

## BELAS E FERAS: ECOS DO LIVRO, DA TELEVISÃO E DO CINEMA NA VOZ DE CONTADORES BAIANOS<sup>1</sup>

O conto do tema o noivo-animal vem sendo documentado no imaginário brasileiro desde as primeiras pesquisas, realizadas no século passado. Levantamento efetuado em publicações e em arquivos de pesquisas sobre o conto popular, algumas em andamento, registrou 93 versões recolhidas em diferentes momentos e lugares, das quais 35 são versões baianas, coletadas nos últimos 11 anos pelo Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular, da Universidade Federal da Bahia. Nas versões brasileiras, o noivo metamorfoseado pode vir travestido de fera, lagartão, teiú, veado, porco, leão, dragão, sapo, boi, camaleão, burro, filhotes de urubu, cobra, lagartixa, papagaio, pombo, peixe ou mesmo beija-flor. Em pequeno número de versões, o ser metamorfoseado é a noiva que se apresenta sob a forma de jia, serpente, sapa, rã, lebre, abelha ou macaca.

O conjunto de textos do ciclo de “A Bela e a Fera”, coletados recentemente na Bahia, antes de tudo comprova a presença ainda viva na memória dos baianos de uma tradição trazida pelos colonizadores e disseminada por todo o Estado, em particular na zona rural onde a integração comunitária e familiar preserva hábitos propiciadores da manutenção dessa prática. Esse conjunto, constituído predominantemente de contos maravilhosos, caracteriza-se tanto pela variedade de tratamento do tema o noivo-animal, como também da estrutura narrativa, variedade que norteou a tipologia dessa amostra em cinco subtipos. Embora apresentando uma construção narrativa diferenciada, os contos dos cinco subtipos guardam entre si semelhanças estruturais em torno de um núcleo temático comum, vinculando as histórias ao referido ciclo. Por outro lado, os textos desses subtipos denunciam a procedência de “matrizes impressas”, algumas identificadas, que, por sua vez, deixa à mostra o permanente, recíproco e revitalizante processo de ir e vir do texto cultural, do oral para o escrito, ligando-se a estruturas de maior complexidade, um grande texto, “unificação de diversos sistemas” (LOTMAN, 1979, p. 35).

O conto de fada “A Bela e a Fera” de Madame Leprince de Beaumont, publicado em 1756, em versão reduzida do conto de igual nome de Madame Villeneuve, tradicionalizou-se e tornou-se a “matriz impressa” mais divulgada e bastante difundida através de diferentes sistemas de signos no decorrer dos dois últimos séculos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IV Congresso Internacional da Brasa: Brazilian Identity And Globalization Washington. 12 a 15/11/97. Sessão: Oralidade tradicional em mutação II: mito e poética. Número especial – ago-dez de 2008.  
Doralice Fernandes Xavier Alcoforado

No cinema, o texto de Madame Leprince de Beaumont foi recriado, em 1946, por Jean Cocteau, em “A Bela e a Fera”, primeiro filme sobre o conhecido conto. A adaptação de Cocteau procura ser fiel ao texto matriz em que se inspirou, sabendo tirar proveito dos objetos mágicos na exploração do maravilhoso. Muitas outras adaptações do conto para o cinema e a televisão se seguiram à realização francesa.

O desenho animado de longa metragem “A Bela e o Monstro”, realizado pelos estúdios Walt Disney, em 1992, é mais uma dessas adaptações do conto. Embora apoiado nos elementos narrativos básicos do conto dessa Autora, o desenho de Disney, ao estruturar-se como opereta, retoma o tema sob a ótica de outras leituras: a de Cocteau, no filme, e a de Mackinley, na narrativa *Belle*, introduzindo elementos narrativos inovadores que certamente poderão vir a ter repercussão futura na recriação do conto, uma vez que o desenho tem como receptor milhões de crianças do Planeta.

A versão de Madame Beaumont, que se tomou matriz-referência para as recriações posteriores desse conto, por sua vez, certamente procede de uma versão tradicionalizada do conto mítico “Eros e Psique” de Apuleio, autor latino do século II, versão escrita mais antiga até então registrada. Acrescentando elementos atualizadores, o texto das autoras francesas introduziu o motivo da rosa e o nome Bela para a heroína, o que explicita se uma versão tradicionalizada resulta ou não da mediação escrita. Paralelamente a essa tradição europeia, há uma outra, com certeza mais antiga, que ao invés da rosa, a filha caçula pede ao pai “algo peculiar, um pássaro que pule e cante”, “um arbusto com folhas mágicas ou algo difícil de encontrar” (SWAHN, 1989, p. 11), motivo presente em versões portuguesas e em uma versão brasileira, mas não registrado em versões baianas.

