forma isolada do livro original junto com outras narrativas que abordam o maravilhoso, na já comentada coletânea de 41 volumes de *Gabinete das Fadas*. «La Belle et la Bête» aparece no volume 26, junto com «La reine fantasque» (“A rainha caprichosa”), de J. J. Rousseau, e «Les veillées de thessalie» (“As vigílias de Tessália”), de Mademoiselle de Lussan.

A história criada por Villeneuve é extensa e dividida em três partes, razão pela qual alguns teóricos poderiam considerá-la uma novela, como já salientado anteriormente. Ainda assim, em decorrência da presença de seres sobrenaturais e do maravilhoso, pode ser considerada como pertencente ao gênero dos contos de fadas. Há personagens e episódios que se abrigam uns dentro dos outros, em um modelo de encaixe, conforme salienta Orlando Pires (1981, p. 167): “uma sequência para atingir ao seu termo necessita passar por uma ou mais sequências, as quais ficarão encaixadas na primeira” (PIRES, 1981, p.167). Ao final, é o encaixe que permite a explicação de todo o enredo.

Outro ponto em destaque é o desrespeito a um interdito como cerne de toda a trajetória e do desenvolvimento feminino na narrativa, tal como no já citado mito de Eros e Psique, motivo pelo qual o mito estará em boa parte da análise. Além disso, faz-se um breve resumo das partes constitutivas da história.

¹² « Il fut convenu que chaque conte durerait plusieurs jours ; qu'on s'en occuperait juste une heure par jour » (tradução livre)

3.1.1 Primeira parte da narrativa: o encontro

Na primeira parte da narrativa, a protagonista é apresentada como a mais bela dentre os doze filhos (seis rapazes e seis moças) de um rico comerciante. O pai perde tudo em um incêndio e em alguns sucessivos naufrágios, o que faz com que a família empobreça e precise se mudar para o campo, onde todos têm de ajudar nos serviços domésticos. Enquanto as irmãs estão sempre reclamando pela perda da vida abastada que possuíam, Bela se mantém feliz ao realizar as funções da casa.

Um ponto interessante é que a família sente o isolamento social a partir do momento em que decai financeiramente, independente de abandonarem a cidade. Os supostos amigos se afastam e chegam a caluniar a família, culpando-os pela perda da fortuna em decorrência de gastos exacerbados e má organização financeira. Com isso, a ida para a casa de campo, a única que lhes sobrou, soa mais como um refúgio e deleite. Nota-se que tal realidade, em que o valor social está atrelado ao financeiro, ainda é percebida no mundo moderno, no qual não se vale pelo que se é, mas pelo que se tem, o que faz com que o conto se assemelhe ao de Lispector, como logo se verá.

Essa relação entre a riqueza material e a validação de *status* social se reflete na questão do matrimônio. Quando a família ainda era rica, as jovens tinham muitos pretendentes, a ponto de as duas mais velhas desprezá-los, já que eram muito orgulhosas. A partir do momento em que perdem a fortuna, elas não conseguem mais se casar.

Além disso, é interessante como a casa de campo, que antes era de veraneio e descanso, torna-se uma moradia considerada triste pelo narrador. Os desgostos se dão pela solidão, já que a moradia era muito isolada, mas também por conta dos trabalhos que todos deveriam realizar. Mais uma vez a questão social pesa, pois o labor não fazia parte do *status* social ao qual pertenciam antes da perda da fortuna. Os filhos e Bela até entendem e tentam se adaptar à nova realidade, mas as outras filhas não conseguem aceitar bem, sempre se queixando de suas mãos delicadas demais para o serviço da vida rural e recordando os risos e as brincadeiras da época perdida.

Enquanto isso, Bela se mostra firme em meio à adversidade e tenta manter a alegria, o que aumentava a inveja de suas irmãs. O narrador aponta que a jovem possuía muitas qualidades, sendo a beleza somente uma delas, mas tão proeminente que lhe deu a alcunha de “a Bela”. A jovem, inclusive, poderia ter permanecido na cidade e conseguido um bom

casamento em razão de seus atributos, mesmo sem riqueza, mas Bela não quis retardar a partida do pai para o campo, compadecida do sofrimento dele.

Depois de dois anos, surge uma esperança de que o comerciante recupere seus bens e, para isso, ele precisa realizar uma viagem. Para o retorno do pai, as demais filhas pedem vestidos e joias, enquanto Bela só deseja uma rosa.

A viagem, no entanto, se mostra infrutífera e o comerciante continua pobre. No retorno, quando passa por uma floresta, fica com receio de animais selvagens e do frio que o acometia. Descobre, em seguida, um castelo onde decide se abrigar. Lá, ele é muito bem tratado, servido com um banquete e encontra bastante riqueza. Como chama pelo anfitrião e não ouve resposta, acredita que pertença a alguma “Inteligência”, como assim denomina o homem. Por não notar nenhuma presença física, chega a cogitar, em pensamento, trazer suas filhas e filhos para ali morarem com ele, o que denota a personalidade frágil do pai, afinal, alguém habitava aquele espaço, ainda que ele não visse. Além disso, a riqueza do castelo lhe chama atenção, o que mostra como a riqueza tem uma importância forte no texto, assim como será um tema retomado no conto de Lispector.

Na saída, o comerciante acha um jardim e resolve pegar uma rosa para levar para Bela. Nesse momento, aparece uma fera, com tromba de elefante, que lhe obriga a se tornar seu prisioneiro, a menos que uma de suas filhas ocupe seu lugar de livre e espontânea vontade:

- Advirto-o novamente – lembrou a Fera – de tomar cuidado para não surpreendê-la com o sacrifício que deve exigir dela nem com o perigo que correrá. Descreva minha aparência tal como é. Que ela saiba o que estará fazendo. Sobretudo, que ela seja firme em suas resoluções. Não haverá tempo para fazer reflexões logo que você a tiver trazido para cá. Ela não poderá mudar de ideia e você estará igualmente perdido sem que ela retome a liberdade de regressar. (VILLENEUVE, 2019, p. 30)¹³

O comerciante conta seus infortúnios a Fera, inclusive a razão de querer a rosa. Ele narra que somente uma de suas filhas é que havia pedido a flor em detrimento de joias. Isso significa que Fera poderia ter consciência de que a filha caçula do homem era mais prudente e sensata e possivelmente seria a única a aceitar ocupar o lugar do pai. De certa forma, Fera também escolhe Bela e não qualquer jovem. Além disso, pede honestidade ao pai da jovem para que ele não aja com subterfúgios. A jovem deve saber o que lhe aguarda. Logo, há certa virtude no monstro que não deseja um enlace com mentiras, ainda que o pai tivesse que retornar obrigatoriamente dentro de um mês, com ou sem uma das filhas.

¹³ Je t'avertis de nouveau, dit la Bête, de prendre garde à ne la pas surprendre sur le sacrifice que tu dois exiger d'elle et sur le danger qu'elle encourra. Peins-lui ma figure et telle qu'elle est. Qu'elle sache ce qu'elle va faire : sur-tout qu'elle soit ferme dans ses réablutions. Il ne sera plus tems de faire des réflexions, quand tu l'auras amenée ici. Il ne faut pas qu'elle se dédite: tu seras également perdu, sans qu'elle eût la liberté de s'en retourner (VILLENEUVE, 1740a, p. 86-87).

Quando o homem chega à casa e relata o que lhe aconteceu, Bela aceita ocupar o lugar do pai. Não por um sentimento de culpa, devido à rosa que lhe pediu, mas por sentir afeto pelo progenitor e empatia com o que ocorre a ele. Ela é resiliente perante as dificuldades, como já havia demonstrado na época em que a família ficou pobre. São traços distintivos dessa personagem em relação a outras heroínas da tradição, que não se comprometem nem partem para tomar qualquer atitude. Bela escolhe e não só é escolhida.

Nesse momento, a jornada de Bela muito se assemelha a de Psique, quando a última segue para o penhasco onde morreria e de onde é resgatada por Zéfiro, o vento na mitologia grega, a pedido de Eros, o suposto monstro. Para alguns pesquisadores junguianos, o ato cerimonial seria uma morte. Trata-se do arquétipo das núpcias de morte segundo o qual a menina precisa morrer para dar lugar à mulher. “Desse modo, todo casamento é como uma exposição no cume de um monte em mortal solidão e uma espera pelo monstro masculino a quem a noiva é entregue” (BRANDÃO, 1987, p. 222).

O psicanalista Erich Neumann (2017) disserta como o efeito arquetípico das núpcias de morte teria surgido em decorrência do ritual de sacrifício da donzela nos tempos antigos, nos quais até mesmo a consumação do casamento deveria ser exibida para a comunidade com a mostra do sangue virginal da mulher, por exemplo, algo que também poderia ser trazido para os tempos atuais. Segundo o professor Junito Brandão (1987, p. 223), “no mundo moderno, o atraso intencional da noiva em chegar ao local do casamento se configuraria numa simulação simbólica de fuga”.

Bela, no entanto, tal como Psique, não se mostra como uma noiva em fuga. Ela age. “Ela não reage através de luta, de protesto, de blasfêmias, de pirraça e de resistência, como a personalidade masculina teria de fazer numa situação semelhante, mas com a atitude oposta, com a aceitação do destino de morrer” (NEUMANN, 2017, p. 87). Talvez por isso a Fera frise o quanto Bela deveria ocupar o lugar do pai espontaneamente.

Durante o tempo em que passa no castelo, a jovem encontra papagaios e macacos que a ajudam no que precisa, além de ter janelas que lhe servem como portais para o mundo. Bastava escolher uma e abrir a cortina para ser transportada para grandes espetáculos de teatro. Nesse ponto, é válido destacar o caráter intelectual de Bela. Ela é uma das poucas heroínas da tradição que sabem ler e apreciam a arte. “Ela amava se instruir” (VILLENEUVE, 2019, p. 46)¹⁴.

¹⁴ « Elle aimait à s'instruire » (VILLENEUVE, 1740a, p. 130)

Toda noite, ela ceava com a Fera e precisa responder se aceitaria dividir o leito com o monstro. Como Bela sempre negava, a Fera lhe desejava boa noite e saía, deixando-a sozinha.

Bela também sonhava todas as noites com um rapaz, a quem apelidou Desconhecido. Era jovem e bonito, “como descrevem o Amor” (VILLENEUVE, 2019, p. 43)¹⁵, o que aponta semelhança com o já comentado Eros, tanto o de Apuleio como o de Platão. O rapaz do sonho pedia que a moça o ajudasse a se libertar. Ela julgava ser um prisioneiro do castelo.

Vale destacar uma das falas do Desconhecido para Bela: “Você pode me trazer felicidade realizando a sua” (VILLENEUVE, 2019, p. 44)¹⁶. É uma declaração simples, mas profunda, talvez a chave para realização plena de qualquer enlace amoroso. Como comentado anteriormente, na análise de *O banquete* de Platão, a concepção amorosa ocidental tende a seguir alguns preceitos segundo os quais a completude está no outro. Em geral, na sociedade patriarcal, é a mulher quem deve completar o homem, pois o ponto de referência é masculino. A fala do Desconhecido vai contra tudo isso. Ele deseja que Bela se realize individualmente, se complete, e que isso levará felicidade para ele. Essa parece ser a forma mais bonita de amar. Mais à frente, o leitor tomará conhecimento, assim como Bela, de que o rapaz do sonho e Fera eram um só. É sensato acreditar que Fera sempre foi bela, apesar da aparência monstruosa.

Com o passar dos dias, Bela se acostumou com a aparência da Fera e não mais a temia. Perguntou, então, se havia mais algum prisioneiro ali. Como a resposta foi negativa, julgou que o Desconhecido só existia em sua imaginação. Além dele, em seus sonhos, Bela também via uma mulher, a quem chamava de Dama, que lhe instruía a ser paciente e corajosa.

Nota-se uma transformação em Bela. Ela vai reconhecendo algo de valor na Fera ao mesmo tempo em que também se reconhece como uma na medida em que precisa ser firme em algumas escolhas, tanto ao optar por ocupar o lugar do pai no encontro com Fera, como na negação reiterada ao pedido de casamento de Fera. Uma mulher, mesmo nos dias de hoje, precisa deixar seu lado fera desabrochar para aprender a dizer não, sobretudo aos homens.

Outro ponto em destaque é o fato de Bela passar a cuidar mais de si mesma depois de se acostumar com sua nova rotina, “mesmo estando certa de que ninguém podia vê-la. Mas devia esse agrado a si mesma” (VILLENEUVE, 2019, p. 56-57)¹⁷. Mais uma vez o conto pontua a autonomia de Bela. Ela não se embeleza para o outro, mas para ela mesma e talvez seja justamente por isso que pareça (e seja) tão bonita.

¹⁵ « comme on dépeint l'Amour » (VILLENEUVE, 1740a, p. 124)

¹⁶ « Je puis faireon bonheur, m'a-t-il dit » (VILLENEUVE, 1740a, p. 127)

¹⁷ « Mais elle se devoit cette complaisance à elle-même » (VILLENEUVE, 1740a, p. 160)

Em seus sonhos, o Desconhecido passou a questionar a lealdade de Bela, já que ele a incitava a se livrar de Fera e a moça negava. Embora afirmasse amar o Desconhecido, Bela mostrava sentir afeição por Fera ou, no mínimo, lealdade. Ainda que esteja apaixonada por um, recusa-se a destruir o outro, mesmo que não seja seu escolhido até então ou não tenha uma aparência agradável. Bela é testada e passa no teste. Ela tem ética.

É interessante observar essa questão dos sonhos de Bela. Eles são um pouco premonitórios, uma vez que o Desconhecido e a Dama falam com ela, conduzindo-a. Além disso, já mostram o rosto da Fera em sua forma humana, ainda que Bela não saiba disso. Para além da leitura psicanalítica, o historiador francês Jacques Le Goff (2014, p. 384), pesquisador da literatura medieval, defende “a elaboração literária das narrativas de sonho” segundo a qual o devaneio se torna parte do elemento maravilhoso. Os sonhos de Bela se tornam uma espécie de estratégia para que Fera se manifeste além de seu aspecto animalesco. Se na realidade ficcional, Desconhecido e Dama não podem interagir diretamente com Bela, o fazem por intermédio do sonho, ou ainda, do inconsciente.

Triste com tal conjuntura, Bela sente ainda mais saudades da família. Fera, então, permite que ela lhe faça uma visita desde que retornasse em dois meses. A primeira parte da narrativa acaba com o retorno de Bela a sua antiga casa.

3.1.2 Segunda parte da narrativa: o afastamento e o reencontro

Inicialmente todos ficaram muito felizes com o retorno de Bela, até que suas irmãs percebem como a moça era bem tratada e, por inveja, persuadem a jovem a não voltar mais ao castelo. Bela quase perde o prazo do retorno, mas sonha com a Fera morrendo e resolve regressar. Com o Desconhecido ela não sonhara mais.