Os contos de fada de origem francesa tiveram repercussão no Brasil. A França exerceu a hegemonia cultural por longo período, o que determinou que os produtos culturais franceses, mormente a literatura e o teatro, fossem saboreados na língua original, vez que, a partir de 1890, a classe de prestígio dominava o idioma francês e posteriormente segmentos da classe média. Essa moda reforçou a veiculação de uma matéria que já era fartamente utilizada para o entretenimento nos serões familiares, quando os senhores, empregados e subalternos buscavam, nessas narrativas, forma de matar o tempo, sobretudo, na zona rural, nas reuniões noturnas de trabalho.

Com utilização da matéria folclórica em livros para crianças, à semelhança da Europa, tem início, na década de 70 do século passado, no Brasil, a literatura infanto-juvenil, constituída de textos não diretamente recolhidos das fontes orais brasileiras, mas estrangeiros

que geralmente penetravam via Portugal. As transformações operadas na escola, passando o sistema escolar nacional por reformas de real alcance, repercutiram também na produção literária para crianças e jovens, crescendo a consciência da necessidade de uma literatura infanto-juvenil firmada em elementos da tradição cultural brasileira. Essa tradição foi aos poucos acomodando-se à paisagem física e sociocultural do país em formação, atualizando-se e recriando-se, incorporando traços das diferentes etnias que aqui se confrontaram e mesclaram, delineando, com o tempo, uma nova realidade cultural. Esses textos, inicialmente veiculados pelos livros destinados a crianças de Figueredo Pimentel e Carlos Janser, tornaram-se bastante populares, sendo bem provável que tenham sido a principal fonte impressa da literatura oral brasileira.

Uma vez que a recolha dessas narrativas entre nós, até as primeiras décadas do atual século, foi numericamente insuficiente – publicações esparsas em jornais locais –, pois a primeira edição dos *Contos Populares do Brasil* de Sílvio Romero é de 1885, os livros destinados às crianças continuaram constando de textos traduzidos e adaptados de antologias portuguesas e de outros países. O levantamento feito em bibliotecas e seções especializadas em livro infanto-juvenil dá conta de ampla relação de publicações desse gênero. Editoras se tornaram famosas e nacionalmente conhecidas pelas publicações direcionadas a essa faixa etária, que veiculavam textos da mitologia grega e de contos populares de vários países entre os quais aqueles que tematizam o noivo-animal.

Bastante popular tomou-se a editora Quaresma que, a partir de 1879, desempenhou importante papel como pioneira em lançamentos de livros para crianças, inaugurando a coleção Biblioteca Infantil Quaresma, em 1894, com os *Contos da Carochinha* de Figueredo Pimentel que vai alimentar a infância brasileira com as histórias de Perrault, Grimm e Andersen. Mais tarde, a exemplo da Quaresma, outras editoras entram no mercado dividindo o filão tipográfico: a Melhoramentos, a Companhia Editora Nacional, a Editora do Brasil, a Vecchi, e a Minerva estão também entre as mais tradicionais. A Editora Vecchi (1962) lançou a coleção Os Mais Belos Contos de Fada em volumes bem encadernados e ilustrados. Entre os contos de vários países que essa Coleção publicou, encontram-se versões de “A Bela e a Fera”. Por exemplo, no volume de contos iugoslavos, encontra-se uma versão de “O Noivo Serpente” (1951, 79-81) na qual uma mãe estéril pede um filho nem que seja um animal, motivo que caracteriza um dos subtipos encontrados na Bahia. No volume dedicado aos contos russos, está presente “A Pluma de Fenist, o Falcão Radiante”, a que outro subtipo baiano identifica-se, que pertence à coleção de Afanassiev (1946, 44-8). Da descrição dos

contos dessa coleção Propp retirou os fundamentos para a *Morfologia do conto maravilhoso*, título indispensável para qualquer estudo do conto popular. Também é da Vecchi *Contos de Fadas do Mundo das Maravilhas*, *Contos de Fadas da Floresta Encantada* e *Contos Juvenis de Fadas*. A coleção *As Obras-Primas Juvenis* divulga contos de outros tipos como os de “As Mil e Uma Noites”.

Nessas coleções, foram publicados não apenas contos da tradição oral, como aqueles recriados e mesmo os apenas criados por diferentes autores, entre outros, Irmãos Grimm, Andersen, Perrault, Condessa de Murat, Madame Beaumont, Madame d’Aulnoy, como *Os Mais Belos Contos Juvenis* em que se encontra “A Bela e o Monstro” em tradução livre, cuja protagonista recebe o nome de Garota Formosa (1946, 66-75). Outras editoras também entraram no filão tipográfico dos contos de fada. Em *Ali-Babá e os Quarenta Ladrões*, das Edições Lep, está presente a versão “O Príncipe Encantado” (s.d., 81-8), cujo noivo-animal é um papagaio, como em versões baianas. A Melhoramentos com *Contos de Fadas*, tradução do título inglês *Edmund Dulac’s Fairy Book* (1965), traz muitos textos de Madame D’Aulnoy, “O Príncipe Serpente” de Basile, além de contos de outras nacionalidades. A Minerva lançou *As Mais Lindas Histórias de Fadas* de Franscisco Acquarone e a Editora Nacional, os *Contos Maravilhosos do Brasil* de Teobaldo Miranda Santos.

Não só os livros infanto-juvenis veicularam os contos populares; programas de rádio, colunas de jornal, cordel e, mais recentemente, programas de televisão também os veicularam. Na Bahia, em 1943, o Professor Adroaldo Ribeiro Costa iniciou “A hora da criança”, programa de rádio, que se manteve no ar por cerca de 30 anos; também no Jornal A Tarde, assinou uma coluna “Infantil”, aos sábados, durante 20 anos. Uma das seções dessa coluna publicava narrativas populares, recriadas e apresentadas em capítulos, inspiradas no folclore. Uma dessas histórias, “Helena, Helena, Helena,” ouvida de uma velhinha de Salvador, em adaptação livre de Aramis Ribeiro Costa, é uma recriação de “A Bela e a Fera”, posteriormente publicada pela Ática, sob o mesmo título. A partir de 1960, em programas na televisão, suas atividades voltavam-se direta ou indiretamente para a divulgação da literatura infanto-juvenil da qual fazia parte a matéria popular.

Na televisão, Sítio do Picapau Amarelo seguramente foi o programa infantil de maior duração, maior aceitação e penetração. Apesar de destinado a crianças, também despertava interesse do público adulto. Por meio desse programa, a “obra de Monteiro Lobato, com o seu universo de personagens fascinantes, chegou à televisão brasileira” (VALE, 1994, p. 141). Iniciado em 1952 pela TV Tupi, com apresentação semanal, além de divulgar a obra infantil

lobatiana, através de encenações de episódios dela retirados, também estimulava a leitura dos textos. Nessa emissora, o programa esteve no ar até 1963. De 1967 a 1969, foi transmitido diariamente pela TV Bandeirantes, interrompido devido ao incêndio que, entre outras coisas, devorou as fitas de vídeo-tape do programa. De 1976 a 1985, Sítio do Picapau Amarelo retoma ao ar, transmitido pela Rede Globo de televisão, com nova estrutura, um grande elenco, filmado em um sítio real, atingindo um público de milhões de brasileiros. Mantendo o humor e o tom crítico da obra, os episódios, construídos com esse espírito e explorando determinados temas, encantavam e divertiam todos aqueles que a ele assistiram. O Sítio do Picapau Amarelo levou ao ar algumas adaptações de contos populares. Uma das versões de “A Bela e a Fera”, da recolha da Bahia e estudada neste trabalho, foi aprendida nesse programa, segundo informação da sua transmissora: “Eu sei assim. Foi o que eu assisti no Sítio do Picapau, foi isso.”:

Um mercador, em viagem, procura atender ao pedido da filha caçula que, contrariamente às suas duas irmãs, encomenda-lhe apenas uma rosa. Ao regressar, já sem dinheiro, ao ver uma linda rosa, pula um muro para colhê-la. Quando vai deixando o local, um horrendo monstro aparece e pergunta-lhe porque pegou a rosa sem lhe pedir. Após ouvir a explicação, o monstro consente que a leve, mas em troca da sua vida, exige a entrega da filha no prazo de três dias. O pai, ao regressar, entrega a rosa à filha, mas omite-lhe o acontecido que só vem a ser descoberto depois de insistentes perguntas sobre a causa da sua tristeza. A filha decide ir ter com o monstro, para o que tem de fugir. O monstro se apaixona por ela e, para não perdê-la, a aprisiona no castelo. Posteriormente arrepende-se e a liberta. Retomando à casa paterna, a moça não suporta a ausência do monstro e resolve voltar, porque também o amava. Certo dia, ao ter a cabeça do monstro no colo e, começando a acariciá-lo, dá-lhe um beijo. Ele se transforma, no mesmo instante, em um príncipe.