As irmãs não suportavam saber que a jovem vivia em um lugar onde todos os seus desejos eram atendidos. Tal como afirma Johnson (2009), trata-se mesmo de um paraíso magnífico, desde que o interdito fosse respeitado. No caso de Psique, ela não poderia olhar seu amante nem lhe fazer perguntas sobre seus atos: “Ele [o parceiro] quer, na verdade, manter o velho sistema patriarcal do casamento, em que o homem tem o poder de decisão sobre todos os assuntos importantes, a mulher diz amém e a harmonia reina.” (2009, p. 39).

Para Neumann (2017), no entanto, o foco principal não deve ser o que motiva o ciúme das irmãs, mas como elas conseguem despertar o repúdio inconsciente aos homens: “as duas irmãs representam projeções reprimidas ou tendências matriarcais totalmente inconscientes da própria psique, cuja erupção provoca um conflito íntimo” (2017, p. 92). O feminino precisa lidar com o protesto matriarcal às pressões que aflora, no caso, pelas irmãs. Dessa forma, o aparecimento delas permite o despertar da consciência feminina à medida que traz certa independência para a mulher: “Apesar da forma negativa, antimasculina e assassina, a incitação das irmãs configura a resistência da natureza feminina” (NEUMANN, 2017, p. 93). Sem a influência das irmãs, a moça se manteria inconsciente e prisioneira à figura monstruosa. “A hostilidade das irmãs é que corresponde inteiramente ao que se passa no íntimo da própria Psique. A atitude das irmãs estimula o protesto matriarcal que aflora a partir do exterior e a impele à ação” (NEUMANN, 2017, p. 95). Clarissa Pinkola Estés pontua que as irmãs mais velhas, na verdade, despertam a heroína para que tenha sensatez em suas escolhas: “elas representam aquelas vozes do fundo da mente que sussurram as verdades que uma mulher pode desejar evitar uma vez que elas acabem com sua fantasia do Paraíso Encantado (2018, p.65)”.

A compreensão da existência das forças matriarcais serviu de impulso para a ação de Bela e sua tomada de consciência, enquanto, no caso das irmãs, as aprisionou em casamentos patriarcais infelizes. Elas não se desenvolvem, não amadurecem.

Ao chegar ao castelo, ela encontrou Fera já desfalecida, que recobrou as energias ao ver Bela. Com um discurso prolixo, como nenhum feito até então, Fera declara seu amor à jovem. No dia seguinte, mesmo depois de voltar a sonhar com o Desconhecido, Bela aceita se casar com a Fera.

O pai da jovem, durante a visita que Bela lhe fizera, quando a jovem lhe contara de seus sonhos, já havia aconselhado a moça a dar o aceite por ter percebido como Fera era cumpridora de sua palavra e tratava bem Bela. É interessante o amadurecimento dessa relação entre pai e filha. A jovem troca confidências e pede conselhos à figura paterna. Ele, por sua vez, evolui de entregar a filha a um monstro para analisar o melhor para moça. Ainda que o conselho do pai seja para que ela permaneça ao lado da mesma fera, não é mais para poupar sua vida, mas sim por ter visto lealdade no suposto monstro. Ocorreu uma evolução da confiança na Fera, que se mostra ética ao sempre cumprir sua palavra, tal como o foi o pai ao retornar no prazo e entregar sua própria filha.

Assim sendo, na noite de núpcias, ela se deita com o marido, mas, quando acorda, vê o Desconhecido a seu lado no leito matrimonial. É o amar e o amor que permitem a metamorfose da Fera, pois lhe concedem o sentimento mais puramente humano.

Observa-se que, aos poucos, Fera se mostrou bela aos olhos da moça. Talvez em razão de a beleza ser também um valor moral. Não a formosura exterior que, como se nota, pode ser metamorfoseada e desaparecer de uma hora para outra (ou surgir como os procedimentos estéticos atuais sugerem), mas a beleza ligada a valores interiores, essa, sim, indica que quem a porta é possuidor de virtude.

É interessante pontuar também a escolha de Bela em se casar, após pensar por mais um dia. Não foi uma atitude passional ou por pena, por ver Fera morrendo. Ela pondera suas alternativas e mesmo depois de sonhar com o rapaz bonito, opta pelo feio. Bela tem a coragem de assumir o risco de fazer uma escolha, algo que faz com que a qualificação de seu amado mude de Fera para Desconhecido. A atitude de Bela condiz com o olhar de Campbell (2007) acerca da jornada heroica:

A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o risco desaparecer (2007, p. 85).

É válido destacar ainda que Bela precisa voltar para casa do pai para constatar que seu lugar já não é mais ali. Diana Corso e Mário Corso (2006) esclarecem a similitude do amor de um e de outro aos olhos da moça:

Há um parentesco claro entre o amor que a jovem devota ao pai e o que destina à Fera: em ambos os casos, contorna as convenções sociais. No primeiro, não se importa com a fortuna que o pai perdeu; no segundo, a beleza que falta à Fera deixa de lhe fazer caso. (CORSO; CORSO, 2006, p.137)

Além disso, chama muita atenção o fato de ser a figura masculina quem literalmente adocece de amor, que só se recupera com a chegada da protagonista. Quem aparenta passividade e espera o resgate é a figura masculina, e não a feminina, como comumente é associado aos contos da tradição:

A fera está quase morrendo devido à sua separação da Bela, que é a um só tempo a mulher amada e Psique, nossa alma. Essa é uma evolução de uma primitiva sexualidade egoístico-agressiva para uma que encontra sua realização como parte de uma relação amorosa assumida livremente. (BETTELHEIM, 2007, p. 412)

Só depois de despertar para sua consciência feminina, Bela é capaz de voltar, encontrar Fera e se unir a ela. Agora feminino e masculino estão no mesmo nível, podem se encarar de igual para igual: “A fase coletiva específica do patriarcado com a submissão do feminino é resolvida pelo ‘encontro’ no qual o masculino e o feminino se enfrentam

individualmente e com direitos iguais” (NEUMANN, 2017, p. 160). Somente assim é possível que Bela ame Fera completamente, tornando-se o fio condutor para redenção do monstro, e, dessa forma, permita seu retorno à forma humana.

Além disso, é sempre válido destacar que, na psicologia junguiana, a referência às figuras masculina e feminina não se restringe a homem e mulher, respectivamente: “O lado feminino do homem pode tomar para si a tarefa que normalmente pensamos pertencer à mulher e vice-versa” (JOHNSON, 2009, p. 86).

Na manhã seguinte à noite de núpcias, Bela é acordada pela Dama de seus sonhos, que ela descobre ser uma fada, e pela rainha, mãe do Desconhecido. Ambas adentram no quarto e, embora se mostrem felizes com o desencantamento do príncipe, a rainha não considera Bela digna de seu filho, uma vez que a jovem não seria uma princesa legítima. A rainha se mostra contrária à união mesmo depois que Fera assume a palavra e mostra o quão se apaixonara por Bela na convivência que os dois tiveram no castelo. Fera chega a pedir à fada que lhe retorne à aparência monstruosa caso sua mãe não aceite Bela, o que reitera que o amor do jovem era verdadeiro e que ele também estaria disposto a realizar sacrifícios por isso. Ao mesmo tempo, Bela prefere que o compromisso seja desfeito, pois não gostaria que Fera fizesse nada contrário ao esperado de sua posição como príncipe, o que reitera seus valores éticos.

Outra aproximação, então, entre “A Bela e a Fera” e o mito de Eros e Psique está na figura da sogra. Afrodite, mãe de Eros, impõe quatro árduas tarefas à moça antes de ter de aceitá-la como nora. Embora a rainha do conto em questão não seja tão rigorosa, também se mostra arredia quanto à escolha do filho. Enquanto a fada se esforça em enaltecer os valores morais de Bela, a rainha está mais preocupada com os valores sociais, por mais que tente se mostrar grata ao oferecer outros bons casamentos para Bela. Mais à frente, ainda tenta se justificar alegando o conhecimento da existência de uma sobrinha perdida com quem gostaria que o filho se casasse.

É importante verificar um embate de gerações. Não só pela questão da beleza, já que a mais velha se sente intimidada por saber que a mais nova ocupará seu lugar, mas também pela questão do amor filial. A mãe possui dificuldades em perceber a transferência do amor de seu filho para outra mulher, mais nova e mais bela, ainda que seja um caminho saudável e até aconselhável. Neumann (2017) ainda revela que, embora para uma sogra como Afrodite haja uma competição de beleza, “não devemos entender mal esse primoroso relato dessa situação como uma imagem do gênero” (2017, p. 75).

3.1.3 A história da Fera

Fera conta, em primeira pessoa, todas as angústias que sofria enquanto possuía aparência monstruosa e o quão gostaria de ter se comunicado melhor com sua amada, o que não fez a fim de seguir as instruções que lhe foram dadas pela fada boa. É essa figura feérica a articuladora do encontro entre Bela e Fera como será revelado na terceira parte da narrativa.

Há alguns aspectos interessantes nessa passagem. Em primeiro lugar, não é comum, em narrativas do ciclo noivo animal, o conhecimento da história pregressa do ser metamorfoseado. Em segundo, porque a mudança o assemelha a Lucio, protagonista do livro de Apuleio, pois ambos escutam e compreendem tudo, mas não conseguem verbalizar bem. No caso de Lucio, nada consegue falar.

Nesse momento da narrativa, o príncipe se converte em narrador autodigético. Ele fora criado por uma fada que quis desposá-lo. O tal ser feérico, por ser velha, feia e arrogante, ficou ofendida pelo fato de o príncipe e a Rainha não terem concordado com o casamento. Como castigo, a fada má o transformara em fera. Aparece, no entanto, uma outra, boa, que ameniza a maldição, prevendo que ele poderia retornar à forma humana desde que encontrasse alguém que o amasse verdadeiramente.

É interessante pontuar que a maldição é fruto de uma rejeição, que decorre, em parte, do aspecto feio da fada, o que significa que a metamorfose do príncipe em animal foi uma vingança. Ele não nega o pedido só pela feiura dela, como a intenção da fada em castigá-lo poderia sugerir. Ele também o faz por se considerar ainda jovem para a responsabilidade do enlace: “Eu não queria, aliás, me comprometer em uma idade tão pouco avançada. [...] Aspirava à minha liberdade, era a única coisa que podia me agradar” (VILLENEUVE, 2019, p. 94)¹⁸. Na verdade, ele é bastante prudente e maduro. O fato de a fada o querer, independente da aparência dela, também não significa que o rapaz deveria aceitá-la. Ela não tentou conquistá-lo como o rapaz fez depois com Bela, ainda que estivesse com aspecto monstruoso.

Além disso, vale destacar que o príncipe foi deixado aos cuidados da fada por sua mãe, a rainha, estar fora, comandando guerras, defendendo seu reino, o que reforça um incesto moral entre fada e protegido. Mais uma vez a independência feminina é realçada.

¹⁸ « Je ne voulois pas d'ailleurs m'engager dans un âge si peu avancé. [...] Je soupirois après ma liberté, c'étoit la seule chose qui me pouvoit flater » (VILLENEUVE, 1740b, p. 70-71).

Encontra-se aqui o motivo da mulher guerreira que é retomado em outros contos de fadas como em “Bela Bela ou o cavaleiro afortunado”, de Madame D’Aulnoy.

Para Campbell (2007), o início da trajetória heroica é o “chamado para aventura”, um momento crucial a partir do qual há uma convocação que já não pode mais ser recusada. Nesse sentido, o aspecto e o falar grosseiro de Fera podem ser um indicativo do início da experiência heroica de Bela: “o arauto ou agente que anuncia a aventura, por conseguinte, costuma ser sombrio, repugnante ou aterrorizador, considerado maléfico pelo mundo” (2007, p.62). Ainda que Campbell não se referisse a Bela como protagonista, sua percepção do “chamado para aventura” pode ser aplicada de forma a enaltecer Bela como heroína.

Ressalta-se ainda que o ser humano quase sempre é parte de um organismo social. A Fera, tal como demais seres metamorfoseados, geralmente estão excluídos do convívio em sociedade. Ainda que seja uma consideração válida, é preciso tomar cuidado de forma a não culpabilizar o ser – personagem ou pessoa – por estar excluído, como se só dependesse dele a sua inclusão. Não só a narrativa mostra que a redenção de Fera depende de um outro, no caso Bela, como é preocupante o julgamento dos excluídos como responsáveis por sua situação. A sociedade como um todo deve ter um olhar mais acolhedor em relação a suas minorias, independente do quanto suas figuras possam ser, metaforicamente ou não, repugnantes e grotescas.

3.1.4 Terceira parte da narrativa: o passado

Quando o príncipe está concluindo sua história, há a chegada de um Rei, irmão da Rainha. O soberano reconhece traços dele em Bela e fica nostálgico, pois perdera uma filha. A Fada revela, então, que eram pai e filha. Em seguida, acontece um ritual para que as estátuas ganhem vida, já que eram os empregados do castelo que, junto com o príncipe, também sofreram uma maldição. A Fada realiza a magia por intermédio de sua varinha.

Na terceira parte da narrativa, o narrador se torna novamente o tipo observador e descreve principalmente as falas da Fada. Ela era o fio condutor da história dos demais personagens. Se na segunda parte o leitor toma conhecimento do passado de Fera, na terceira, é revelada a ascendência de Bela, um passado que ela desconhecia e será contado por um narrador heterodiegético e pelos diálogos com a Fada, conferindo certo dinamismo à obra.

Além disso, há uma série de núcleos narrativos articulados para justificar a ação dos personagens. A trama é repleta de detalhes que se mesclam para dar consistência à narrativa.

O Rei pertencia à Ilha da Felicidade, local onde era facultado a todos os habitantes escolherem seus parceiros baseados apenas em seus respectivos corações, até mesmo o rei, que, em geral, tem seus enlaces promovidos por interesses do reino. “O impacto desse anseio tende a escapar ao leitor hoje em dia” (WARNER, 1999, p. 326) em que o natural é que uma escolha assim, com critérios livres, seja feita. Dessa forma, o rei escolhera uma simples pastora e, infelizmente, logo após o nascimento da filha, sua esposa faleceu enquanto ele viajava. A morte dela ainda o deixava muito triste.

A fada boa, que narrava a história, revela-lhe que, na verdade, a pastora era irmã dela e igualmente uma fada. Como os seres feéricos respondiam a algumas leis e não podiam se relacionar com quem não fosse como eles, sua irmã se fingira de camponesa para observar a vida dos seres humanos. Por ter se apaixonado pelo Rei, escondeu isso com receio do que poderia lhe acontecer, caso as fadas mais velhas descobrissem a verdade, tendo em vista que “as leis proibem diretamente toda aliança com aqueles que não possuem tanto poder quanto nós, sobretudo antes que tenhamos bastante ancianidade para ter autoridade sobre as outras, e fruir o direito de presidir no tempo certo” (VILLENEUVE, 2019, p. 117) ¹⁹.

Depois de um tempo, a fada má resolveu ler o Grande Livro, que registrava todos os atos das fadas. Assim, ela descobriu a história da fada camponesa com o Rei. Quando a fada má revela a ligação dos dois, a falsa pastora é condenada a ser rebaixada e viver somente no reino das fadas, razão pela qual o Rei acreditou que sua esposa tivesse falecido.

A fada má, no entanto, ficou curiosa e resolveu conhecer o Rei. Apesar de todas as suas tentativas de persuadi-lo, o Rei declarou que não se casaria novamente. Com raiva, ela tentou matar a filha dele, que ainda era bebê. Essa é a razão que motivou a fada que está narrando a história a resgatar a menina e a levar para ser criada por um camponês, deixando que acreditem que o bebê falecera. Trata-se de Bela. Como a fada boa foi a mesma responsável por amenizar o feitiço lançado sobre o príncipe, esperou o momento certo para fazer com que os caminhos de sua sobrinha Bela se cruzassem com os do Príncipe.

Pouco depois disso, a fada mãe de Bela se torna uma veterana e, nesse momento, consegue finalmente revelar, em uma Assembleia, tudo o que a fada má fizera de maldade. A última é destituída de seus poderes.

¹⁹ « Car nos loix défendent directement toute alliance avec ceux qui n'ont pas autant de puissance que nous et sur-tout avant que nous ayons assez d'ancienneté pour avoir de l'autorité sur les autres, et jouir du droit de présider à notre tour. » (VILLENEUVE, 1740b, p.127)

Por fim, a falsa camponesa consegue se reunir ao Rei e à filha. Bela, por sua vez, perdoa as irmãs adotivas, reencontra o pai de criação e distribui títulos de nobreza para os irmãos adotivos e os cunhados. Todos estão presentes, em harmonia, ao final, no casamento da Bela e da Fera.

Nota-se como não há qualquer estranhamento quanto à existência de um reino paralelo de fadas, nem ao fato de elas existirem e atuarem sobre os destinos humanos. Pelo contrário, as fadas causam deslumbramento. Não à toa, o conto em questão pertence ao maravilhoso, conforme as categorias mencionadas por Todorov (2013) e citadas no primeiro capítulo. A fada é a personagem feminina do maravilhoso por excelência:

Segundo a Tradição, as *fadas* são seres imaginários, dotados de virtudes positivas e poderes sobrenaturais, que interferem na vida dos homens para auxiliá-los em situações-limite (quando nenhuma solução natural poderia valer). A partir do momento que passam a ter comportamento negativo, transformam-se em bruxas. A beleza, a bondade e a delicadeza no trato são suas características comuns. (COELHO, 2000, p. 174)

Uma fada pode se apresentar de diferentes maneiras, embora, muitas vezes, no imaginário popular, associe-se à figura de bondade. Chevalier e Gheerbrant (2022) fazem referência às Queres, divindades infernais, cuja representação lembra a das bruxas. Ainda assim, de forma geral, elas compactuam com a ideia das fadas enquanto Moiras, conforme salientado no capítulo anterior, tendo em vista que essas figuras “puxam do fuso o fio do destino humano, enrolam-no na roca de fiar e cortam-no com suas tesouras, quando chega a hora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 476).

Não obstante, no conto analisado, a Fada que narra tudo o que aconteceu é a responsável por fazer com que a trajetória dos personagens esteja entrelaçada. Ela é a fada-madrinha e a Moira, tecendo os destinos, um exemplo do papel preponderante que as fadas podem desempenhar nos contos da tradição.

É essa mesma Fada que também falava a Bela em sonhos desde que a moça chegara no castelo da Fera, momento no qual recebe o “chamado para aventura”, conforme Campbell (2007). O autor também avalia que o herói pode ou não aceitar de imediato sua convocação, mas, se o fizer, receberá auxílio sobrenatural. “O herói ao qual esse tipo de auxiliar aparece é, tipicamente, o herói que atendeu ao chamado. O chamado foi, na verdade, o primeiro anúncio do aparecimento desse sacerdote iniciatório” (2007, p. 77). Bela, como já salientado, não ficou em dúvida e assumiu seu protagonismo, recebendo, dessa forma, a ajuda férica.

No reino das fadas criado por Villeneuve há um interdito, já que a lei proibia relacionamento entre seres mágico e os que não possuem poderes de magia. Vale destacar

que, segundo Coelho (2000, p. 180), “há uma ordem natural nos seres e nas coisas que não deve ser contrariada”.

Além disso, observa-se também uma hierarquização pelo tempo de vida, tendo em vista que, antes de atingirem certa idade, as fadas permanecem subordinadas às suas veteranas: “São sempre os mais velhos que detêm nas mãos o poder e a autoridade, de maneira absoluta e inquestionável.” (COELHO, 2000, p. 80).

Outra possibilidade para uma fada se tornar veterana reside na transformação em serpente: “Há entre nós uma lei que obriga a ter mil anos de ancianidade antes de entrar em disputa com nossas veteranas, ou pelo menos ter sido serpente.” (VILLENEUVE, 2019, p. 127)²⁰. É um ritual que as fadas da narrativa chamam de “ato terríveis”.

Chevalier e Gheerbrant (2022) associam a serpente à ideia de vida e de fecundidade, como “senhora do princípio vital e de todas as forças da natureza” (2002, p.894), embora a cultura cristã tenha acrescentado um sentido pejorativo, associado ao pecado.

O historiador Jacques Le Goff (2014), ao analisar a cultura medieval, resgata a narrativa de Melusina, muito difundida na época. Trata-se comumente de uma mulher que leva prosperidade ao reino e às terras do marido e só pede que ele não a veja em determinadas circunstâncias, que variam de acordo com a versão. Rompido o interdito, o homem descobre, em geral, uma serpente em sua mulher. Ela precisa fugir e leva toda a prosperidade consigo: “Para todos eles [da Idade Média] ela é um demônio súcubo, uma fada assimilada aos anjos caídos” (LE GOFF, 2014, p. 413). Novamente nota-se a figura da fada sendo relativizada para a de bruxa quando ligada a um aspecto considerado negativo. Melusina não deixa de ser fada, por ser provedora, mas ganha nuance de bruxa por se transformar em serpente. Vale também destacar que Ovídio, no livro IV de *Metamorfoses*, já cantava essa forma na peçonha de Equidna, um monstro com cauda de serpente e tronco de mulher.

Nota-se que, nesta variação, houve um bom desfecho para todos os envolvidos. Campbell (2007) afirma que “o final feliz do conto de fadas, do mito e da divina comédia do espírito deve ser lido, não como uma contradição, mas como transcendência da tragédia universal do homem” (2007, p. 34). Para o autor, ao longo da jornada heroica, pode acontecer recusa, tentação, fuga, dentre outras etapas, não necessariamente todas presentes em cada monomito. Independentemente delas, há um desfecho, um retorno à condição inicial, de forma favorável ou não. O autor reflete que o final feliz é relativo: “se o monomito deve cumprir sua promessa, não é o fracasso humano, nem o sucesso sobrenatural, mas o sucesso

²⁰ « Il y a parmi nous une loi qui nous oblige d'avoir mille ans d'ancienneté avant que d'entrer en dispute contre nos anciennes, ou du moins il faut avoir été serpent » (VILLENEUVE, 1740b, p. 158-159).

humano, o que nos deve ser mostrado” (2007, p. 205-206). O desfecho de Bela e de Fera mostra que ambos refletem essa conquista humana, já que “os príncipes também fizeram seu caminho, embora resumido na história: passaram do papel de filhos ao de homens ao afastarem-se da mãe nutridora” (CORSO; CORSO, 2006, p. 101).

Nas narrativas aqui abordadas, o crescimento feminino é que está em destaque, para que a figura da mulher se reencontre e se reconecte com ela mesma. É dessa forma que a trajetória de Bela a aproxima da de Psique. O caminho árduo, no entanto, é necessário para o desenvolvimento de ambos, tanto o masculino quanto o feminino.

Cabe agora analisar as nuances desta versão, de Madame de Villeneuve, considerada a primeira a que se tem acesso na forma escrita, com a mais conhecida, de Madame de Beaumont.

3.2 “A Bela e a Fera”, de Madame de Beaumont

A versão mais difundida do conto “A Bela e A Fera” foi registrada por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont em 1756. Algumas publicações também sugerem que tenha sido em 1757. Trata-se da variação mais conhecida, especialmente por ter servido como base para animação cinematográfica dos estúdios Disney, lançada em 1991.

Essa variação foi publicada em *Le magasin des enfants (A revista das crianças)*, uma antologia para jovens, na Inglaterra, quando Beaumont trabalhava como governanta. “Diligente e de princípios muito elevados, ela produziu uma torrente de escritos pedagógicos, traduzindo seu próprio francês para o inglês com o fim de edificar um grupo aristocrático de pupilas com menos de dezoito anos” (WARNER, 1999, p. 327). Com Beaumont, a autoria feminina dos contos de fadas deixa os salões cultos e nobres e chega ao proletariado, tendo em vista que ela era uma governanta. Seu objetivo era levar ensinamentos a suas pupilas, estimulando-as a aceitarem seus respectivos destinos:

Com tal determinação, não surpreende que várias de suas histórias sejam abertamente didáticas, distanciando-se da atmosfera de perversidade irreverente de D’Aulnoy, ou mesmo do romancismo intrincado de Villeneuve. Madame de Beaumont acena com recompensas e castigos (WARNER, 1999, p. 328)

Além disso, como era uma produção apresentada na Inglaterra, Warner (1999, p. 329) acredita que Beaumont já evocava a mudança que viria com a Revolução Industrial e o Iluminismo. “Já podemos ver prefigurado o anjo vitoriano da casa, cuja tarefa é domesticar e

suavizar o desejo masculino e o instinto animal”. O tom de Beaumont é de preparo das moças para seus maridos ogros. “Seus antecessores não haviam ficado tão apreensivos diante dos possíveis efeitos causados às crianças por contos sobre incesto, adultério ou assassinato, com a exceção de Beaumont, que antecipou as preocupações dos Grimm” (WARNER, 1999, p. 330).

O livro *Le magasin des enfants (A revista das crianças)* é composto de vinte e nove diálogos entre uma governanta, Mademoiselle La Feuillade, e suas pupilas: Sophie de Châteaumorant e Juliette de Flavigny, ambas de doze anos; Marie Gosvin, Léonie de Glaber e Hélène Talvas, as três de sete anos; Adeline Aymar, de dez anos; e Emilie de Téliigny, de treze anos. As cenas do livro se passam em Paris, na casa de Madame de Châteaumorant. Por meio dos diálogos, a preceptora vai passando ensinamentos, além de também contar histórias.

“A Bela e a Fera” é o conto narrado no quinto diálogo. Ao final, as crianças e a governanta comentam sobre a história, já que algumas concordam com Bela, enquanto outras não entendem como a moça pôde gostar de uma fera. É interessante o debate que a narrativa provocou entre as meninas, utilizado pela preceptora para incentivá-las a não se levarem pela primeira impressão e se acostumarem com a feiura, só nunca com a maldade. A governanta ainda ressalta que a recompensa chega quando se pratica o bem, tal como Bela o fizera. Uma das crianças ainda associa a Fera ao menino negro, lacai da família, pelo qual sentia medo até se acostumar com a aparência dele²¹. Isso reitera que o monstro adquire diferentes concepções conforme a época. A fera, o animal, o monstro é o que a sociedade diz que é e algo que muda de acordo com o grupo social.

Em seguida, as crianças saem para passear e encontram borboletas com as quais ficam encantadas por conta da beleza. A preceptora aproveita a oportunidade para comentar o fato de que tais animais já foram lagartas e, assim, fazer uma conexão com a história narrada de “A Bela e a Fera”: é preciso olhar além das primeiras aparências, pois pode haver beleza em algo de aspecto inicialmente feio ou repugnante. Além disso, a preceptora utiliza o questionamento de uma das crianças acerca da metamorfose para também explicar que a mutação não é só história para divertimento, mas algo que aparece em narrativas desde os

²¹ Je crois que je me serais accoutumée à la voir tout comme la Belle. Quand papa prit un petit garçon tout noir pour être son laquais, j'en avais peur, je me cachais quand il entrait, il me paraissait plus laid qu'une bête. Eh bien, petit à petit je m'y suis accoutumée; il me porte quand je monte en voiture, et je ne pense plus à son visage (BEAUMONT, 1845, p. 65).

gregos, ainda que envolva em fábulas²². Interessante essa percepção da relevância da metamorfose na vida, para além das narrativas, ideia concernente com a aqui defendida.

Quanto ao enredo, o conto de Beaumont traz alguns elementos que já estavam presentes no de Villeneuve. Dessa forma, as passagens semelhantes já foram analisadas de forma mais pontual no item anterior.

Nesta variação, a protagonista Bela é a caçula de um comerciante muito rico. Ela é a mais bonita dentre as três filhas do homem, que possui ainda mais três filhos. Ao contrário das irmãs, Bela não liga para bens materiais e se mantém alegre mesmo quando o pai perde tudo e a família precisa se mudar para o campo. Maria Tatar compreende o atributo da beleza também como um índice de justiça. “É no conto de fadas que a beleza e a justiça são extremamente adequadas para se espelharem e se ampliarem mutuamente, para o que constitui o código moral nesse gênero” (2022, p. 215).

Certo dia, o pai parte em uma viagem de negócios em prol de recuperar parte de seus bens, que supostamente estariam em um barco encontrado. As irmãs pedem que o pai lhes traga presentes como vestidos e tiaras, enquanto Bela só lhe solicita uma rosa. “Não que Bela se importasse muito com uma rosa, mas ela não queria que seu exemplo condenasse o comportamento de suas irmãs, que diriam que ela não pedia nada só para se mostrar” (BEAUMONT, 2019, p. 24)²³.

É válido pontuar a simbologia da rosa. Chevalier e Gheerbrant (2022) afirmam que é a flor mais empregada simbolicamente no Ocidente, sendo associada ao desabrochar – da vida e da sexualidade: “Ela simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor” (2022, p. 866). Bettelheim (2007) também relaciona a rosa com a defloração da primeira relação sexual. Chevalier e Gheerbrant (2022) ainda pontuam que a regeneração associada à rosa faz com que ainda hoje ela seja utilizada em rituais fúnebres.

Dessa forma, parece fazer sentido que a flor tenha sido o pedido de Bela ao pai, o que significativamente assinala a mudança que acontecerá na vida da jovem, tendo em vista a reação da Fera ao roubo da flor. Ainda que as irmãs tenham feito outros requerimentos, o pai não os atendeu. Ele podia não ter dinheiro para comprar nenhum dos itens pedidos, mas a sorte lhe foi favorável ao tentar conseguir a rosa que Bela solicitou. De certa forma, o

²² Vous vous êtes trompée, ma chère, les métamorphoses sont l'histoire des Grecs, cachée, enveloppée sous des fables: et quand vous serez plus grande, je vous ferai voir le rapport qu'elles ont avec l'histoire (BEAUMONT, 1845, p.65).