Essa versão integra um dos subtipos do ciclo de “Bela e a Fera” recriado a partir do texto francês. Encontram-se na Bahia duas versões desse subtipo, cujo noivo-animal apresenta-se na forma de monstro. Talvez pela impossibilidade de enquadrá-lo em uma taxionomia da espécie animal, a figura do monstro, traduzida em palavras, é descrita como um ser morfológicamente anômalo e disforme: “homem do oi só na testa” ou “bicho dum olho na testa desse tamanho!” (EBR-593.2). O ato da linguagem tem a propriedade de transformar virtualidades em algo concreto, de passar “a sensação do objeto como visão” (CHKLOVSKI, 1971, p. 45) e, com isso, fazer prolongar a duração da percepção, conseqüentemente perdurar o efeito de estranhamento. Essa iconicidade que dá forma a estruturas míticas torna o simbólico mais inteligível, à semelhança do próprio Polifemo, imagem introduzida na tradição

oral certamente através do texto da *Odisséia*. Semelhante representação encontra-se em outra figura que povoa o espaço mítico amazônico, o Mapinguari (Pimentel, 1976, 37), que tem um único olho e também é vencido graças às artimanhas do herói que, como Ulisses, assim consegue escapar das suas garras.<sup>2</sup>

O motivo da rosa pedida pela filha caçula encontra-se presente nessa versão – “a mais nova pediu uma rosa vermelha muito bela.” (EBR-533.5) –, o que atesta a vinculação dessa versão baiana à fonte impressa francesa que com certeza também foi veiculada por meio da literatura infanto-juvenil

Na ânsia de satisfazer o pedido da filha, o pai não percebe que, para ter acesso à rosa, o objeto do desejo da filha, precisava passar pelo guardião do jardim, um monstro, dono do colorido tesouro, e dele obter o consentimento. A rosa representa o objeto do desejo da moça e, ao mesmo tempo, é a metáfora do príncipe:

Ele entrou e roubou a rosa, a rosa mais bela que tinha, que era a vida do monstro. Só que ninguém mexia nesse jardim porque a vida dele tava ali.  
(EBR-533.5)

Ao desejar a rosa, se a rosa é o príncipe, a moça inconscientemente o está desejando. O corte da flor simbolicamente assinala o momento da transferência do objeto de desejo da jovem. A flor, separada da planta que lhe deu vida, é o signo da sua autonomia, da busca da sua individuação<sup>3</sup>. Quando a moça recebe a rosa – metáfora do príncipe – das mãos do seu pai, simbolicamente o objeto do seu desejo passa a ser o príncipe, momento em que a heroína, despertando-se para a sexualidade até então latente, transfere o amor incestuoso e infantil do pai para outro homem e parte para o encontro amoroso. A retirada da rosa para ela é o início da sua caminhada em busca da maioridade psicológica e emocional. Ao retirar a rosa para satisfazer o pedido da filha caçula, o pai provoca o dano que obriga a jovem, futura heroína, a sair de casa.

Percebem-se, sem muito esforço, na transmissão do texto, soluções performáticas pertinentes ao modo de recepção de um texto via televisão. A forte iconicidade das imagens

---

<sup>2</sup> Na tradição brasileira aparecem outros contos com igual motivo. Braulio do Nascimento em "Um Catálogo do Conto Brasileiro" (texto mimeografado), faz referência a duas versões recolhidas na década de 40 por Aluísio Almeida em São Paulo. Em uma delas, o monstro é um caipora. Na Bahia o PEPLP também recolheu uma versão com a figura do caipora com um único olho em que o motivo de o noivo-animal não se encontra presente.

<sup>3</sup> Na concepção junguiana, individuação significa o processo de conscientização e de realização da unicidade do indivíduo. O verdadeiro processo de individuação significa “a harmonização do consciente com o nosso próprio centro interior (o núcleo psíquico) ou self” (Franz, 1992, 166).

reforça e reitera sobretudo a tensão dramática de algumas cenas, como a do súbito aparecimento do monstro questionando o pai pela retirada da rosa e a cena final de intenso romantismo em que a heroína sela com um beijo, no repugnante monstro, a sua jura de amor, qual sopro de vida que o desmetamorfoseia, de imediato, em garboso príncipe. O amor sincero da moça é capaz não apenas de restabelecer a saúde do monstro, mas ainda remover “o feitiço que a bruxa tinha feito pra beleza dele ficar naquelas rosa.” (EBR-533.5), restituindo-lhe a plenitude humana o que significa que à mulher cabe essa missão. Na seqüência final, seguindo o padrão narrativo do gênero, os jovens casam-se e são muito felizes, forma canônica que encerra os contos de encantamento.