²³ Ce n'est pas que la Belle se souciât d'une rose, mais elle ne voulait pas condamner par son exemple la conduite de ses sœurs, qui auraient dit que c'était pour se distinguer qu'elle ne demandait rien (BEAUMONT, 1845, p. 49).

comentado “chamado para aventura” de Bela, conforme Campbell (2007), só acontece em razão da rosa. A heroína só chega ao castelo da Fera em decorrência do pedido que ela fizera e que o pai atendeu. A figura masculina surge como propulsor para que a jornada da heroína comece, ou ainda, como provedor, segundo Vladimir Propp (1984), que compreende a esfera de ação do doador, aquele que prepara o herói para sua ação.

É possível ainda perceber a presença marcante da rosa em outras narrativas que serviram de inspiração para as do ciclo noivo animal como “A Bela e a Fera”. Vale lembrar que o asno de Apuleio só retorna à forma humana depois de comer rosas vermelhas ligadas à deusa egípcia Isis e que é essa mesma flor que está presente no já citado mito de Afrodite e Adônis: “A rosa era entre os gregos uma flor branca, mas, quando Adônis, protegido de Afrodite, foi ferido de morte, a deusa correu para socorrê-lo, se picou num espinho, e o sangue coloriu as rosas que lhe eram consagradas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 867). Os autores pontuam o vermelho e o branco como elementos componentes da cor rosa, que ligados, respectivamente, ao profano e ao sagrado, contribuem “na diferença atribuída às oferendas de rosas vermelhas e de rosas brancas, assim como na diferença entre as noções de paixão e de pureza, e entre as de amor transcendente e de sabedoria divina” (2022, p. 867). Por fim, os autores comentam sobre a relevância da rosa para os alquimistas, que considerariam a de cor azul como símbolo do impossível.

Na narrativa de Beaumont, o pai de Bela continua pobre e se perde em um bosque. Nevava e ventava muito. Por sorte, ele encontra um palácio onde decide entrar para pedir auxílio. Lá, o homem encontra boa comida e um abrigo confortável, acreditando se tratar do lar de alguma boa fada. Na saída do castelo, quando já estava de partida, acha um canteiro de rosas e se lembra do pedido de Bela. Ao arrancar uma rosa para a filha, uma fera aparece e diz que ele terá que morrer, concedendo-lhe apenas quinze minutos ainda de vida para pedir perdão a Deus. O homem explica que era um presente para uma de suas filhas. A Fera permite que parta desde que traga uma das moças para voluntariamente ocupar o lugar dele como prisioneira no castelo. Ele teria três meses para isso.

Bela é a filha que aceita ocupar o lugar do pai. “Eu lhe garanto, meu pai – disse Bela -, que o senhor não voltará àquele palácio sem mim. O senhor não poderá me impedir de segui-lo” (BEAUMONT, 2019, p. 28)²⁴. Como já pontuado anteriormente pelas palavras de Mário e Diana Corso, Warner (1999, p. 311) também salienta que “a fera passou a representar a

²⁴ « Je vous assure, mon père, lui dit la Belle, que vous n'irez pas à ce palais sans moi; vous ne pouvez m'empêcher de vous suivre » (BEAUMONT, 1845, p. 54-55)

escolha crucial na vida de uma menina que se tornava mulher: deixar a família (como a palavra sugere, o familiar) pelo desconhecido e não-familiar”.

Bela vai com o pai ao palácio e fica com Fera. Na primeira noite, ela escuta a voz de uma dama, dizendo que seu ato altruísta não ficaria sem recompensa. Bela acredita se tratar de um sonho. Durante o tempo em que convivem, a moça percebe gentileza e bondade na Fera, que lhe pergunta se pode fazer companhia a ela durante o jantar. Quando Bela tenta dizer que era Fera quem mandava ali, esta lhe responde que isso não era verdade, que respeitaria a escolha da jovem. Na versão de Beaumont, o caráter de recompensa é muito reiterado e explicitado, o que está de acordo com as narrativas da tradição nas quais há punição aos maus e prêmio aos bons, embora essa não seja uma regra geral e, segundo Bettelheim (2007), existam os contos de fadas amorais, como por exemplo, “O Gato de Botas”.

Bela e Fera ainda dialogam sobre a feiura dele: “Há muitos homens que são mais monstros do que o senhor – responde Bela –, e eu prefiro o senhor com sua aparência a aqueles que, com cara de homem, escondem um coração falso, corrompido, ingrato” (BEAUMONT, 2019, p. 31)²⁵. Ainda assim, quando Fera pergunta se Bela aceita se casar com ele, a resposta é negativa.

É interessante observar a percepção de Bela de que a monstruosidade da Fera é relativa. Há outros monstros lá fora, mas que o são internamente e talvez por isso mais difíceis de serem percebidos em um primeiro olhar. Ao contrário, Fera pode ter uma aparência monstruosa, mas se mostra respeitoso e delicado. Warner pontua que há uma inversão de valores entre os protagonistas: “ela [Bela] tem de aprender a sabedoria (humana) superior de enxergar além das aparências externas, compreender que a monstruosidade reside no olhar do espectador, enquanto que a Fera revela-se irresistivelmente bela e o mais elevado bem” (1999, p. 310). Tal como na versão de Villeneuve, a beleza aparece como um valor moral.

Depois de três meses, Fera permite que Bela vá visitar o pai, de quem sentia muitas saudades, com a promessa de que retornaria em oito dias. As irmãs, com inveja da forma lisonjeira com que Bela era tratada pela Fera, ao contrário do que lhes acontecia em seus casamentos infelizes, fingem querer que ela ficasse um pouco mais. A moça permanece por mais oito dias.

Por fim, Bela sonha com a Fera e decide retornar, encontrando-a quase desacordada, pois o monstro havia decidido parar de comer desde que a moça não retornara no prazo

²⁵ « Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous, dit la Belle, et je vous aime mieux, avec votre figure, que ceux qui, avec la figure d'homme, cachent un cœur faux, corrompu, ingrat » (BEAUMONT, 1845, p. 56).

prometido. Bela fica aflita e, quando confessa seu amor, Fera se transforma em um belo príncipe, revelando que esteve sob um feitiço lançado por uma fada. Eles se casam na corte do príncipe e as irmãs são transformadas em estátuas até que encontrem redenção para o ciúme e inveja que sentem.

Fica claro o posicionamento firme de Bela. Ela não só assumiu uma grande responsabilidade para poupar o pai, como não se deixa conduzir por gestos de boa educação. “Não estou apaixonada por ele, mas lhe tenho muita estima, amizade e gratidão” (BEAUMONT, 2019, p. 37)²⁶. Ela sabe que é uma prisioneira e só aceita Fera quando se distancia e ganha sua liberdade.

Alguns estudiosos pontuam que o livre-arbítrio de Bela seria limitado, pois Fera ainda deteria o poder de atacar e devorar a jovem. O fato de não o fazer aumentaria o poder do monstro sobre ela. Ainda que seja uma interpretação possível, a chave de leitura aqui proposta está no fato de Bela ter conseguido se afastar e, ainda assim, escolher voltar.

A compreensão da existência de sua força serviu de impulso para a ação de Bela e sua tomada de consciência, enquanto, no caso das irmãs, as aprisionou em casamentos patriarcais infelizes. Assim, enquanto o final de Bela é feliz, o das irmãs é permanecerem como estátuas em busca de redenção. Logo, o desfecho delas é diferente do apresentado na variação de Villeneuve, no qual houve um final feliz. Na versão de Beaumont, as irmãs não se desenvolvem, não amadurecem.

Em certo sentido, o final delas é semelhante ao das irmãs de Psique, no mito anteriormente comentado. A diferença é que, nesse caso, não é a protagonista que os provoca. É um castigo imposto pela fada, dona da voz que aparecera em sonho para Bela. No caso de Psique, é a jovem que vai visitar as irmãs e as engana, ao afirmar que Eros as estaria esperando no alto do rochedo. Elas se jogam de lá, mas não são capturadas pelo vento, elas morrem. Psique exerce sua vingança de forma mais direta.

Antes de analisar o último conto aqui proposto, já presente na modernidade, é importante salientar que nem todas as variações de “A Bela e a Fera”, ainda na tradição, possuíam o final feliz para o casal de protagonistas, tal como o designado por Villeneuve e Beaumont. Havia versões em que Bela resiste ao arranjo do pai ou, ainda, em que a Fera é aniquilada. Warner (1999) aponta como uma possível causa para essa exclusão o controle de editores e tipógrafos, que, por serem homens, “podem ter se sentido ameaçados pelos ataques

²⁶ «Je n'ai point d'amour pour elle, mais j'ai de l'estime, de l'amitié et de la reconnaissance » (BEAUMONT, 1845, p. 60).

diretos aos tiranos feitos pelas redações anteriores” (1999, p.314), o que exemplifica, mais uma vez, como a escrita feminina fica à mercê do critério masculino.

Outra possível razão apresentada por Warner (1999) para não perenidade de outras versões nos dias atuais é a mudança do significado atribuído a Fera. Houve o deslocamento da Fera como o outro hostil para o eu interior presente na humanidade. O final em que a Fera é aniquilada, por exemplo, não cabia mais, uma vez que ocorreu a naturalização e a aceitação da animalidade dos e nos seres humanos:

Uma trajetória dominante pode ser percebida nas versões desde o século XVII até o presente: no começo, a Fera é identificada com a sexualidade masculina que precisa ser controlada, mudada ou domesticada através da *civilité*, um código estabelecido principalmente por mulheres; porém, mais tarde a Fera é percebida como um princípio da natureza presente em todo ser humano. Homem ou mulher, jovem ou velho, e as histórias afirmam a bondade intrínseca e a necessidade de sobrevivência holística da bestialidade (1999, p. 315).

Nessa concepção, “liberar o poder do animal já não parece representar perigo, e muito menos malefício, mas sim uma parte necessária da cura” (1999, p. 344). A bestialidade da Fera pode tornar-se até adorável.

Talvez por isso as representações da Fera também foram mudando ao longo do tempo, desde javalis a ursos. No caso dos primeiros, pode remeter ao já citado mito de Adônis, tendo em vista que o jovem amante de Afrodite é assassinado enquanto caçava javalis. Já no caso dos ursos, a imagem pode ser de animal dócil e, ao mesmo tempo, selvagem e doméstico. Warner (1999) aponta que a simbologia do urso vai desde a identificação como animal que também anda em pé até aquele que já foi ridicularizado por estar acorrentado e obrigado a dançar em espetáculos de circo, perpassando pela figura dos famosos ursos de pelúcia, os “*Teddy’s*”. O brinquedo foi comercializado e popularizado nos Estados Unidos em decorrência de uma história que envolve o presidente americano Teddy Roosevelt, um amante das caçadas, quando se negou a matar um urso que lhe ofereceram por não ter encontrado nenhum para atirar em determinada caçada: “Ele recusou, muito indignado, como se fosse contra as regras desportivas de que tanto se gabava, matar uma criatura a sangue frio” (1999, p. 342). Interessante observar como o presidente se apieda do urso quando não o encontra em seu *habitat* natural. O urso selvagem ganha conotações de docilidade. Outra possibilidade é que o presidente tenha reconhecido no animal um ser vivo, o que condiz com o olhar cada vez mais benevolente com que as feras passaram a ser representadas ao longo do tempo, talvez pelo reconhecimento da animalidade presente no ser humano, o que condiz também com a visão positiva que Bela desenvolveu aos poucos pela Fera.

Além disso, é importante destacar as contribuições de David Le Breton acerca do corpo como “objeto de uma construção social e cultural” (2011, p. 65). Se a forma de compreensão do exterior de um ser modifica de acordo com a época e a sociedade, é coerente que as representações corpóreas da Fera também mudem. Ora é um javali, ora um urso, ora um gorila, ora um homem com mãos de tesoura, dentre outras possibilidades, sem contar as diferentes ilustrações de livros de “A Bela e a Fera”. Tais representações são exemplificações de construções sociais do corpo e têm em comum a existência de “bestialidade, canibalismo e erotismo interligados” (WARNER, 1999, p. 339).

Nesse sentido, é importante pontuar o aspecto erótico que muitas vezes “inspira fantasias de raptos na ficção barata e sensacionalista e faz eco à exploração pornográfica do sadismo e estupro” (1999, p. 347). Como já comentado, entende-se que Bela teve escolha, o que contraria expressamente a ideia de sequestro e demais conotações pornográficas que possam vir a partir disso. Concordar com o erotismo e a curiosidade sexual que a imagem bestial da Fera pode provocar está longe de ideias indecentes e depravadas pornográficas, muito menos de estimular submissões de quaisquer tipos, sexuais ou não. “Os contos do grupo de ‘A Bela e a Fera’ estão entre os testamentos mais eloquentes da luta feminina contra o casamento arranjado e a favor de uma definição do lugar da sexualidade no amor” (1999, p. 355).

Apesar das diferenças, as versões de Villeneuve e Beaumont possuem um desencadear próximo na caracterização de Bela e de Fera. Já no conto a ser analisado a seguir, de Clarice Lispector, isso muda drasticamente. Personagens sobrenaturais desaparecem e há nova configuração para os protagonistas.

3.3 “A bela e a fera ou uma ferida grande demais”, de Clarice Lispector

Clarice Lispector era uma judia ucraniana nascida em 1920. Conforme aponta a professora Regina Zilberman (1998), a vida de Lispector é permeada de incertezas, mas sabe-se que veio para o Brasil com um ano de vida para morar em Maceió, Alagoas, junto com os pais. “Em 1924, a família transferiu-se para Recife onde permaneceu até 1933, quando decidiu vir para o Sul, fixando-se no Rio de Janeiro” (1998, p.8). Naturalizou-se brasileira e se casou com um diplomata, razão pela qual viajava bastante. Seus primeiros livros foram

publicados no estrangeiro e, por isso, não tiveram muita repercussão no Brasil. Apesar de ter começado o curso de Direito, seu trabalho foi voltado para a imprensa, inclusive com crônicas. “Examinada no conjunto, a obra de Clarice concentra-se em poucos gêneros literários: sua preferência dirigiu-se à narrativa, que se concretizou em romances, contos, crônicas e literatura infantil; poesia, drama e ensaio parecem não ter atraído a criadora” (ZILBERMAN, 1998, p. 11).

Seu sucesso, quase imediato, é associado ao artigo escrito pelo crítico literário Antonio Candido para o jornal *Folha da manhã*, de São Paulo, a respeito do livro de estreia da autora, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944. Depois Candido (1970) republica o ensaio como capítulo de seu livro *Vários escritos*. O autor ressalta o caráter de Lispector de observar o cotidiano e retirar inusitadas questões a partir de uma cena aparentemente banal, tal como o faz no conto a ser aqui analisado:

A autora (ao que parece uma jovem estreante) colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo dessa. Sentiu que existe certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir e não procuramos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos (CANDIDO, 1970, p. 128).

O conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais” faz parte de uma coletânea de Clarice Lispector lançada após sua morte. O livro, intitulado *A bela e a fera*, é organizado em duas partes. A primeira contém seis histórias escritas pela autora entre 1940 e 1941, quando ainda era bem jovem. A segunda possui duas narrativas elaboradas em 1977, nos últimos meses de vida da escritora. “A bela e a fera ou a ferida grande demais” é o último dos oito contos do livro e seu título é utilizado como nome da obra.

Apesar da diferença de idade da escritora ao escrever as narrativas da coletânea, todas as histórias trazem uma mulher como protagonista e um enredo que parte de situações cotidianas. São fatos corriqueiros que “terminam por despertar no leitor a sensação do insólito que há em nossas vidas” conforme as palavras da professora Luiza Lobo na contracapa da edição de 1999 do livro, a utilizada para presente análise. É esta sensação que faz com que o leitor se pergunte quem de fato é a bela ou a fera nos contos do livro, ou ainda, qual o sentido da vida. Em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, mais especificamente, o insólito é provocativo, pois questiona as responsabilidades no que concerne à justiça social. A ferida do título pode ser tanto uma referência literal, a do mendigo, quanto metafórica, a da sociedade. A professora Susana Funck (2016) pondera como a ficção produzida por mulheres, no final do século XX, adquiriu “um esforço no sentido de uma mudança que busca desestabilizar

arranjos sociais naturalizados por meio de narrativas que fazem uso do grotesco e do insólito” (FUNCK, 2016, p. 213).

O conto narra o momento em que uma mulher, a suposta bela, sai do salão de beleza de um dos mais famosos e caros hotéis do mundo naquela época, o suntuoso Copacabana Palace, depara-se com um homem aleijado com uma ferida grande demais na perna, a suposta fera, e começa a repensar sua vida e sua condição social. É o momento do núcleo da narrativa, conforme Nunes (1989, p. 84):

Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de tensão conflitiva. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diretamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe.

A mulher inicia um monólogo interior, característico de Lispector, fazendo com que o leitor seja conduzido pela história, ingressando nela gradativamente. A própria autora afirmou, em uma de suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e reunidas em *A descoberta do mundo*, que “na verdade ele, o leitor, é o escritor” (LISPECTOR, 1999, p.79). Assim, cada leitor poderá obter uma experiência diferenciada do outro, além de uma possível leitura distinta a cada releitura. A pesquisadora Yudith Rosenbaum (2006) comenta sobre o estilo narrativo de Lispector que desloca o leitor de seu repouso a partir de um estranhamento incômodo. Segundo Rosenbaum (2006), Lispector acolhe o que geralmente é considerado monstruoso sem receio de gerar horror e repulsa.

Como já comentado, pode-se entender que há um choque entre diferentes culturas quando duas pessoas se casam. Assim o foi quando Bela saiu da casa de seu pai para ir viver com a Fera. Da mesma forma, há um choque cultural no conto da escritora brasileira, embora o desenlace não seja o de uma história de amor. O pesquisador Gilberto Martins (2004) disserta como Lispector revisita o conto tradicional:

Sobretudo, a autora retoma em sua apropriação o mito fundante da diferença sexual: o pedinte aparece à mulher como um desconhecido ameaçador, avatar da alteridade masculina, encarnando a masculinidade que se opõe radicalmente à aparência e fragilidade de sua oponente (MARTINS, 2004, p. 27).

Além disso, o fato de a protagonista, Carla de Sousa e Santos, sair de um salão de beleza reforça o paralelo com a questão do belo no conto de fadas. Salienta-se o encontro de uma personagem com nome e sobrenome e um “anônimo”. Enquanto o nome do mendigo não é revelado nem ao final do conto, o dela sim, embora tenha demorado a aparecer.

Na narrativa de Lispector, antes do encontro com o mendigo, Carla infla seu próprio ego ao se vislumbrar no espelho e reafirmar o quão era linda. Vale salientar que nos contos de

Villeneuve e Beaumont era através de um espelho mágico que Bela podia ver o mundo do lado de fora, como o pai, enquanto estava no castelo da Fera:

Onisciente, o narrador passa a desvelar o incipiente processo reflexivo da protagonista, cuja fixação na própria imagem e na persona que assume perante os outros – máscara já pregada à face – e ironicamente apresentada, pela técnica do discurso indireto livre, como reposição renovada do motivo da auto-contemplação no espelho, tão recorrente nos contos tradicionais que esse texto parodia (MARTINS, 2004, p. 28).

O pesquisador entende que a narrativa de Lispector parodia os contos de fadas. A pesquisadora Linda Hutcheon pontua que a paródia nem sempre tem o efeito cômico ou caricatural comumente associado a ela, como ratifica a etimologia da palavra:

O prefixo para tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição” [...]. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. [...]. No entanto, para em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste (HUTCHEON, 1985, p. 47-8).

Entende-se aqui que o texto de Lispector ressignifica o conto da tradição. O que a narrativa clariciana faz é uma metamorfose do texto, conferindo novo significado para o enredo e as personagens, o que está em consonância com as palavras da pesquisadora Tania Carvalhal (2001):

A repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa. Toda apropriação é, em suma, uma “prática dissolvente”. (2001, p.53-54)

A referência de Lispector ao conto da tradição acontece de forma explícita somente no título. Muito provavelmente um leitor desavisado, que tenha acesso à história sem o nome dado pela autora, ignore de imediato a história tradicionalmente conhecida de uma moça bela que encontra uma fera. Não há problema algum nisso. A autora já pontua uma segunda possibilidade no título: “ou a ferida grande demais”. A potência literária está justamente em apresentar diferentes significações para um mesmo texto. O conto analisado de Lispector pode ser lido pelo viés do encontro entre uma bela e uma fera e pela ideia de uma ferida social.

Outra referência ao conto de fadas está no fato de a protagonista sair do salão de belezas com flores no cabelo. Vale lembrar que a rosa é o pedido de Bela ao pai e o motivo pelo qual o homem é capturado pela Fera. Além disso, Carla “achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua – ao vento que mexia com os seus cabelos” (LISPECTOR, 1995,

p. 105), o que também pode ser uma referência ao vento Zéfiro na história de Eros e Psique, que resgata a jovem de um penhasco e a leva ao palácio do monstro/Eros.

É interessante observar também a importância do cenário escolhido. Copacabana talvez seja o bairro mais conhecido da cidade do Rio de Janeiro, quiçá do Brasil. No conto aqui analisado, a autora mostra como a paisagem reflete as contradições que assolam a cidade. O contraste se apresenta nas desigualdades sociais que regem os diferentes sujeitos que transitam pelo mesmo cenário. A protagonista do conto só se encontra com a “fera” porque precisou sair pela parte traseira do hotel, a da Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Freqüentadora assídua do hotel, ela sempre saía e entrava pela porta principal, a da Avenida Atlântica, cuja entrada fica em frente ao famoso calçadão da praia e possui certa suntuosidade. Sua fachada passa a sensação de acesso restrito, de que não é mesmo para todos. É como se a protagonista, até então, vivesse fechada em seu próprio mundo e respectivo ciclo social, o que lhe faculta acesso às entradas principais naquela sociedade. Somente quando precisa sair pela parte traseira, saída secundária, que permite acesso livre à rua e a todos que por lá transitam, ela encontra o “outro” lado, a “fera”. Com a escolha geográfica de um hotel emblemático que possui duas saídas distintas, Lispector já aponta a existência de, pelo menos, duas realidades para a mesma cidade. Não só realidades sociais, quanto psicológicas. A bela e a fera do conto de Lispector vivem em situações socioeconômicas e ideológicas distintas. Conforme aponta a professora Angélica Castilho (2006), em Clarice Lispector, é a condição social que influencia a vida das personagens:

A fome, o desemprego, a desigualdade social, a miséria, a humilhação, a falta de respeito, o desamor são elementos que fazem parte do mundo em que elas estão. São situações quase coletivas. Mesmo quem está em uma posição social privilegiada não ignora a transitoriedade e a fragilidade do homem, como a personagem do conto “A bela e a fera” de livro homônimo (CASTILHO, 2006, p.29).

Carla sai de um hotel similar a um palácio. Ela é parte de uma realeza e, de certa forma, uma princesa. “As princesas não são apenas personagens fictícios, aparecendo os seus traços nas figuras públicas, personalidades históricas e pessoas que encontramos no nosso cotidiano” (MIRA, 2000, p. 6). A pesquisadora Rita Mira comenta sobre esse estereótipo social e cultural:

Os significados que a cultura atribui a esta figura [princesa] estão relacionados com a sua origem histórica que se mitificou na figura social ou imaginária, não se referindo unicamente ao título aristocrático, mas também às figuras que fazem parte do imaginário e que apresentam um conteúdo mítico nuclear, relacionado com o seu corpo e com o seu modo de ser. (2000, p. 6)

Assim, a figura da princesa está associada a uma construção social de mulher dócil, bela, pronta para casar. Mira (2000) ainda salienta que a imagem é elaborada como se só

existisse um tipo de princesa, a donzela frágil. Felizmente, cada vez mais se podem observar reelaborações que constituem outros perfis femininos, nos quais uma mulher pode ser princesa, ou quem quiser, sem necessariamente precisar ser passiva.

Carla, uma princesa que vive isolada em seu castelo, no hotel chique, ignorava a feiura que a desigualdade social expõe. Segundo Angélica Castilho (2022), como toda personagem clariciana que toca o trágico, a revelação e o epifânico, a protagonista se dá conta de sua condição humana, seja ela qual for, e das angústias que tal situação provoca e aciona. Luiz Costa Lima em *Por que literatura* reelabora algumas críticas que havia feito a Lispector ao analisar o romance da autora intitulado *A paixão segundo G.H.*, no qual uma mulher abastada desenvolve um monólogo interior a partir do encontro com uma barata até chegar ao ápice impactante de engolir o animal. Em sua análise, Costa Lima enxerga algumas características em comum entre personagens de Lispector que parecem se adequar também a protagonista do conto aqui analisado:

Esquemáticamente, a situação comum seria a seguinte: a vida cerca os personagens de conforto, a segurança do seu dia a dia domestica a potência agressiva do mundo. Deste quase se afasta o imprevisto. Mas de súbito, por mais perfeito que seja o círculo de segurança, e por fresta inesperada irrompe na existência das criaturas a sensação inédita, o contato perigoso. O impacto do que existe atinge os que eram até há pouco protegidos. (COSTA LIMA, 1969, p.98)

No mesmo ano, Benedito Nunes (1969) também analisa personagens de Lispector. Os dois críticos foram contemporâneos à autora e escreveram ensaios que contribuíram para o renome dela ainda em vida. As observações que fizeram não se referiam diretamente ao conto aqui analisado, que foi publicado postumamente. Ainda assim, a análise de ambos permanece condizente com Carla, pois reitera a inquietude que os personagens de Lispector sentem e transmitem ao leitor.

Nos personagens de Clarice Lispector, o Eu ameaçado, contestado, fica em suspenso e deixa-nos entrever a existência pura, contingente, irreduzível ao controle da vontade e ao entendimento. É essa existência absurda, ameaçadora e estranha, revelando-se nos indivíduos e a despeito deles, o único fundo permanente de encontro ao qual as figuras criadas pela romancista se destacam e de onde retiram a densidade humana que as caracteriza. (NUNES, 1969, p.121)

Na narrativa aqui analisada, o encontro da protagonista só acontece pela saída pela porta traseira. É possível perceber um jogo de ambivalência entre luz e sombra. A porta principal, da frente, representaria o que está sob a luz, em foco, claro. Segundo a estrutura de arquétipo postulada por Jung, seria o lado racional. Já a saída de trás representaria o que está escondido, nas sombras, o lado inconsciente.

É interessante que antes de encontrar o mendigo, Carla já refletia um pouco sobre sua condição individual. Talvez lhe faltasse o olhar para o outro. Ela estava parada esperando seu

motorista, mas marcara com ele mais tarde, pois esquecera que não faria tantos tratamentos estéticos e seria rápida no salão em que estava. “Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela – com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela” (LISPECTOR, 1999, p. 99). É impactante pensar o quanto a protagonista não se sente sozinha. Ela está sempre cercada por “outros” – marido, filhos, pessoas de suas relações pessoais –, o que significa que está em constante atuação, exercendo seus papéis sociais, com as máscaras necessárias a cada função – esposa, mãe, amiga, dentre outras. Os “outros” de certa forma impedem o encontro com o “eu”. Já o mendigo permite a autodescoberta da protagonista.

Em suas divagações, a protagonista associa sua aparência ao fato de ter conseguido ascender socialmente: “A beleza pode levar à espécie de loucura que é a paixão” (LISPECTOR, 1999, p. 100). Ela percebe que seu futuro teria sido diferente se não fosse pelo fato de ser bonita: era secretária do banqueiro e, agora, sua esposa, passou a ter nome e sobrenome, uma “linhagem nobre”. Ela obteve uma ascensão social por intermédio do casamento, tal como algumas personagens dos contos de fadas. É interessante observar que, no século XX, e talvez ainda hoje, o casamento é um grande propulsor e validador social, tal como o era na França do século XVIII e antes disso.

De fato, nas mulheres de classe média de Clarice, o tema da mulher insatisfeita com suas relações amorosas, que deposita todas as esperanças no casamento e nele se frustra porque desvenda mesmo que vagamente todo um mundo para além do seu mundinho confinado, se repropõe em diversos momentos da obra. Aparentemente conformadas com a rotina burguesa, elas sempre correm o risco de, subitamente, deparar-se com o sem-sentido das suas vidas, o que se dá sobretudo quando se defrontam com os mais carentes (pobres ou doentes) na cidade. É o caso exemplar do mendigo de “A bela e a fera” (CHIPPINI, 1996, p.62).

Toda essa suposta superioridade se desfaz ao se deparar com “um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta” (LISPECTOR, 1999, p. 101). Além disso, a protagonista vê “a enorme ferida na perna do homem” (LISPECTOR, 1999, p. 101), o que remete diretamente ao título do conto. É interessante pensar que “ferida” é um substantivo, mas também um verbo adjetivado. De certa forma, o título pode se referir à chaga do homem, à da sociedade ou mesmo à da protagonista: não é o mendigo que está ferido, ela é que está ferida.

A corporeidade de tal indivíduo é um desencadeador de diferentes sensações e pensamentos na protagonista, o que reitera o estudo sociológico do corpo realizado por David Le Breton (2011). O autor defende que “a existência é corporal” (2011, p. 7), tendo em vista que é o corpo que insere o indivíduo em determinado espaço social e cultural. “Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva;

ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator” (2011, p. 7). Isso não significa que o corpo fica imutável desde a sua formação na infância ou adolescência, pelo contrário, modifica conforme o tempo, os diferentes espaços sociais transitados pelo indivíduo e as distintas concepções de corpo de cada grupo social. “O corpo é similar a um campo de força em ressonância com os processos de vida que o cercam” (2011, p.26). Logo, é uma estrutura simbólica:

Em sociedades que permanecem relativamente tradicionais e comunitárias, o "corpo" é o elemento de ligação da energia coletiva e, através dele, cada homem é incluído no seio do grupo. Ao contrário, em sociedades individualistas, o corpo é o elemento que interrompe, o elemento que marca os limites da pessoa, isto é, lá onde começa e acaba a presença do indivíduo (2011, p. 30).