A retomada de um texto é o testemunho cabal da sua permanência na tradição; cada alteração que se lhe imprima mostra a capacidade de articulação que esses textos oferecem como “formas diferentes de dizer o mesmo” (NASCIMENTO, 1994, p. 455). O desenho de Disney, por exemplo, inova no que diz respeito à seleção e apresentação das personagens. Na contracenação dos vários papéis, fica bem delineado o posicionamento de cada um em relação à afirmação ou negação de paradigmas de um modelo social que se deseja manter ou mudar. O tom chistoso com que se mostra o antagonista deixa implícito uma crítica ao modelo de mulher da ótica machista, chamando a atenção do espectador para a refuncionalização dos papéis sociais dos sexos e, conseqüentemente, para a mudança de paradigmas dessa relação, adequando-os aos tempos atuais.

Através dessa variação, a invariante afirma a sua permanência. E assim, desse jogo de leituras cruzadas de “A Bela e a Fera” da versão de Disney, resulta um texto leve, divertido e verdadeiro, do ponto de vista da arte, capaz de despertar risos, ódios, mas também de comover até às lágrimas. A platéia chora pela morte do Monstro. Talvez caiba aqui a pergunta: Por que entre os vários contos de fada do séc. XVIII, somente “A Bela e a Fera” continua despertando interesse, a ponto de vir sendo recriado até os dias atuais nos vários sistemas de signos? Não resta dúvida de que, ainda hoje, ele tem algo a dizer, válido para os tempos modernos, o que quer demonstrar que valores intrinsecamente humanos não envelhecem.

Assim como o texto de Disney, as versões baianas de “A Bela e a Fera”, introduzindo na invariante elementos inovadores e dados atualizadores da realidade regional, não apenas mantêm viva a tradição desse conto-tipo, como também permitem a continuidade e a inovação dos textos que lhe antecederam. E nisso está a importância de cada nova adaptação, pois “L’*évolution, l’adaptation, la transformation font partie d’un processus vivant et prouvent justement cette capacité à survivre, jusque dans la métamorphose.*” (Bacou, 1993, p. 196).

Numa cadeia sem fim, a variante conduzirá a novos textos. Em realidade, esse novo texto é o **mesmo** e é o **outro**, possibilitando, dessa forma, a permanência da invariante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACOU, Mihaela. Reglement de Contes. **Cahiers de Littérature Orale**, Le temps de l'Enfance, Paris, n. 33, p. 185-97, 1993.

BEAUMONT, Leprince de & d' AULNOY. **La Belle et la Bête et autres contes**. Paris: Hachette, 1979.

BEAUMONT, Leprince de. **A Bela e o Monstro e outras histórias**. Lisboa: Portugália, s.d. (Col. Os Pequenos Pioneiros).

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

CONTOS DE FADAS. Trad.de Alysio Ferraz Pereira. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965. O príncipe serpente.

LOTMAN, I. M. Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). **Semiótica russa**. Trad. de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NASCIMENTO, Braulio. **A literatura oral: limites da variação**. In: IX ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 12-16 junho, 1994, Caxambu -MG. *Anais...* João Pessoa, ANPOLL, 1995. v. 1 – Letras.

OS MAIS BELOS CONTOS DE FADA IUGOSLAVOS. Trad. de Alfredo Ferreira et al. Ed. Rio de Janeiro: Vecchi, 1951.

OS MAIS BELOS CONTOS DE FADAS RUSSOS. Trd. de Dulce Cordeiro et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Vecchi, 1946.

OS MAIS BELOS CONTOS JUVENIS. Trad. de Maria Sales Goulart de Andrade et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Vecchi, 1946. A Bela e o Monstro.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

ROMERO, Sílvio. **Folclore brasileiro: contos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

SOUSA FILHO, ALMEIDA Júnior, J. **Ali-Babá e os quarentas ladrões**. 4. ed. São Paulo: Lep, s.d. (Col. Encantada).



SWAHN, Jan-Ojvind. Beaut and the Beast in oral tradition. **Merveilles & Contes: Beauty and the Beast**. Boulder: University of Colorado, v. 3, n.1, p.15-27, may 1989.

VALE, Fernando Marques do. **A obra de Monteiro Lobato: inovações e repercussões**. Lisboa: Portugalmundo, 1994.