Não é à toa que o encontro com um corpo deformado faz uma mulher inserida em uma sociedade individualista ter tantos questionamentos. Até então, ela não enxergava o outro, pois seu corpo demarcava sua fronteira individual e isso, a sua “pessoa”, era o suficiente, tal como ainda parece ser na maior parte das sociedades contemporâneas. Um trabalho como esse procura problematizar essa questão justamente para iluminar esse aspecto individualista, o que não significa necessariamente o retorno a um passado de sociedades tradicionais e comunitárias, apenas a busca por olhares de mais coletividade.

Le Breton (2011) mostra, então, que tudo relacionado ao corporal é estabelecido socialmente: a aparência, os gestos, os rituais de saudação, os tratamentos, a etiqueta social, a expressão dos sentimentos, as percepções sensoriais, as condutas de higiene e de limpeza, as inscrições corporais como tatuagens e brincos, as diferenças entre homem e mulher, as doenças, dentre outros aspectos. O autor salienta como a percepção, a forma de atuação e o olhar sobre o corpo variam de uma sociedade para outra, ou ainda, de uma classe social ou de um gênero para outro.

O sociólogo Pierre Bourdieu (2020) comenta que a dominação masculina é incorporada de tal forma na ordem social que, na maior parte das vezes, até os dominados reproduzem a lógica dominante sem perceber. Não é a toa que existem autoras que espelham a lógica patriarcal e opressora em seus escritos. Bourdieu ratifica a ideia de Le Breton de que os próprios corpos, masculino e feminino, são vistos como uma construção social naturalizada como se fosse uma determinação biológica:

[...] uma construção arbitrária do biológico, e particularmente do corpo, masculino e feminino, de seus usos e de suas funções, sobretudo na reprodução biológica, que dá um fundamento aparentemente natural à visão androcêntrica da divisão de trabalho sexual e da divisão sexual do trabalho e, a partir daí, de todo o cosmos (BOURDIEU, 2020, p. 44-45)

O pesquisador pontua também como a visão do feminino se constitui sempre em relação de presença ou ausência com o masculino. Em uma sociedade patriarcal, o último é sempre posto como referencial: “Tendo apenas uma existência *relacional*, cada um dos dois gêneros é produto do trabalho de construção diacrítica, ao mesmo teórica e prática, que é necessária à sua como *corpo socialmente diferenciado* do gênero oposto (2020, p. 46). Bourdieu procura não naturalizar concepções binárias como essa, o que aproxima suas ideias da já comentada desconstrução proposta por Derrida (2014).

Na realidade ficcional do conto, o corpo deformado que aparece para uma mulher de alta classe social, que está inclusive saindo de um salão de belezas, é um choque – para ela e talvez também para o leitor. Le Breton (2011) comenta como o corpo deficiente é acompanhado por “olhares de curiosidade, de incômodo, de angústia, de compaixão, de reprovação” (2011, p. 73). O leitor acompanha o desenvolvimento de todos esses sentimentos na protagonista e talvez também os sinta – a depender de seu lugar social e cultural no mundo.

Por outro lado, é preciso considerar o ponto de vista desse homem, tendo em vista que a curiosidade que desperta “é uma violência tão mais sutil que ela não se reconhece como tal e se renova a cada passante que é cruzado” (LE BRETON, 2011, p. 75), a cada novo olhar que recebe, como o de Carla. Na narrativa de Lispector, pouco se sabe a respeito dele, a não ser que se torna um catalisador para a epifania da protagonista, o que reitera a violência simbólica que o corpo deficiente sofre. “Sua humanidade não é posta em questão e, no entanto, ele transgredir a ideia habitual de humano. A ambivalência que a sociedade mantém a seu respeito é uma espécie de réplica à ambiguidade da situação, a seu caráter durável e intocável” (LE BRETON, 2011, p. 76). Como reflexo da sociedade na qual está inserida, Carla não consegue interpretar ou entender esse homem que não tem uma perna.

A partir desse encontro, a protagonista traça uma série de paralelos e enumera tudo que ela possui e o mendigo não, como jantares, viagens, apreciações de arte e consumos de luxo, além de participação em colunas sociais e convívio com pares, a quem chama de “coleguinhas”. “A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? A ferida alheia?” (LISPECTOR, 1999, p. 102). Enquanto isso, o mendigo pede dinheiro para comer!

Conforme disserta Castilho (2022), o homem solicita o que lhe falta: vida digna, materializada pelo dinheiro. O texto não aponta se ele tem consciência da sua condição social para além do óbvio de estar mendigando. Dessa forma, pode-se crer que essa “fera” não se transforma nem vai se modificar com o dinheiro que recebe da suposta “bela”. Sua ferida é mais profunda do que a da Fera dos contos anteriores.

O abismo social que ainda assola grande parte da população é desesperador e vergonhoso. É quando Carla pensa em “Justiça Social” (1999, p.103) e talvez por isso se perceba também uma fera. Ela compreende que o mendigo gastava dinheiro tentando sobreviver, enquanto o marido dela colecionava. Em determinado momento, ela nota semelhanças entre ela e o mendigo:

- Como é que nunca descobri que sou também mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha... (LISPECTOR, 1999, p. 108)

Talvez o que aproxime Carla de ser uma fera esteja mais na monstruosidade de nunca ter se dado conta de como o outro é e vive do que no fato de precisar mendigar por atenção. Um aspecto, no entanto, não anula o outro, mas se complementam, ou ainda, suplementam conforme a já citada orientação derridiana. Só depois do encontro com essa ferida social grande demais é que Carla se dá conta da existência de “pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela” (LISPECTOR, 1999, p. 101). O outro que não faz parte de seu grupo social é desconhecido, a relação com ele é tênue ou inexistente. “Na modernidade, a única extensão do outro é frequentemente a do olhar: o que resta quando as relações sociais se tornam mais distantes, mais medidas” (LE BRETON, 2011, p. 78). Eis um problema pontuado por Lispector e que permanece atual: relações esmorecidas, afastadas. Talvez hoje em dia isso seja ainda mais potente em decorrência das conexões virtuais, que tornam as ligações pouco concretas. Não necessariamente pela falta do vínculo físico, mas pela instabilidade do tipo de relação construída.

Inicialmente, a protagonista chega a cogitar que todos os mendigos desapareçam, para que seu bem-estar e seu sossego possam retornar. Depois percebe que a inquietação está dentro dela ao perceber que “o mundo gri-ta-va!!! pela boca desdentada desse homem” (LISPECTOR, 1999, p. 104). Logo, seus conflitos interiores não desapareceriam junto com os mendigos. Seu vazio existencial é por perceber que não tinha o que fazer. Não só por que já “faziam tudo por ela” (LISPECTOR, 1999, p. 103) como pelo fato de que a questão social é algo que realmente extrapola o indivíduo. Isso não significa que não o afeta. Pelo contrário, é complicada a sensação de impotência mediante tantos problemas sociais.

Talvez um bom refúgio esteja na arte, em análises literárias como a aqui proposta, que longe de apresentar soluções, propõe reflexões. É perceber que não existem respostas prontas, mas que o primeiro passo é levantar problematizações. Vale destacar que a própria protagonista se lembra de já ter procurado alguma explicação na arte, quando era adolescente, o que a fez iniciar aulas de canto. Logo conseguiu um professor de música, mas todos sabiam

que cantava mal, embora o pai fingisse não perceber. Houve um momento em que chorou muito ao perceber o medo que tinha de cantar bem. Ao ser questionada por cantar mal, também chorou com receio de cantar pior ainda. O episódio parece contemplar a sensação de incompletude humana que o encontro com o mendigo lhe trouxera.

É válido destacar ainda que a mulher não sabe quanto dar de esmola ao mendigo e lhe pergunta se o valor que ela tinha seria adequado. O homem fica perplexo e considera que ela seria muito boa ou muito louca. Além de ser incomum, uma pessoa perguntar quanto o pedinte quer, o valor era bem alto, razão pela qual ele também cogita em pensamento que ela poderia ser comunista. Por fim, só pede que ela não o acuse de ser ladrão.

A protagonista também se questiona sobre o que seria vencer na vida para ela. Frequentar o salão de beleza? Isso parece fazer sentido porque sua ascensão social está associada ao casamento e este, por sua vez, a sua beleza. “Pensou: o corpo é uma coisa que estando doente a gente o carrega. O mendigo se carrega a si mesmo” (LISPECTOR, 1999, p. 109). E ela? Leva algum corpo consigo? Que tipo de corpo? Uma bela aparência produzida, ou melhor, construída em um salão? Isso reitera a questão do corpo feminino e da demanda social que impõe que uma mulher siga os parâmetros previamente definidos sobre o que é considerado beleza. Como Simone de Beauvoir (1980) também já salientava, ser mulher é uma construção social e Le Breton ratifica essa ideia:

O homem possui faculdade de fecundar a mulher enquanto esta conhece menstruações regulares, carrega em si a criança que coloca no mundo e em seguida aleita. Aí estão as trações estruturais em torno das quais as sociedades humanas acrescentam infinitos detalhes para definir socialmente o que significa o homem e o que significa a mulher, as qualidades e o status respectivo que enraízam suas relações com o mundo e suas relações entre si (2011, p. 65).

A aparência de uma mulher é como uma máscara social, literal e metaforicamente, tendo em vista que muitas se recusam a aparecer em público sem maquiagem ou sem filtro nas redes sociais, por exemplo. “São esses os traços dispersos da aparência, que podem facilmente se metamorfosear em vários indícios, dispostos com o propósito de orientar o olhar do outro ou para ser classificado, à revelia, numa categoria moral ou social particular” (LE BRETON, 2011, p. 77). Isso faz com que a aparência ganhe extrema importância, especialmente para mulheres, como se a legitimação de sua feminilidade e de sua condição de mulher dependesse de sua beleza exterior. Esse aspecto ainda faz surgir certo espírito competitivo entre elas, algo como o sentimento das irmãs de Bela nos contos de fadas analisados. Não é à toa que os tipos de tratamento realizados são indicativos da classe social à que uma mulher pertence. Não são todas que podem pagar pelas mesmas marcas de cosméticos, assim como nem todas podem frequentar um salão de beleza no Copacabana

Palace, o que ratifica o caráter político, igualmente salientado por Le Breton (2011). Da mesma forma, a maciez da pele é um demarcador de classe social do corpo, tendo em vista que o trabalho manual, normalmente atrelado aos níveis econômicos mais baixos, deixa as mãos mais grossas.

Além disso, Carla não se preocupa com sua beleza apenas para si, como fez Bela. Quem paga a conta de seu salão é seu marido e ela nem sabe quanto é. O problema não está que o outro pague algo, mas que ela não reconheça o valor de cuidar de sua própria beleza. Não se trata do dinheiro, mas do que isso representa. É como se transferisse essa responsabilidade para o outro. Ela não se cuida para si, mas para o outro.

É também no outro, o mendigo, que Carla se reconhece, em um momento de lucidez inesperada, e percebe que são iguais, seriam como irmãos. “Conviver com o antagonismo parece ser o procedimento que torna possível não só impedir a exclusão e a redução de um dos lados ao outro; mas também mostrar que no fundo de sua diferença está a raiz que os sustenta num solo comum” (PONTIERI, 1999, p. 22-23).

Conforme Castilho (2022), a bela é a fera que se reconhece como tal ao ver no outro o seu igual hiper-representado. É a alteridade clariciana que faz as personagens perguntarem quem elas são de fato. Apesar de tão opostos, bela e fera se encontram, suas culturas se esbarram, tal como ocorrera entre os protagonistas do conto de fadas. José Gil (2000) disserta sobre a atração que o monstro exerce como parte e reflexo do eu:

Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral. Nele se confundem duas forças de vectores opostos: uma tendência à metamorfose e o horror, o pânico de se tornar outro (2000, p. 176).

Apesar de notar semelhança e aproximação com o mendigo, Carla, ao final, percebe que não perguntou o nome do homem. Por que de fato não importa, já que todos os seres humanos são iguais e, de certa forma, mendigos? Ou ela continuou sem se importar com o homem e sua ferida? É válido enaltecer que o nome é a identidade de alguém e uma forma de diferenciação do Outro. O fato de ela ter esquecido a inquieta – e também ao leitor. O desfecho em aberto pode significar ainda que, pelo contrário, a protagonista não se incomodará mais com o assunto e retornará a sua vida sem sentido de antes, tornando o episódio somente um encontro fortuito, que marca o mendigo mais pela aparência.

Por fim, é possível perceber que Clarice Lispector resgata algumas nuances do conto tradicional, como a beleza de uma mulher que encontra um homem feio, para mostrar como a metamorfose acontece não só fisicamente. A protagonista se transforma após o encontro com

a monstruosidade do outro, percebendo, então, que ela é também uma fera, uma ferida aberta. Após olhar o outro, Carla já não é mais a mesma. Ela se desconstrói para se reconstruir. De certa forma, ela também vive uma história de amor para consigo mesma, e, tal como Psique e Bela, traça sua jornada individual de desenvolvimento, ainda que seja para depois voltar à mesma vida dado o desfecho em aberto. A narrativa de “A Bela e a Fera” é prototípica e paradigmática e, por isso, sobrevive. Lispector recupera essa tradição para a dualidade entre corpo belo (e construído socialmente) e corpo danificado.

Assim, o conto “A Bela e a Fera” não é o mesmo em cada uma das épocas em que foi escrito, mas há certa temática que os une. Para além do mesmo título, eles abordam a bestialidade do outro, masculino e dominador, em uma figura assombrosa, seja com uma aparência de monstro ou com uma chaga exposta. Além disso, se as Madames de Villeneuve e Beaumont, ao criarem narrativas com finais felizes, tentavam subverter a ordem social de uma sociedade burguesa que lhes era imposta, Clarice Lispector também o faz ao lançar luz às desigualdades sociais de uma coletividade capitalista.

CONCLUSÃO

Os contos analisados mostraram que é possível pensar a metamorfose sob diferentes aspectos. Há a transformação exterior e física e a que ocorre no interior, mais metafórica, além da metamorfose do texto. Como se pôde perceber, uma mesma narrativa se transforma e adquire diferentes nuances e suportes. Tanto Bela quanto Fera, assim como Eros e Psique, são personagens que sobreviveram e se automatizaram conforme Reis (2018).

As narrativas que serviram de objeto para presente dissertação foram escritas por mulheres, ao contrário das canônicas, de Ovídio e Kafka, que levam o tema da metamorfose no título. O levantamento feito permitiu a percepção de que os autores se basearam em mudanças mais físicas, exteriores e explícitas, enquanto as autoras analisadas mostraram uma abordagem mais interna, individual, e até social, além da mais explícita. Foi interessante observar a diferença entre o olhar feminino e o masculino. O primeiro envolve mais abstração enquanto o segundo é mais concreto.

“A Bela e a Fera” é o único conto de fadas de autoria feminina no cânone tradicional do gênero. A história narra uma moça que consegue olhar o outro, enxergá-lo, tornar o inicialmente desconhecido em conhecido. Talvez seja justamente o olhar feminino da autoria que permite a complexidade dessa metamorfose.

Quando as mulheres contam histórias de fadas, também assumem esse interesse narrativo central do gênero – elas contestam o medo; voltam o olhar para o fantasma do Outro masculino e o reconhecem, seja tornando-o transparente e seguro, o eu refletido como bom, seja livrando-se disso (dele) pela destruição ou transformação (WARNER, 1999, p. 311)

Seja um príncipe metamorfoseado, um mendigo com uma ferida grande demais na perna, seja um homem com mãos de tesoura, dentre outras possibilidades citadas ao longo da dissertação, é interessante observar os diferentes espectros que a Fera pode alcançar em decorrência da sobrevivência de sua personagem, conforme Reis (2018). Fato é que sempre se apresenta como o outro desconhecido: pode ser exótico, diferente, erótico, mas é validado como monstro. Como o olhar de referência é o da sociedade já constituída, quem não faz parte ou não se enquadra por alguma razão é o Outro, o monstro.

A palavra monstro, do latim *monstrare*, mostrar, até mesmo sugere que a monstruosidade é acima de tudo visível. Mas a monstruosidade é uma condição em fluxo, sujeito a mudanças históricas de atitudes. Uma corrente volátil, que leva ideias de feiura, anormalidade, deformação abominável, converge com outra que transporta ideias sobre a natureza e o homem; nessa confluência, a bestialidade da Fera diminui (WARNER, 1999, p. 335).

Jeffrey Cohen (2000) defende que cada cultura gera o monstro que melhor lhe cabe. Para tanto, apresenta sete teses que comprovam essa ideia. A primeira mostra como o corpo do monstro é cultural, o que reitera a teoria comentada de Le Breton (2011) do corpo como uma construção social. “O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (2000, p. 26). A Fera dos contos da tradição exemplifica um momento de efervescência do feérico, os casamentos arranjados com maridos violentos e a conseqüente necessidade da autonomia feminina para escolher com quem deseja casar, bem como a importância de um par amoroso gentil e respeitoso, ainda que escondido sob uma aparência desagradável. Em *Lispector*, a Fera é a ferida das desigualdades sociais, do humano relegado à condição de impotência. A metamorfose garante a transformação nesse cenário de “monstros”. A segunda tese versa que o monstro sempre escapa, mas retorna com nova roupagem, metamorfoseando-se conforme as necessidades de sua época. “Vemos o estrago que o monstro causa, os restos materiais [...], mas o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar” (2000, p. 27). Segundo Cohen, o escape do monstro está relacionado ao fato de sua categorização não ser fácil, o que leva à terceira tese, segundo a qual o monstro é o arauto da crise de categorias. “Eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática” (2000, p. 30). Isso o torna perigoso, pois sua aparição acontece em tempos de crise e não se sustenta em uma classificação binária ou de qualquer tipo. O monstro não é o oposto ao bem ou ao belo, “exigindo, em vez disso, um ‘sistema’ que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração” (2000, p. 31).

Essa perspectiva reitera a quarta tese proposta pelo autor que pontua o fato de o monstro morar nos portões da diferença, seja política, econômica, racial, seja sexual. Além disso, “representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico” (2000, p. 33). É o que fizeram em relação aos muçulmanos durante as cruzadas, aos judeus no período de dominação nazista, ou mesmo, às mulheres, metamorfoseando-as em figuras monstruosas como as citadas Sibilas ou Melusinas, quando elas tentaram ultrapassar as fronteiras do esperado para seu gênero. As Feras dos contos analisados apontam para o diferente, o excluído.

Em sua quinta tese, Cohen também alerta que o monstro polícia as fronteiras do possível, “interditando, por meio de seu grotesco corpo, alguns comportamentos e ações e

valorizando outros” (2000, p. 42). O monstro delimita os espaços sociais a serem ocupados, pois “dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou — o que é pior — tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos” (2000, p. 41). É o que faz a protagonista do conto de Lispector ao sair por uma porta diferente do hotel e, assim, adentrar um espaço que, até então, não lhe pertencia. Ela se depara com uma figura que lhe é monstruosa e percebe que ela própria é também um monstro. De forma semelhante, o pai de Bela adentra o castelo de Fera, não respeitando os limites do possível ao colher a flor; ao entregar a filha a um destino que lhe parece trágico aproxima-se da Fera, ambos algozes, em tese, de Bela. Em sua sexta tese, Cohen ainda alerta que o medo do monstro é uma espécie de desejo, o que reitera a atração que a Fera dos contos da tradição, assim como da narrativa clariciana, exerce sobre a figura feminina, assim como sobre o leitor:

O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma síntese) (2000, p. 48).

É importante destacar que não se trata de naturalizar um suposto desejo incontrolável do monstro como algo a ser acatado e entendido. Quando há violência ou imposição, é preciso que a Fera seja combatida e enfrentada, como as Belas dos contos analisados o fizeram. É preciso tomar cuidado para que o desejo não seja romantizado como se o papel da figura feminina fosse domesticar tal anseio do monstro que, por ser supostamente inerente, não seria passível de controle. Pelo contrário, as protagonistas dos contos mostraram que sabem quando dizer não e se fazerem ouvidas.

Por fim, Cohen apresenta sua sétima e última tese segundo a qual o monstro está no limiar do tornar-se. “Quando eles regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento humano” (2000, p. 55). As narrativas analisadas mostram que também as “belas” se metamorfosearam e se tonaram melhores após o encontro com suas respectivas “feras” – no outro e nelas mesmas. “A monstruosidade participa do desajeitamento da irregularidade, de suas classificações e harmonias imperfeitas, e encena a aberração por não conseguir permanecer consistente nem mesmo consigo própria” (WARNER, 1999, p. 155). O monstro enseja a metamorfose – sua ou de outrem.

A monstruosidade da Fera, nos contos de fadas, estava associada à sua inadequação na comunicação. Ela não conseguia se expressar e falar com Bela. Isso faz sentido pelo fato de as

versões analisadas terem sido escritas por mulheres que se inspiraram em narradoras orais, que eram governantas e educadoras como Beaumont. Eram uma época de efervescência dos salões literários franceses, nos quais se lia, se declamava e se escrevia muito. Parece plausível que valorizassem a arte da conversação.

A monstrosidade de Fera também é sua feiura, enquanto Bela, como o próprio nome sugere, é a personificação da beleza. Da mesma forma como o monstro, o belo e o feio também são construções sociais que se adaptam e respondem aos anseios de uma determinada época e contexto social, tal como analisa Umberto Eco ao traçar um levantamento histórico e sociológico acerca da beleza (2004) e da feiura (2007).

Além disso, é possível perceber uma associação da beleza como virtude, tal como nas narrativas aqui analisadas. Fera não é bela externamente devido à maldição recebida; há uma beleza, porém, que conquista Bela, uma beleza de outra estirpe. Fera, Bela e o pai da jovem são, os três, éticos. Eles sempre honram suas palavras e cumprem com seus acordos. Bela ocupou o lugar do pai, que, por sua vez, retornou ao castelo da Fera, ainda que para lhe entregar a filha, e Fera sempre realiza o que diz. É a construção de uma relação ética que faz com que Bela se encante pela Fera. Algo que começa com gratidão se torna amor. A mola propulsora para que Bela aceite Fera é a ética, o reconhecimento de sua bondade, de sua lealdade, do fato de ser cumpridor de sua palavra e, de certa forma, por ele respeitar os desejos de Bela (“o não é não”). Nesse sentido, Fera sempre foi bela, independentemente de sua metamorfose externa, pois tinha integridade e virtude. Bela deixou de ver seu amante como monstro, tal como Psique. Tanto na versão de Villeneuve quanto na de Beaumont e na de Lispector, Bela aprende com a monstrosidade da Fera e, com isso, descobre sua própria monstrosidade. A bela é a fera não só no conto de Lispector. Sua metamorfose é observada também nos contos de fadas. A bela precisa aprender a amar a fera no outro para reconhecer a fera dentro de si mesma.

Nos contos de fadas, Bela, de início, sente-se ameaçada por Fera, rejeita seu pedido de casamento, mas adquire experiência, vivencia a solidão, não precisa mais trabalhar como fazia na casa de campo: tem tempo para si, para os prazeres que o castelo e seu anfitrião lhe oferecem. No retorno à casa do pai, entra em contato com a inveja das irmãs, uma das razões que a fazem perceber a falta que sentia do castelo e da Fera. Ela se transforma ao olhar mais para si. As Belas de Villeneuve e Beaumont, no convívio com a Fera, parecem alcançar maior autonomia, podendo decidir livremente o que fazer, antes tão subjugadas às tarefas domésticas e repudiadas pelas irmãs, na casa de campo ao lado do pai. Exercitam o livre-

arbítrio para recusar ou aceitar o casamento com Fera, sonhando com um Desconhecido que se converte no próprio marido. O lado "obscuro" de Bela que ela desperta é a autonomia que passa a exercitar, decidindo por si o que deseja, ao invés de se render à submissão e ao silêncio frequentemente impostos às mulheres na época em que os contos foram escritos, o que explica a existência dos salões das preciosas.

Já a Bela de Lispector encontra a ferida física do mendigo (o "monstro" físico e social) e isso evidencia a sua própria ferida, psíquica e moral, por alimentar uma vida fútil, destituída de maior significado para ela mesma. A protagonista toma consciência de quanto suas ações caracterizam um "tempo vazio" (LISPECTOR, 1999, p.103), marcado pelo "sono automático em que vivia" (1999, p. 106). O encontro com o mendigo promove um certo despertar: "Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver. Ela soubera sim, mas desviara a cabeça e tampara os olhos" (1999, p.105). Ao analisar a vida que levava, determinada pelo marido e conduzida pela aceitação social, indiferente ao sofrimento alheio e às injustiças sociais, Carla se dá conta de que é também uma mendiga esmolando o amor do marido ou a aceitação social: "Eu sou o Diabo, pensou lembrando-se do que aprendera na infância. E o mendigo é Jesus. Mas — o que ele quer não é dinheiro, é amor, esse homem se perdeu na humanidade como eu também me perdi" (1999, p.105).

Assim, vale destacar o protagonismo feminino das Belas analisadas, o que comprova que ele existia mesmo nos contos da tradição. Nem todas são princesas donzelas conforme o arquétipo descrito por Mira (2000). Algumas são ativas e não estão esperando por serem resgatadas. A pesquisadora Marilena Chaui (1991) faz um importante estudo acerca da repressão sexual e recorre aos contos de fadas para isso:

Embora os contos reforcem estereótipos de feminilidade e masculinidade e preconceitos sobre homem e mulher, são ambíguos e ricos e por isso não são sexistas: a salvação pode ser trazida tanto pelo herói quanto pela heroína. As fadas, aliás, possuem um objeto mágico supremo, talismã dos talismãs: a vara de condão, sendo seres excepcionais porque reúnem atributos femininos e masculinos, sonho e fantasia de todas as crianças (não só delas, evidentemente) (1991, p. 38).

A autora também pontua que é o próprio adulto quem tem dificuldade de aceitar o maravilhoso, especialmente quando há abordagem de temas tabu, enquanto as crianças facilmente naturalizam a fantasia. Elas percebem a diferença entre o que é real do que é irreal, o que não significa reduzir o último a algo falso: "O irreal é verdadeiro, embora diferente o real" (CHAUI, 1991, p. 31).

Para além da beleza e da feiura, os contos analisados apresentam outras dicotomias. De um lado, há a beleza moral enraizada nos protagonistas e, no outro, a falta de caráter como

a das irmãs invejosas e do banqueiro clariceano. Além disso, há a questão dos valores éticos e morais em oposição aos socioeconômicos. Nas três narrativas, o debate social é muito presente. Nos contos de fadas, a família de Bela perde o prestígio social junto com a fortuna. O valor social é proporcional ao valor financeiro. Isso é reiterado no conto de Lispector no qual a protagonista é uma rica socialite que encontra um mendigo que lhe pede dinheiro para comer. Interessante notar como as realidades da França do século XVIII e do Brasil do século XX se aproximam.

Outro ponto em comum é a questão das identidades. Já no século XVIII, nota-se que podem ser, de certa forma, cambiantes, flutuantes. No conto de Villeneuve, Fera é príncipe, Bela é filha de comerciante e princesa, uma camponesa é fada. No século XX, as identidades são intercambiáveis e até mascaradas. Na narrativa de Lispector, Carla se esconde em sua beleza e maquiagem. Hoje, para isso, existem os filtros das redes sociais. Além disso, enquanto a terceira parte da história de Villeneuve visa a responder e emendar tudo que acontecera, Lispector termina a sua fazendo sua protagonista lembrar que não perguntara o nome do mendigo. A narrativa clariciana deixa o desfecho em aberto. O fato de não ter se preocupado com o nome do pedinte, a primeira e principal forma de identificação de uma pessoa, reitera isso. Gil (2000, p. 177) pontua como a identidade está associada à metamorfose:

Há sempre problemas de identidade quando se esgota a capacidade de mutação e devir. A força e a saúde de uma cultura medem-se pela sua aptidão a transformar-se; pela sua plasticidade, pela sua apetência em devir, evoluir, provocar grandes mudanças internas.

A metamorfose é parte necessária da construção identitária de uma pessoa ou de um povo. É preciso desconstruir paradigmas e preconceitos para se reconstruir e evoluir, tal como Bela e Fera. “Qualquer dor, até mesmo a mais modesta, leva à metamorfose” (LE BRETON, 2013, p. 27). É preciso que novos monstros sejam gerados, para que sejam combatidos e transformados ou assimilados:

E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências — afectivas, de pensamento, de expressão? Quem não experimentou já o movimento de passagem à barata de Kafka, ou de petrificações como contam as lendas populares? Devir-insecto, devir-pedra ou devir-pássaro são sempre actualizações do possível em nós como uma exigência do devir-si-próprio (GIL, 2000, p. 178).

É válido ainda enaltecer a potência das narrativas aqui analisadas, duas consideradas de literatura infantil e, por isso, muitas vezes minimizadas pela crítica. Como afirma Hunt (2010), há uma arbitrariedade em qualquer escolha, uma questão de autoridade e poder:

Assim, não há razão para os livros para criança ficarem fora do cânone respeitável (como uma alternativa) ou não serem estudados com o mesmo rigor (que os outros). Também não há razão nenhuma para que um discurso novo e paralelo não deva ser criado para lidar com a literatura infantil. A única questão real é de status, e essa é uma questão de poder (2010, p.89)

O mesmo pode ser dito em relação ao cânone atribuído a Ovídio e Kafka, dois nomes masculinos, assim como aos contos de fadas. Se existiram tantas mulheres na autoria do gênero, seja de forma direta com as preciosas, seja indireta com as narradoras orais, conforme foi descrito no percurso histórico da origem dessas narrativas, não faz sentido a ausência de nomes de mulheres no cânone. Não se trata somente de incluir alguns nomes, pois, como toda escolha, incorrerá na exclusão de outros. Talvez a questão seja a problematização do cânone que perpassa pelo conceito de pertencimento e da criação de uma comunidade imaginada conforme a noção de Benedict Anderson (2008), na qual todos os participantes supostamente teriam os mesmos gostos e valores.

As preciosas tiveram papel fundamental na reconstrução do lugar designado às narradoras orais, que deixaram de ser entendidas como velhas tagarelas para se tornarem sábias transmissoras dos saberes de suas respectivas culturas. Além disso, algumas preciosas como Madame D'Aulnoy contribuíram para a reformulação do entendimento acerca da periodização literária. Não só foram autoras como estudiosas. É desconcertante não terem tido a chance de serem também acadêmicas. Mais uma vez é importante reiterar que não se trata de minimizar o trabalho intelectual de homens como Perrault, mas é preciso problematizar por que a voz dessas mulheres é diminuída em detrimento da masculina.

Além disso, o percurso historiográfico levantado acerca da autoria feminina, oral e escrita, nos contos de fadas evidencia que foram necessários muitos anos e diferentes mulheres que vieram e escreveram antes para que pudesse existir uma autora canônica como Clarice Lispector no século XX. Para além das aproximações levantadas nos enredos, é pela existência e resistência de autoras nos séculos XVII e XVIII, ainda que muitas vezes invisibilizadas, que outras puderam ser legitimadas nos séculos posteriores.

A forte e importante presença feminina nos contos de fadas não acontece somente na autoria, mas também no enredo, a começar pela figura feérica que nomeia o gênero. Seja boa ou má, a fada tem o poder de auxiliar ou destruir, resquício de sua origem celta. Vale lembrar que tal cultura delegava poder às figuras femininas, uma vez que possuíam deusas e sacerdotisas, o que muito contribuiu para a mudança do olhar sobre a mulher nos contos populares, tendo em vista que eram também associadas à ciúme, à traição e à vingança, conforme o levantamento histórico da origem dos contos de fadas.

Além das fadas, existem outras personagens femininas apresentadas ao longo da dissertação que também possuem força e grandeza, que se metamorfoseiam conforme a necessidade. Há Sherazade capaz de evitar a sua morte e de outras jovens com o poder da narrativa, além de Psique cuja trajetória e evolução é relacionada à da alma. Bela também é uma delas, seja a de Villeneuve ou a de Beaumont. Seu desenvolvimento mostra que nem todas as protagonistas da tradição estão à espera de serem salvas. Elas também escolhem e sabem dizer não quando preciso. Elas encontram a monstruosidade do outro para se autodescobrirem, tal como a bela de Lispector.

Nesse sentido, a jornada das protagonistas dos contos de fadas analisados é como a de Psique, que, por sua vez, aconteceu pela descoberta e conseqüente busca de Eros. Também acontece o mesmo com a de Lispector. Ainda que o desfecho de Carla não seja o enlace amoroso com o mendigo, é na descoberta dele que a protagonista realiza sua jornada de autodescoberta, o que não deixa de ser uma história de amor. Vale lembrar que não existe somente o amor fruto da busca por um complemento como sugere um dos discursos no referido *Banquete*, de Platão. Além disso, o amor precisa de maturação, de um tempo para se desenvolver, como mostrou o da Bela e a Fera, assim como o de Psique e Eros. O mendigo que precisa pedir dinheiro ainda lembra o Eros do *Banquete* que, conforme foi sinalizado, é filho da Pobreza e do Recurso. Ao mesmo tempo em que não tem o que comer e, portanto, precisa de esmola, também é um provedor de recursos à medida que fornece o que é necessário para que Carla descubra a si mesma. Assim, as Feras, de Beaumont e de Villeneuve, o mendigo de Lispector e os Eros de Platão e de Apuleio se aproximam, tal como as Belas e Psique.

Ao longo da dissertação, essa e outras problematizações foram levantadas, não só no que concerne às narrativas como na sua extrapolação para a vida. Entende-se que esse é justamente o caráter do fazer literário. Para além de respostas prontas e análises liquidadas, que esse trabalho sirva de inquietação para que novos questionamentos sejam feitos.

REFERÊNCIAS

A BELA e a Fera (*La Belle et la Bête*). Direção Jean Cocteau. França: Luxemburgo: Portugal: Suíça: [s.n.], 1946. 1 DVD (103 min).

A BELA e a Fera (*The Beauty and the Beast*). Direção Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos: Disney, 1991. 1 DVD (84 min).

A BELA e a Fera (*La Belle et la Bête*). Direção Christophe Gans. França: [s.n.], 2014. 1 DVD (112 min).

A BELA e a Fera (*The Beauty and the Beast*). Direção Bill Condon, *live-action*. Estados Unidos: Disney, 2017. 1 DVD (139 min).

AGUIAR, Vera Teixeira de. Leitura literária e escola. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (org.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. São Paulo: Autêntica, 2006. p. 235–255.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1979.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Belas e feras: sua permanência na tradição. *Revista da ANPOLL*, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 41-53, jul./dez. 2000.

APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 17-52.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BEAUMONT, Madame Leprince de. La Belle et la Bête. In: BEAUMONT, Madame Leprince de. *Le magasin des enfants*. Paris: Charles Warée Editeur, 1845. p. 46–65. Disponível em: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France. Acesso em: 20 maio 2021.

BEAUMONT, Madame Leprince de. A Bela e a Fera. Tradução de Susana Ventura. In: VENTURA, Susana; LESLIE, Cassia. *Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*. Londrina: Folhear Livros, 2019. p. 20-39.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

- BERNARDO, Gustavo. *A lei da metamorfose: de Ovídio a Kafka*. São Paulo: Annablume, 2018.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 2015.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- CARONE, Modesto. A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 89-94.
- CARONE, Modesto. *Lições de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. *E-book*.
- CARTER, Angela. *A câmara secreta e outras histórias*. Tradução de Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- CASTILHO, Angélica de Oliveira. *Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: modernidade e tragicidade*. 2006. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- CASTILHO, Angélica de Oliveira. *Contornos e entornos sociais e pessoais em "A bela e a fera ou a ferida grande demais"*. 2022. (no prelo)
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Tradução de Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Tradução de Angela M.S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2016.

CHAUI, Marilena. Contos de fadas. In: CHAUI, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa desconhecida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 30-54.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar – Leitura de Clarice Lispector. *Literatura e Sociedade* (USP), São Paulo, v. 1, n. 1, p. 60-80, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos - mitos - arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2012.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COLASANTI, Marina. Prefácio. In: FRANÇA, Maria de. *Lais de Maria de França*. Tradução de Antonio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001.

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

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 200. p. 147-163.

COSTA LIMA, Luiz. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018. p.21-103.

DEJEAN, Joan. *Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Tradução de Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Betariz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIAS, Domingos Lucas. Nota introdutória. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 33 – 39.

DUARTE, Adriane da Silva. Apresentação. In: APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 7-22.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EDUARDO mãos de tesoura (*Edward Scissorhands*). Direção Tim Burton. Estados Unidos: [s.n.], 1990. 1 DVD (105 min).
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- FÁVERO, Leonor L.; KOCH, Ingedore V. *Linguística textual: introdução*. São Paulo: Cortez, 1994.
- FERES, Beatriz dos Santos. Como ler contos ilustrados para crianças? Algumas noções teóricas para uma mediação leitora consciente e crítica. In: TAUFER, Aduino Locatelli; CUSTÓDIO, Pedro Balas; RAMOS, Wellington Furtado (org.). *Mediação de leitura literária e formação de leitores: Ensino fundamental II*. São Paulo: Paco Editorial, 2022. p.171-190.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1976. p.149-158. v. 9.
- FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.
- GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: COHEN, Jeffrey Jerome (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-183.
- GUIMARÃES, Ruth. O homem de Madaura. In: APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 23-33.
- HELIODORA, Barbara. Introdução de *Sonho de uma noite de verão*. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes obras de Shakespeare: volume 2*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 129-225.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2022.
- HOMERO. *A Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Rio e Janeiro: Edições 70, 1985.
- JOHNSON, Robert A. *She: a chave do entendimento da psicologia feminina*. Tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo Novo Tempo, 2009.

JOYCE, James. *Ulysses* Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KING Kong. Direção Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos: [s.n.], 1933. 1 DVD (125 min).

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2012.

LAGO, Angela. *Psiquê*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

LA FONTAINE. *Les amours de Psyché et de Cupidon*. Paris : Flammarion, 1990.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

LE GOFF, Jacques. Melusina Maternal e Decifradora. In: LE GOFF, Jacques. *Para uma outra Idade Média: Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 392-422.

LE GOFF, Jacques. Os sonhos na cultura e a psicologia coletiva do Ocidente medieval. In: LE GOFF, Jacques. *Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 382-391.

LEWIS, C.S. *Até que tenhamos rostos: a releitura de um mito*. Tradução de Jorge Camargo e Ana Paula Spolon. Rio de Janeiro : Thomas Nelson Brasil, 2021.

LISPECTOR, Clarice. A bela e a fera ou a ferida grande demais. In: LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. p. 99-109.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LIVRO das Mil e uma noites: volume 1, ramo sírio. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2017.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Origem e natureza do conto. In: MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972. p. 9-23.

MARIA DE FRANÇA. *Lais de Maria de França*. Tradução de Antonio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARTINS, Gilberto. Um passeio pelas ruas do Rio – o espaço do perigo. In: PONTIERI, Regina (org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004. p.21-34.

MARTINS, Maria Cristina. (Re) *Escrituras*: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MEIRELES, Cecília. A Bela e as Feras. In: MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. São Paulo: Global, 2016. v. 1, p. 19-23.

MEREGE, Ana Lúcia. *Os contos de fadas*: origens, histórias e permanência no mundo moderno. São Paulo: Claridade, 2010.

MICHELLI, Regina. Nas trilhas do maravilhoso: a fada. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 26, p. 61-72, dez. 2013.

MICHELLI, Regina. Processos de encantamento e redenção nos contos tradicionais. In: GARCIA, Flávio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (org.). *Vertentes do insólito*: ensaios I. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 217-244.

MICHELLI, Regina. *Viajando pelo mundo encantado do era uma vez*: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

MIRA, Rita. *O arquétipo da princesa e a construção social da feminilidade*. 2010. 84f. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as Mulheres, as Mulheres na Sociedade e na Cultura) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, Lisboa, 2010.

MOLIÈRE. Les précieuses ridicules. In: MOLIÈRE. *Théâtre complet* : Tome Premier. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962. p. 189-249.

MOLIÈRE. L'école des femmes. In: MOLIÈRE. *Théâtre complet* : Tome Premier. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962. p. 401-472.

MOLIÈRE. La critique de l'école des femmes. In: MOLIÈRE. *Théâtre complet* : Tome Premier. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962. p. 477-512.

MOLIÈRE. Psyché. In: MOLIÈRE. *Théâtre complet* : Tome Deuxième. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962. p. 517-585.

MOLIÈRE. Les femmes savantes. In: MOLIÈRE. *Théâtre complet* : Tome Deuxième. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962. p. 675-749.

NEUMANN, Erich. *Eros e Psiquê*: amor, alma e individuação no desenvolvimento do feminino. Tradução de Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Cultrix, 2017.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática, 1989.

- NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 307-321.
- OLIVA NETO, João Angelo. Mínima gramática das *Metamorfoses* de Ovídio. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p.7-31.
- OLIVEIRA, Rui de. *A Bela e a Fera: conto por imagens*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 2015.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PAULINO, Graça et al. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- PERRAULT, Charles. *Les contes de La Mère l'Oye*. Paris: Librairie de la Société des oens de lettres, 1878. Disponível em: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Acesso em: 20 maio 2021.
- PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault*. Tradução de Eliana Bueno-Ribeiro. São Paulo: Paulinas, 2016.
- PESSANHA, José Américo. Platão: as várias faces do amor. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 83-114.
- PESSOA, Fernando. Eros e Psique. In: BERNARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: antologia poética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016. p.71-73.
- PIRES, Orlando. *Manual de teoria técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- RIBEIRO FILHO, Paulo César. Marie-Catherine D'Aulnoy: a precursora de um gênero literário. *Revista Água Viva*, Brasília, v. 6, n. 2, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/38290>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- RÓNAI, Paulo. *O teatro de Molière: conferências pronunciadas em 1973 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EdUSP, 2006.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Natrini. São Paulo: Aderaldo e Roth, 2008.

SANTIAGO, Silvano (org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2020.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SHAKESPEARE, William. A midsummer night's dream. In: SHAKESPEARE, William. *The complet works*. Oxford: Clarendon Press, 1988. p. 311-333.

SHAKESPEARE, William. Venus and Adonis. In: SHAKESPEARE, William. *The complet works*. Oxford: Clarendon Press, 1988. p. 223-236.

TATAR, Maria. *A heroína de 1001 faces: O resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cultrix, 2022.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

TURMA da Mônica em Contos da Carochinha: A Bela e a Fera. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WiMpGzVHVrY>. Acesso em: 11 set. 2021.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *A Bela e a Fera: um conto*. São Paulo: nVersinhos, 2021.

VENTURA, Susana; LESLIE, Cassia. *Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*. Londrina: Folhear Livros, 2019.

VILLENEUVE, Madame de. *Le jeune américaine et les contes marins*. Paris: A La Hayne, 1740a. Première partie. Disponível em : gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France. Acesso em: 20 maio 2021.

VILLENEUVE, Madame de. *Le jeune américaine et les contes marins*. Paris: A La Hayne, 1740b. Seconde partie. Disponível em gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Acesso em: 20 maio 2021.

VILLENEUVE, Madame de. La Belle et la Bête. In: LE CABINET des fées: ou collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux. Tome vingt-sixième. Paris: Rue et Hôtel Serpente, 1786. p.29-214. Disponível em : gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France. Acesso em: 20 maio 2021.

VILLENEUVE, Madame de. *A Bela e a Fera: uma história para jovens e adultos*. Tradução de Aída Cunha. Santa Catarina: Lilás Editora, 2019.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1980.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A interpretação dos contos de fadas*. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O asno de ouro: o romance de Lúcio Apuleio na perspectiva da psicologia analítica junguiana*. Tradução de Inácio Cunha. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Noemi Jaffe. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZILBERMAN, Regina *et al.* *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.

ZIPES, Jack. *Don't be on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England*. New York: Methuen, 1986.